



Alma Mater Studiorum – Università di Bologna  
DOTTORATO DI RICERCA IN  
*LITTERATURES DE L'EUROPE UNIE*

Ciclo XXII  
L-FIL-LET/14

*La ville comme labyrinthe : réécritures d'un mythe entre  
les années 1950 et 1980*

**Presentata da: Enrico Bolzoni**

**Coordinatore Dottorato**

**Relatore**

**Prof.ssa Anna Soncini**

**Prof.ssa Vita Fortunati**

**Esame finale anno 2012**

In collaborazione con



# TABLE DES MATIÈRES

<b>DÉDICACES</b> .....	7
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	8
<b>ICONOGRAPHIE</b> .....	9
<b>ÉPIGRAPHES</b> .....	10
<b>INTRODUCTION</b> .....	11
<b>PREMIÈRE PARTIE - TRANSFORMATIONS ET EXPÉRIMENTATIONS ..</b>	<b>27</b>
<b>Chapitre I Labyrinthe et aliénation dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle .....</b>	<b>28</b>
1.1 - Labyrinthe et modernité : fortune d'une métaphore urbaine .....	28
1.2 - Le progrès scientifique : vers un espace de plus en plus complexe .....	31
1.3 - Le signe et ses ambiguïtés .....	35
1.3.1 - Vers la mimesis d'un processus .....	38
1.3.2 - Les écrivains vis-à-vis de l'autonomie du signe .....	42
1.4 - Réécriture moderne du mythe littéraire .....	46
1.5 - L'écrivain comme un Thésée exilé ? .....	54
1.6 - Le rôle de la ville dans la culture du XX <sup>e</sup> siècle : le scénario de la nouveauté et du débat culturel .....	56
1.6.1- L'exaltation de la vitesse .....	58
1.6.2 - L'anonymat des foules .....	60

1.6.3 - La ville comme centre du débat intellectuel .....	61
1.6.4- La ville. Un système s'auto-organisant ? .....	66
1.6.5 - Liberté et aliénation du protagoniste dans la première moitié du siècle .....	71
1.7 - Villes modernistes. Deux exemples européens entre égarement labyrinthique et aliénation : James Joyce et Corrado Alvaro .....	80
1.7.1 - L' <i>Ulysses</i> de Joyce et l'art dédaléen du roman urbain .....	80
1.7.2 - Corrado Alvaro : de la campagne au labyrinthe .....	100
<b>Chapitre II Le labyrinthe urbain : un nouveau paradigme. Réécritures ironiques du mythe .....</b>	<b>107</b>
2.1 - Le développement du thème et une nouvelle conception du labyrinthe urbain .....	107
2.2 - Vers une spatialité postmoderne .....	115
2.2.1 - Rhizome et ville .....	118
2.2.2 - Hétérotopie et ville .....	132
2.3 - Les auteurs dans la ville comme labyrinthe .....	142
2.4 - La recontextualisation du mythe du labyrinthe .....	153
2.4.1 - L'hétérotopie occupe le roman : <i>The Zone</i> .....	156
2.4.2 - Déconstruction et réécritures ironiques du mythe .....	161
2.5 - Nouveaux style de vie et nouveaux contextes de la ville contemporaine .....	168
2.6 - L'art et de la littérature : entre transgression et rupture .....	175
2.7 - Regards sur la ville : <i>Civis faber vitæ suæ</i> .....	178

2.7.1 - Se créer soi-même dans la <i>Soft City</i> de Raban .....	181
2.7.2 - Michel de Certeau : inventer la ville .....	186
Conclusions de la première partie .....	192
<b>DEUXIÈME PARTIE - JEUX ET NARRATIONS IRONIQUES .....</b>	<b>195</b>
<b>Chapitres III - Émergence de l'hétérotopie urbaine et expérimentation romanesque dans le <i>Nouveau Roman</i> .....</b>	<b>196</b>
3.1.1 - Réécrire le mythe : pourquoi ? .....	196
3.1.2 - Réélaboration butorienne du mythe : vers une prise de conscience de la nouvelle spatialité du labyrinthe .....	199
3.1.3 - Les fils d'Ariane .....	208
3.1.4.1 - D'une hétérotopie à l'autre et les lueurs de la dévastation de la ville .....	216
3.1.4.2 - Hétérotopie du musée, parodie du mythe .....	221
3.1.4.3 - Éternité et dispersion du temps .....	225
3.2.1 - Alain Robbe-Grillet. En remodelant le mythe .....	235
3.2.2 - Conformité instable d'une ville .....	244
3.2.3 - Le triomphe de l'hétérotopie de déviation .....	249
3.3.1 - Conclusions : de la parodie d'un mythe... ..	254
3.3.2 - ... à la parodie d'un genre .....	258
3.3.3 - Le mythe du labyrinthe : un mythe détourné .....	262

**Chapitre IV *Le città invisibili* d'Italo Calvino. Des villes-rhizome aux mondes en collision ..... 268**

4.1 - La ville au centre de la réflexion calvinienne. Développement d'un thème .. 270

4.1.1 - La ville et son contraste rural ..... 270

4.1.2 - Redoublement spatial et complexité ontologique dans l'hôpital du Cottolengo ..... 274

4.2 - Défi au labyrinthe et passage au labyrinthe suivant ..... 278

4.3 - Il Conte di Montecristo : restructuration de l'espace et restructuration du récit ..... 285

4.4 - *Le città invisibili*. Les villes autres : l'échec de Dédale et la diffraction de l'espace vécue par Thésée dans l'exploration du rhizome impérial ..... 292

4.4.1 - Dé-structuration d'un empire ..... 296

4.4.2 - Hétérotopie et voyage ..... 304

4.4.3 - Les espaces autres des villes calviniennes ..... 309

4.4.4 - Le labyrinthe : du dessin vers la réécriture du mythe ..... 327

4.4.5 - Querelles et dissentiments entre Thésée explorateur et Dédale cartographe ..... 329

Conclusion de la deuxième partie ..... 336

**TROISIÈME PARTIE - RETOUR VERS L'ÉTHIQUE ..... 339**

**Chapitre V Patrick Modiano. La superposition de deux Paris entre ville moderne et ruines de la mémoire ..... 340**

5.1 - Le travail de sape de Patrick Modiano ..... 350

<b>Chapitre VI <i>Lanark</i> d'Alasdair Gray. Une géographie réadaptée du mythe crétois</b>	<b>363</b>
6.1 - Le défi de la lecture	365
6.2 - La réécriture du mythe et son adaptation à un univers instable	369
6.3 - Le thème politique : Unthank et sa frustration indépendantiste	381
6.3.1 - L'institut « minotuarien » et la menace à l'identité	383
6.3.2 - L'engagement politique à Provan-Édinbourg	386
6.3.3 - Enjeux sociaux de <i>Lanark</i>	389
6.4 - La réécriture du mythe d'Icare	393
6.4.1 - Atteindre la lumière du soleil	395
6.4.2 - Icare avec une machine à voler	397
Conclusions de la troisième partie	410
<b>CONCLUSIONS</b>	<b>413</b>
<b>ICONOGRAPHIE</b>	<b>423</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>438</b>

## **DEDICACES**

À mes parents Dina et Angelo,  
À mon frère Mirko,  
À ma compagne Marta.

## REMERCIEMENTS

Je remercie Madame le Professeur Vita Fortunati, qui a suivi mon travail de thèse avec intérêt, professionnalisme et vivacité intellectuelle, mettant à ma disposition sa méthode de travail et sa grande réserve de savoir.

Je remercie Monsieur le Professeur Jacques Leenhardt de l'École en Hautes Études en Sciences Sociales, pour les discussions stimulantes et enrichissantes.

Je remercie les professionnels de la Cité Universitaires de Paris, en particulier Madame le Professeur Karine Rouquet-Brutin, qui m'a fait apprécier et aimer l'écriture en français, grâce à son atelier « Écrire la recherche en français » et grâce à un nombre de discussions et d'analyses de mes textes ; Madame Guillemette Racine de l'Alliance Internationale, pour son patient travail de relecture ; Madame Pascale Zaréa pour l'écoute.

Je remercie mes collègues de Doctorat DESE pour les beaux moments passés ensemble et pour l'aide et la force qu'ils ont su me transmettre, en particulier Sheila Mancini, Elena Raisi, Elena Maramotti, Valentina Fenga et Jacopo Masi.

Je remercie aussi, pour leurs soutiens amicaux et leurs collaborations intellectuelles, Melania Ruggini, Enrico Bergo, Alessandra Chiarini, Frédérique Copain-de-Nayville.

Et tous ceux qui, plus indirectement, ont collaboré au développement de cette thèse.

## ICONOGRAPHIE

1. J.Thordup, *Labyrinthe* inspiré par les villes de Troyes, Copenhague (1995).
2. Illustration d'un rhizome tirée de *Dall'albero al labirinto* (2007) d'Umberto Eco.
3. Paul Cezanne, *Les grandes baigneuses*, détail, huile sur toile, Philadelphia Museum of Art (1904-06).
4. Giorgio de Chirico, *Intérieur métaphysique*, huile sur toile, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, (1926).
5. Piet Mondrian, *New York City*, huile sur toile, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris (1942).
6. Piet Mondrian, *Broadway boogie-woogie*, huile sur toile, Museum of Modern Art, New York (1942-3).
7. Giorgio De Chirico, *Les bains mystérieux*, huile sur toile, Collection particulière, Rome (1935).
8. Giorgio De Chirico, *Les bains mystérieux années*, huile sur toile, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma (1948).
9. Paul Klee, *Labyrinthe détruit*, huile sur toile, Klee Stiftung, Berne, (1939).
10. Umberto Boccioni, *Visioni simultanee* huile sur toile, Von der Heydt-Museum, Wuppertal (1911).
11. Whyndam Lewis, *Workshop*, huile sur toile, Tate Gallery, Londres (1914-5).
12. Giovanni Fontana, la première représentation d'un dédale, in *Bellicorum instrumentorum liber*, 1420/1440 ca.
13. Alasdair Gray, frontispice du Livre 4 de *La nark, A Life in Four Books* (1981), publié par Canongate.
14. Alasdair Gray, *The City* (1951-55, 1995), publiée dans *A Life in Pictures* (2010) et dans *The Guardian* (12 octobre 2010).

*Nunc enim hoc in illa pretiosum atque magnificum est,  
quod non obvenit, quod illam sibi quisque debet,  
quod non ab alio petitur.*

**Sénèque, Epistules morales ad Lucilium, 90, 2.**

*Che lettore modello volevo, mentre scrivevo? Un complice, certo, che stesse al mio gioco. Io volevo diventare completamente medievale e vivere nel Medio Evo come se fosse il mio tempo (e viceversa). Ma al tempo stesso volevo, con tutte le mie forze, che si disegnasse una figura di lettore il quale, superata l'iniziazione, diventasse mia preda, ovvero preda del testo e pensasse di non voler altro che ciò che il testo gli offriva. Un testo vuole essere una esperienza di trasformazione per il proprio lettore. Tu credi di voler sesso, e trame criminali in cui alla fine si scopre il colpevole, e molta azione, ma al tempo stesso ti vergogneresti di accettare una venerabile paccottiglia fatta di mani della morta e fabbri del convento. Ebbene io ti darò latino, e poche donne, e teologia a bizzefte e sangue a litri come nel Grand Guignol, in modo che tu dica "ma è falso, non ci sto!" E a questo punto dovrai essere mio, e provare il brivido della infinita onnipotenza di Dio, che vanifica l'ordine del mondo. E poi, se sarai bravo, accorgerti del modo in cui ti ho tratto nella trappola, perché infinite volte ti stavo traendo a dannazione, ma il bello dei patti col diavolo è che li si firma ben sapendo con chi si tratta. Altrimenti, perché essere premiato con l'inferno?*

Umberto Eco, 'Postille al Nome della rosa,' p. 523.

# INTRODUCTION

Dans l'une des dernières réalisations de Woody Allen, *Midnight in Paris* (2011), Gil, un aspirant romancier, après s'être perdu dans Paris, est invité à bord d'une voiture d'époque. Il est ainsi catapulté dans les années vingt, où il rencontre toutes ses idoles, d'Hemingway à Scott Fitzgerald, de Gertrude Stein à Pablo Picasso, de Luis Buñuel à Salvador Dalí. La ville qui l'a égaré l'a aussi expédié dans une série de mondes parallèles : d'abord les années Vingt, puis la Belle Époque. Ce type de fiction semble beaucoup stimuler le cinéma hollywoodien contemporain, en témoigne l'un des derniers films de Christopher Nolan, *Inception* (2010). Ici, les protagonistes se déplacent dans une série de rêves disposés selon la logique d'un emboîtement chinois. Déboussolé au milieu de l'intrigue, le spectateur retrouve Leonardo di Caprio dans un café parisien, où il fait la rencontre d'Ariane, une architecte qui projette la réalité virtuelle « pour situer les rêves ». Dans une scène aux effets spéciaux uniques, un chef-d'œuvre d'onirisme, héritière du meilleur Escher, la ville de Paris se replie sur elle-même : le spectateur a l'impression que les toits en ardoise le surplombent et l'écraseront bientôt. Bien évidemment, Ariane sera capable de libérer les rêves du protagoniste de la culpabilité qui l'emprisonne depuis le suicide de sa femme.

Des héros perdus, déboussolés dans la ville. Une ville devenue labyrinthe qui fait entrer dans d'autres dimensions, d'autres temps et d'autres espaces. Comment est-il possible que la ville soit devenue, dans l'imaginaire le plus récent, le lieu de passage vers les dimensions du passé et du rêve, mettant aussi à l'épreuve les structures fictionnelles et, pour ainsi dire, leur « élasticité » ? Pourquoi est-ce que la ville évoque encore aujourd'hui une réadaptation du mythe du labyrinthe ?

Entre les années Cinquante et le début des années Quatre-vingt, des romanciers prennent le mythe du labyrinthe pour fondement de leur explorations

romanesques, créant ainsi les bases pour une nouvelle recherche sur la fiction et de nouvelles manières de raconter. Cinq romans européens que nous étudions ici, ont pour cadre des villes qui égarent les protagonistes, évoquant ainsi un motif très ancien et les personnages du mythe, Thésée, Ariane, le Minotaure, Dédale, Icare.

*L'emploi du temps* (1956) de Michel Butor, *Dans le labyrinthe* (1959) d'Alain Robbe-Grillet, *Le città invisibili* (1972) d'Italo Calvino, *Rue des Boutiques Obscures* (1978) de Patrick Modiano et *Lanark* (1981) d'Alasdair Gray représentent tous une ville qui entraîne l'inscription, en filigrane, de tout un groupe de figures : derrière l'allure de modernité de ces textes, on entrevoit les réécritures du mythe ancien. Dans ces romans de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le mythe encodé dans le paysage urbain subit des distorsions, des détournements, des redressements. Le modèle ennoblissant d'un Thésée gagnant sur un espace qui, insaisissable par définition, peut néanmoins être dominé se révèle impossible. Dans cet espace inhumain qu'est devenue la ville, le mythe ne peut être réécrit que sous les regards déformants de l'ironie, de la parodie, de la satire. Comment s'expliquent les complications spatiales qui empêchent au mythe de réaliser son déroulement traditionnel ? Comment le labyrinthe s'est-il transformé et comment les auteurs de cette période expriment-ils leur sentiment de désarroi face à une ville impénétrable ?

Cette thèse *La ville comme labyrinthe : réécritures d'un mythe des années 1950 à 1980*, invite à une réflexion sur les labyrinthes littéraires. Certes, la métaphore du labyrinthe était facile à évoquer, mais plus difficile a été de montrer les mécanismes de l'égarement, comme nous avons essayé de le faire. Cette étude se développe ainsi dans deux directions : d'une part, elle analyse le motif du labyrinthe, inspiré par une ville incroyablement gigantesque ; d'autre part on prend en considération la réécriture ironique du mythe que celle-ci entraîne. La transformation du thème de la ville comme labyrinthe, cueillie à ce moment précis de transition, est le résultat d'une série de concrétions historiques ayant son pivot dans notre façon de percevoir l'espace. Si l'ironie est devenue le seul moyen qui permet l'approche du mythe, c'est que ce trope est un instrument qui permet encore

d'interroger le mythe et la ville moderne à la fois. Dans les trois décennies que nous considérons ici, en effet, nous découvrons que même cette ironie change de signe et acquiert des caractéristiques assez différentes, selon le moment historique et selon le pays des auteurs de notre corpus.

En effet, nous avons été saisi par la récurrence de ce thème dans les littératures européennes : un traitement qui, ayant ses racines dans la narration joycienne, s'épanouit sensiblement au point qu'il nous est apparu comme une des figures romanesques de cette période de trente ans. Ainsi, nous proposons une articulation de ce traitement en trois moments. Dans un premier moment, au début du siècle, la ville devient un problème pour la représentation artistique et le motif du labyrinthe et la réécriture du mythe se profilent pour les premières fois. Ensuite, entre les années Cinquante et le début des années Soixante-dix (Butor, Robbe-Grillet, Calvino), les auteurs acquièrent conscience et désinvolture avec le thème du labyrinthe urbain et les potentialités fictionnelles que celui-ci entraîne. Enfin, nous avons distingué un troisième moment, quand, entre la fin des années Soixante-dix et le début des années Quatre-vingt (Modiano, Gray), le labyrinthe est « rappelé à l'ordre » et sa réécriture participe d'un processus communicatif avec un contenu explicitement éthique. Parmi tous les romans où se profile cette figure, nous avons choisi ceux qui réalisent une idée particulière de labyrinthe, présente dans les trois littératures que nous avons considérées ici, les littératures française, italienne et écossaise, mais en même temps nous remarquons des caractéristiques différentes pour les trois pays. Dans le choix de ces auteurs, nous avons voulu privilégier ceux qui conjuguent des types particuliers d'effets d'espace pour montrer une influence progressive qui se transmet de la représentation romanesque au roman même comme instrument de représentation. Ainsi, nous avons vu une gradation, voire une exaspération, dans un développement idéal que selon nous chaque auteur a suivi en regardant, non seulement la ville comme labyrinthe et la réémergence du mythe que celle-ci entraînait, mais aussi le genre romanesque.

Comment est-il possible que des concepts que nous employons pour décrire les villes du XX<sup>e</sup> siècle se déplacent et colonisent le roman ? L'axe de cette

thèse repose sur une idée particulière de labyrinthe, qui rend possible cette transmigration. Nous suivrons donc les toutes premières attestations, qui se situent dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Selon notre lecture, les auteurs qui écrivent à partir des années Cinquante sont de plus en plus concernés par des effets de spatialité qui se rattachent à une perception et à une mentalité résultant d'un long processus de modernisation. Comme on le verra dans le premier chapitre, au fur et à mesure que la ville s'industrialise, que ses dimensions augmentent, et que la population la plus diversifiée s'y installe, il est normal que l'espace urbain soit perçu comme un parcours difficile, parfois dans un environnement hostile. Ce qui change au XX<sup>e</sup> siècle, c'est que la représentation de la ville n'est pas confinée seulement à être le cadre où est située l'action des romans ou pour des descriptions poétiques. Il s'agit d'un cadre qui se fait *point de vue* et qui affecte donc la structure même du roman. Nous nous occupons ici de ce dernier qui englobe en lui-même les transformations de la ville. L'image du labyrinthe s'extrinsèque en effet des descriptions de celle-ci. Si les œuvres romanesques adoptent la structure et le *modus operandi* d'une ville, il en dérive qu'une ville aussi complexe qu'un labyrinthe ne peut que transmettre au roman sa propre complexité.

Ainsi, les romanciers deviennent tellement conscients de la maîtrise de l'art des romans que leur rôle change fondamentalement tout au cours du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>1</sup> La pratique d'écrire des romans avait été, au XIX<sup>e</sup> siècle, une opération explicable en termes de mimésis d'un objet, où, notamment, cet objet était incarné par la réalité. Celle-ci était décrite (transposée) sur l'œuvre, comme sur un écran réfléchissant. Pour obtenir cela, l'écrivain était conscient de déployer un nombre de moyens, de stratégies, des ruses, qui contribuaient à donner un caractère d'illusion au roman. A partir de l'époque que nous considérons, les artistes refusent cette fonction de magiciens capables d'évoquer des mondes parallèles et en tout semblables à celui que nous habitons. Ils commencent ainsi à exposer au sein de l'œuvre ces mêmes moyens qui contribuent à son achèvement. Bref, le roman aussi,

---

<sup>1</sup> J. Fletcher et M. Bradbury, « The Introverted Novel », en M. Bradbury et J. McFarlane (éd.), *Modernism* (1976), London : Penguin, 1991, p. 393.

comme d'autres langages artistiques, devient, de mimésis d'un objet, la mimésis d'un processus : le processus créatif.<sup>2</sup>

Cela dit, le premier romancier qui a une conscience aiguë de cette dimension de son œuvre est, comme on le verra, James Joyce. La carrière artistique de beaucoup d'écrivains sera fortement influencée par les innovations joyciennes. Ainsi, nous verrons chez lui des représentations témoignant d'une spatialité qui est en train de changer, et de ce que c'est ce nouveau labyrinthe qui émerge du tissu urbanistique représenté par les artistes. À l'époque de Joyce, la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, nous avons dédié un chapitre entier, afin de prendre en examen des thématiques qui préannoncent le développement de la deuxième partie du siècle. Ainsi, l'aliénation, la représentation de la vitesse, l'ambiguïté du langage ne peuvent pas être saisies complètement si l'on ignore leur émergence dans la culture européenne. Les années *grosso modo* entre 1950 et 1980 apportent une maturation, un accomplissement et à une majeure conscience de la part des écrivains de ces transformations dans la représentation de la ville.

La réécriture du mythe du labyrinthe a le privilège de photographier et de mettre en scène cette nouvelle réalité. Ce que nous voulons démontrer est donc que les réécritures romanesques du mythe du labyrinthe, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, sont des réécritures parodiques, satiriques, ou en tout cas, ironiques. Cette attitude vis-à-vis du mythe traditionnel du labyrinthe est entraînée par une spatialité qui a profondément changée, en ce qu'elle ressent de deux notions qui émergent dans la réflexion philosophique de la même période. Ainsi, ce sont les deux notions qui constituent le cadre théorique de notre étude. Le premier est le concept de rhizome (qui dérive de la philosophie de Deleuze-Guattari), le second est le concept d'hétérotopie (forgé par Michel Foucault).

Nous nous sommes aperçus en effet que les artistes, en parodiant le mythe du labyrinthe, ne décrivent pas un espace traditionnellement reconnu en tant que tel. Par contre, les descriptions qu'ils font de la ville dénotent une prise de

---

<sup>2</sup> L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, New York : Methuen, 1991, p. 5-6 et 36-47. Nous traduisons le mot anglais « product », employé par Hutcheon, avec « objet », qui nous paraît plus convenable.

distance d'avec le mythe, une volonté d'exaspérer les différences entre le labyrinthe et un nouveau modèle, qui serait de quelques façons lié au premier, mais qui n'aurait pas encore de nom. Nous avons réfléchi sur les deux conformations que le labyrinthe a prises pendant les siècles passés : d'une part, le labyrinthe proprement dit, et d'autre part le dédale, ou *maze* (en anglais), ou *Irrweg* (en allemand). Le labyrinthe proprement dit est celui qui a eu un très grand nombre de représentations depuis l'antiquité (avec le prototype crétois) jusqu'au Moyen Âge.<sup>3</sup> Il s'agit d'un parcours qui se développe tout autour d'un centre, mais qui n'offre pas de possibilités effectives de se perdre. Cela présuppose, toutefois, dans les expériences sacrées les plus accomplies (assez rares), un tel effort de concentration que le marcheur oublie les autres repères à l'extérieur, et se dirige au prix d'une marche difficile, où les obstacles sont plutôt dans la sphère de la subjectivité. Il s'agit donc d'une épreuve d'initiation.<sup>4</sup> Le prix du centre serait une sorte de communauté spirituelle avec la divinité et un contact plus direct avec sa propre intériorité. A partir du Moyen Age, les chrétiens identifient allégoriquement les obstacles du parcours avec les péchés auxquels incite Satan, alors que le centre représente la localisation de Christ.<sup>5</sup> Nous reproduisons ici une image qui illustre cette conformation (figure 1, en annexe de notre document).

Le deuxième modèle est le modèle à bifurcations, dit dédale, du nom du personnage mythique qui l'inventa. Le terme anglais *maze*, par contre, dérivé du mot *amazement* et garde donc, dans sa racine, l'idée de l'étonnement du marcheur qui doit ainsi choisir entre des couples de possibilités, dont une conduit à l'erreur.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> H. Kern, *Through the Labyrinth* (1982), éd. R. Ferré et J. Saward, Munich, London, New York : Prestel, 2000.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 30. Pour Kerény, le labyrinthe, sous la forme de la danse, correspond à un rite cosmologique qui implique la communauté. Cf. K. Kerény, *Nel labirinto*, Torino : Bollati Boringheri, 1983, p. 111-6.

<sup>5</sup> Pour plus d'indications au sujet des différentes formes de labyrinthe et pour plus de références bibliographiques, nous renvoyons au Chapitre II (2.2) de notre thèse.

<sup>6</sup> S'appuyant sur *l'Oxford English Dictionary*, P. R. Doob le rapproche du norvégien « mas » (obstination énervante, fatigue, caprice, fantaisie, bavardage oiseux), et du verbe « masa » (peiner, être occupé, se préoccuper, déranger, bavarder). Elle reconnaît ensuite que le vieil anglais accueillit ce mot, avec la formation « amasod », qui signifie « étonné », « surpris », « confus » et elle montre comment l'emploi de « mased » et « masedli » dans les sources médiévales, cela signifie « hors de soi-même », « irrationnel », « fou ». Dans la première attestation de « mase » (1300), ce mot est utilisé pour désigner une « source de confusion » ou une « ruse », une « vision », une « fantaisie »,

Le dédale, dans les représentations graphiques n'apparaît que relativement tard, au XV<sup>e</sup> siècle, comme une machine de guerre pour la défense des forteresses, même si les descriptions littéraires antiques, qui relataient le récit mythique de Thésée, d'Ariane et du Minotaure, nous informaient déjà d'un palais ou d'une grotte aux passages embrouillés. La forme du dédale se fonde donc sur l'idée d'erreur, auquel est opposé celle de bon chemin. Entre l'une et l'autre, le libre arbitre. Le centre existe et, par une série d'essais et d'échecs, on peut y arriver.

Compte tenu que nous ne nous confrontons plus ni à un labyrinthe à une seule voie ni à un dédale avec des bifurcations, nous avons dû chercher, d'abord, un modèle sans aucun centre et sans délimitations entre son intérieur et son extérieur. Bref, nous avons trouvé ce modèle de complexité dans le rhizome, issu de la philosophie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Celui-ci incarne les deux modèles de labyrinthe et de dédale car, si des ordres sont donnés dans le rhizome, nous avons aussi la conscience qu'ils ont un caractère provisoire. Nous l'adoptons en tant que dispositif dérivé de la philosophie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari.<sup>7</sup> Ces auteurs ne pensent peut-être pas aux ressemblances entre labyrinthe, dédale et rhizome lors de leur réflexion théorique. Celle-ci, en effet, porte sur le livre et son agencement, sur son être « multiplicité »<sup>8</sup> ou un ensemble d' « organismes » mais « *corps sans organes* qui ne cesse de défaire l'organisme ».<sup>9</sup> En même temps, ce modèle qu'ils appellent rhizome manifeste des valeurs opposées à la notion traditionnelle de « livre-racine »,<sup>10</sup> car la racine suit le développement d'un pivot central avec des ramifications latérales.<sup>11</sup> Umberto Eco, dans son « Antiporfirio »,<sup>12</sup> reprend le rhizome de Deleuze et Guattari, pour montrer que ce modèle s'applique parfaitement aux techniques que nous utilisons pour étudier et organiser le savoir encyclopédique. Ainsi, le modèle du rhizome, pour Eco, est subsumé par le

---

une « déception », une « fausseté ». P. R. Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1990, p. 43-4.

<sup>7</sup> Nous analysons plus spécifiquement ce modèle dans le deuxième Chapitre (2.2.1).

<sup>8</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris : Les Editions de Minuit, 1980, p. 10.

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

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 11.

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

<sup>12</sup> U. Eco, « Antiporfirio », in G. Vattimo et P. A. Rovatti, *Il pensiero debole* (1983), Milano : Feltrinelli, 2010, p. 52-80.

*pensiero debole*, la « pensée faible ».<sup>13</sup> Il n'est pas possible de donner de modèles forts, décisifs, univoques, dans les domaines du savoir. Il faut donc supposer qu'il existe un type particulier de labyrinthe qui a les caractéristiques du rhizome, ou mieux une forme plus complexe de labyrinthe, par laquelle le labyrinthe (comme le dédale) pourrait même être englobé. Ici des parcours de sens sont possibles, mais jamais définitifs. Chaque axe n'amène jamais à un centre unifiant et hiérarchisant, comme dans le labyrinthe et le dédale, mais tout point peut être connecté avec tout autre point. Ainsi, potentiellement infini, le rhizome n'est pas rapportable à une planimétrie précise (voir en annexe la représentation de cette figure pour Umberto Eco, fig. 2). L'explorateur des labyrinthes urbains, également, est obligé de mettre en discussion le concept de carte, car la ville a acquis une telle complexité que d'autres dimensions de description doivent être imaginées pour ne pas succomber à une trop grande prolifération.

Ainsi, si nous suivons Eco, au niveau de l'imaginaire, la forme du labyrinthe sous-jacente à la complexité des labyrinthes urbains du XX<sup>e</sup> siècle est le rhizome. Ce sera là notre axe de travail. Mais cette idée nous pousse à reconnaître une autre caractéristique de la ville, ce qui nous amène à affiner le système méthodologique de cette étude. On a vu comment pour le rhizome doit toujours être conçu comme un plan supplémentaire qui permet d'en considérer les parties. Mais, en même temps, ce plan est destiné à rentrer, à son tour, lui-aussi, dans les rangs, à devenir partie de l'ensemble, à intégrer cet ensemble. Bref, nous avons vu que la carte doit participer nécessairement du rhizome. Si je suis dans le rhizome, la carte, qui est avec moi, est *dans* le rhizome ; la carte en fait partie, en plein titre.

Cette zone délimitée sur le plan en papier, qui à la fois représente et ne peut pas se soustraire de l'ensemble représenté, à la suite de Michel Foucault, nous l'appelons « hétérotopie ». Elle se manifeste en tant que coexistence, présence de deux espaces inconciliables. Outre la carte, dans les villes, comme le montrent les romans du corpus que nous avons choisi, existent beaucoup d'autres espaces qui visent à la représentation d'un « ailleurs ». Ces espaces s'appellent « hétérotopies »

---

<sup>13</sup> Pour le traitement du concept de *pensiero debole*, cf. 2.1.

pour Michel Foucault. Cela est, par ailleurs, une autre source d'égarement, et en explique mieux les raisons. Nous avons tiré ce concept de deux écrits de Michel Foucault : « Des espaces autres » en 1984 et la Préface de *Les mots et les choses* en 1966.<sup>14</sup> Dans le premier, s'adressant à un public pour la plupart d'architectes, Foucault repère des espaces créés dans les sociétés ayant la fonction de représenter le reste de l'espace. Il apparaît clair, pour la classification et pour les types d'espaces que Foucault prend en compte, qu'il s'agit de lieux qui visent à mettre en ordre, à classer, à établir un « cosmos » à l'intérieur des sociétés qui le produisent. Et toutes les sociétés, dans la tension de rejeter le chaos, et de créer des utopies, n'obtiennent, en revanche, que des hétérotopies.

Toutefois, les espaces hétérotopiques ne sont pas seulement objets de représentation. Cela est vrai surtout pour les romans entre les années Cinquante et le début des années Soixante-dix.<sup>15</sup> Selon notre hypothèse, que le travail de Brian McHale a contribué à forger, au fur et à mesure que nous nous éloignons du XX<sup>e</sup> siècle, nous nous éloignons aussi de cette fonction dénotative et descriptive, et l'hétérotopie devient un mode pour structurer l'œuvre littéraire. C'est ainsi que le lien avec le deuxième concept d'hétérotopie (*Les mots et les choses*) devient plus visible. Comme l'art du XX<sup>e</sup> siècle est devenu la description non pas d'un objet, mais d'un processus, l'hétérotopie aussi (avec des précurseurs comme Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Vladimir Nabokov),<sup>16</sup> sort de son immobilité de la représentation et occupe le processus créatif ; elle informe ainsi non seulement l'espace romanesque, mais le véritable espace de l'œuvre, délimite un plan de lecture supplémentaire entre le narrateur et le lecteur (sous le plan diégétique). Une fois cet espace mis à nu, les narrateurs souhaitent que nous soyons presque complètement

---

<sup>14</sup> Pour « Des espaces autres », nous nous référons à l'édition établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald avec la collaboration de J. Lagrange, dans le recueil *Dits et Écrits 1954-1988*, Paris : Quarto Gallimard, 2001, p.1571-1581. Pour le deuxième ouvrage, cf. *Les mots et les choses* (1966), Paris : Gallimard, 2001.

<sup>15</sup> Cf. la Deuxième partie de cette étude.

<sup>16</sup> Pour S. Beckett, cf. *Molloy* (1950), *Malone meurt* (1951), *L'innommable* (1952). Pour A. Robbe-Grillet *La jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959, qui sera d'ailleurs analysé dans notre Chapitre III), *La Maison de rendez-vous* (1965). Pour V. Nabokov, *Pale Fire* (1962) et *Ada* (1969). Ces auteurs sont rangés ensemble (avec d'autres américains) par B. McHale, *Postmodernist Fiction*, New York - London : Meuthen, 1987, p. 12-9.

sortis du réalisme, comme du solipsisme des récits psychologiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le lecteur est signalé comme un des chaînons essentiels de la communication littéraire et on lui demande « quelque chose ». L'hétérotopie a donc servi pour dévoiler et déstructurer l'axe de la communication usuelle des auteurs et des lecteurs de romans.

Cette opération de dévoilement semble participer d'un soupçon vis-à-vis de la forme du roman, en tant que genre littéraire transmis par la tradition. Comment s'exprimerait ce soupçon ? Encore une fois, sous le prisme de l'ironie, qui est un trope dominant de la fiction et de la poétique de cette époque. L'ironie devient une arme par laquelle les auteurs dissèquent tout. Donc, elle critique l'œuvre romanesque comme les labyrinthes urbains qu'elle représente. Les labyrinthes d'autre temps ne sont plus possibles, et l'ironie marque constamment cette différence.

Une fois cet espace urbain et ces narrations problématisés, que reste-t-il du mythe, du récit traditionnel qui s'est imposé des siècles de réécritures durant ?

D'abord, quel est le mythe que les auteurs prennent en charge ? Une série de versions se sont imposées, avec des différences minimales entre l'une et l'autre.<sup>17</sup> Une intrigue unitaire peut donc être tirée de ces différents récits. Bref, Thésée, le fils du roi d'Athènes, Égée, part pour l'île de Crète afin de racheter sa ville d'une condamnation lourde : tous les sept ans, le roi crétois Minos exige qu'un bateau lui soit envoyé, portant des jeunes filles et des jeunes hommes, pour nourrir le Minotaure, un monstre mi-homme mi-taureau. Celui-ci est emprisonné dans le labyrinthe, œuvre de l'architecte génial Dédale. Enchevêtrement infernal de couloirs, celui qui entre dans le labyrinthe, est condamné à l'errance et à être dévoré. Mais Thésée, avec l'aide de la fille du roi, Ariane, résout l'énigme de cette prison. Aidée à son tour par Dédale, Ariane offre au jeune athénien le bout d'un fil, qui le relie à elle pendant son emprisonnement. Ainsi, Thésée entre dans le labyrinthe, tue

---

<sup>17</sup> Pour une discussion et un compte-rendu exhaustif sur les textes de l'Antiquité classique qui relatent ce mythe, nous renvoyons à la table synoptique de H. Kern, *op. cit.*, Munich-London-New York : Prestel, 2000, p. 28-9.

le Minotaure, sort et embrasse Ariane. Sur la route de retour, il abandonnera la jeune fille, cependant, sur l'île de Naxos, lui préférant sa sœur Phèdre. À Athènes, Thésée devient roi de l'Attique. Il a ainsi résolu une énigme, tué le monstre, gagné deux femmes et un empire. Si l'on ajoute d'autres entreprises courageuses, le statut de héros de Thésée est ainsi reconnu et confirmé. En revanche, les péripéties de Dédale ne sont pas terminées. Minos, pour se venger de sa trahison, l'enferme avec son fils Icare dans le labyrinthe. Dédale s'en évadera avec une autre ruse. Il construit, en effet, des ailes, qui leur permettront, à Icare et à lui, de s'envoler. Le fils n'arrivera pas à se sauver : il s'approche du soleil, sourd aux remarques de son père ; la cire des ailes fond et le jeune homme tombe dans la mer. Thésée, Dédale et Icare sont les trois paradigmes des explorateurs du labyrinthe, les trois modèles que les écrivains tiennent en compte au moment de la réécriture.

Cette étude montre comment ce récit est mis en crise par une série de réadaptations et redressements. Dans la première partie, « Transformations et expérimentations », nous voyons comment la ville entre sur la scène de la représentation artistique et littéraire et comment les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle se réapproprient ce mythe. Comme nous le voyons dans le premier chapitre « Labyrinthe et aliénation dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle », dans la mesure où les centres urbains occupent l'espace de la représentation artistique, nous nous apercevons que le mythe du labyrinthe aspire à occuper la même scène, en syntonie avec un nouveau goût esthétique qui veut englober les mythes anciens dans les œuvres modernes. Ainsi, ces réécritures sont fondamentales pour comprendre aussi les romans de notre corpus. En particulier, *L'uomo nel labirinto* (1926) de Corrado Alvaro explore un thème extrêmement moderne, le déracinement de l'homme urbain ainsi que l'aliénation du personnage faisant l'expérience du tohu-bohu urbain. Mais encore plus nous voyons dans *Ulysses* (1922) de James Joyce un paradigme précieux qui sera le point de départ d'où se développeront les différentes déclinaisons que nous allons explorer dans le reste de la thèse. Le deuxième chapitre « Le labyrinthe urbain : un nouveau paradigme. Réécritures ironiques du mythe » s'occupe du cadre historique et culturel auquel appartiennent nos auteurs.

Ainsi, nous nous pencherons sur les références théoriques, nous présenterons le corpus, et nous les mettrons en relation avec le contexte littéraire et artistique.

Dans la deuxième partie de la thèse, « Jeux et narrations ironiques », nous commençons à analyser dans le détail nos auteurs. Plus précisément, dans le troisième chapitre, « Émergence de l'hétérotopie urbaine et expérimentation romanesque dans le Nouveau Roman », nous examinons les modes de réappropriation du mythe de deux Nouveaux romanciers, Butor et Robbe-Grillet, et nous interrogeons les phénomènes spatiaux qui sont caractéristiques des deux romans considérés, le passage de la fiction à la métafiction, les effets de l'ironie et de la parodie du mythe et du roman policier. Nous remarquerons une attitude différente en passant au quatrième chapitre, qui porte sur Italo Calvino : « *Le città invisibili* d'Italo Calvino. Des villes-rhizome aux mondes en collision ». Après avoir considéré le développement du thème de la ville et du thème du labyrinthe dans la production de l'auteur italien, nous verrons comment les préoccupations liées à ceux-ci convergent dans *Le città invisibili*. Ce roman fait face aux mêmes problèmes de représentation de l'espace que le Nouveau Roman, avec des labyrinthes urbains également compliqués par les effets du rhizome et de l'hétérotopie. Mais Calvino utilise l'ironie dans un sens opposé, en s'ouvrant vers l'utopie. Plutôt que souligner l'emprisonnement, le labyrinthe de Calvino exagère la liberté de ces villes qui donnent une infinité de perspectives. Le lecteur pourra voir comment, dans les deux cas, la réécriture, comme toute innovation dans le genre romanesque, vise à traiter les structures, les genres, les motifs de la tradition en tant qu'enveloppes vidées de sens. Ils se prêtent ainsi à la pratique du jeu et à un enchaînement d'allusions avec des intentions qui sont, au moins apparemment, ludiques, et qui démontrent que l'attribution du sens est une pratique humaine et, en tant que telle, précaire.

Dans la troisième partie, « Retour vers l'éthique », nous souhaitons mettre en évidence que, dans une phase ultérieure, ces mêmes innovations, dont il était question dans la deuxième partie, sont à leur tour détournées et réadaptées, avec le but de les contextualiser dans une nouvelle expérience urbaine, vécue cette

fois par les voix marginales de victimes. En ce sens, nous verrons comment les biographies des auteurs seront les éléments qui forgent à nouveau le mythe. Par exemple, le cinquième chapitre, « Patrick Modiano. La superposition de deux Paris entre ville moderne et ruines de la mémoire », montre que l'expérience de la persécution juive, dont on perçoit la terreur dans *Rue des Boutiques Obscures*, remémorée par le protagoniste, laisse affleurer un Paris caché, qui égare dans la mesure où passé et présent se superposent, pourvu que ces deux univers soient nettement séparés par la société. Dans ce roman, l'ironie de la réécriture mythique exprime une critique à l'égard d'un monde où l'oubli est devenu un principe fondamental. Également, chez Gray, comme nous le voyons dans le sixième chapitre, « *Lanark* d'Alasdair Gray. Une géographie réadaptée du mythe crétois », la critique devient encore plus polémique et virulente : elle se fait, en effet, satire : le but éthique se réalise ainsi à travers la requête explicite au lecteur, afin qu'il réagisse contre un système qui vise à anéantir la collectivité.

Tout au long de cette étude, nous nous référerons à ces deux cultures de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et la période entre les années Cinquante et les années Quatre-vingt, les nommant, respectivement, Modernisme et Postmodernisme. Les deux termes sont largement employés par la critique anglo-saxonne ; la critique italienne est de plus en plus portée à l'accepter ; la critique française, par contre, nous paraît encore hostile.<sup>18</sup> Nous nous sommes vu contraints, cependant, de nous y référer. D'abord en raison de la nécessité d'adopter une nomenclature qui nous permette de désigner des concepts, phénomènes, auteurs qui se situent dans ces deux « moments esthétiques » que nous pouvons cerner dans le XX<sup>e</sup> siècle. Ensuite parce que de telles catégories nous permettent d'analyser des aspects liés au roman à une échelle européenne, qui inclut donc, dans notre étude, les trois pays France, Italie, Écosse, ainsi que les cultures anglaise et irlandaise, qui ont offert, surtout dans la première moitié du siècle, des pistes d'une originalité incomparable et qui ont permis l'émergence de notre thème.

---

<sup>18</sup> Cf. par exemple H. Meschonnic, *Modernité Modernité* (1988), Paris : Gallimard, 1993.

En ce qui concerne le terme de Modernisme, nous ont parus convaincantes les études de Malcolm Bradbury et de James McFarlane, *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930* (1976) et *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre* (1991) de Giovanni Cianci.<sup>19</sup> Le premier ouvrage analyse ce moment culturel en considérant les faits esthétiques de façon organique, tenant compte en même temps des différents contextes européens. Le terme Modernisme, pour ces critiques, sert pour définir une période, où l'état d'esprit et le regard de l'homme sont totalement envahis par le mot d'ordre « moderne », « obsessed by a compulsion keep up, reduced to despair by the steadily increasing speed of the total movement ».<sup>20</sup> De plus, le mot « Modernisme » serait associé avec un sentiment contemporain : « the historicist feeling that we live in totally novel times, that contemporary history is the source of our significance, that we are derivatives not of the past but of the surrounding [...] environment, or scenario, that modernity is a new consciousness, a fresh condition of the human mind - a condition which modern art has explored ».<sup>21</sup> Pour Cianci, cet état d'âme, cette conscience collective, triompherait entre les années Dix et les années Vingt, au même moment où il s'élève à courant artistique et le mot « moderne » devient partie d'un « programme », en apparaissant dans les écrits de tous les artistes.

L'expérience moderniste est considéré terminée dans les années Soixante. Mais à partir des années Cinquante certains critiques repèrent l'émergence d'une nouvelle sensibilité et d'un état d'âme qui reconnaît non seulement que le Modernisme est achevé, mais que nous serions arrivés à une condition « posthume » de la civilisation occidentale, au dernier aboutissement de la Modernité en tant que processus historique fondé sur le progrès et la raison, les idoles de la culture

---

<sup>19</sup> M. Bradbury et J. McFarlane (éd.), *op. cit.* et G. Cianci (éd.) *Modernismo/Modernismi*, Milano : Principato, 1991.

<sup>20</sup> M. Bradbury et J. McFarlane (éd.), *op. cit.*, p. 22. Traduction : « obsédés par une compulsion à suivre le rythme, réduits au désespoir par la vitesse croissante constamment du mouvement total ».

<sup>21</sup> *Ibid.* Traduction : « le sentiment historiciste que nous vivons dans des temps totalement nouveaux, selon lequel l'histoire contemporaine est la source de notre valeur, que nous sommes des dérivés non pas du passé, mais de l'environnement [...] qui nous entoure, ou du décor, que la modernité est une nouvelle conscience, une condition fraîche de l'esprit humain, une condition que l'art moderne a explorée ».

occidentale depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. D'emblée nous nous apercevons que le terme « Postmodernisme » qui a été proposé est périlleux. L'enjeu n'est plus seulement esthétique, comme il était question pour le Modernisme, mais s'est élargi à d'autres secteurs et disciplines, comme la philosophie et la politique. Une telle diffusion à ces domaines est ainsi à l'origine des abus que l'on a faits de ce terme. Nous précisons donc que notre intérêt est le plus souvent esthétique par rapport à la terminologie que nous adoptons. Toutefois, notre recherche n'a pas pu éviter de se rapporter à la réflexion théorique, étant données les directions prises par les fictions de nos auteurs. Nous tenant donc à un plan esthétique, nous retiendrons la définition de Remo Ceserani, selon laquelle le Postmodernisme surgirait en opposition au Modernisme, un courant qui, dans les années Soixante, était perçu comme trop élitaire, recherché, académique. Le nouveau courant aurait moins de confiance en les différents média et favoriserait ainsi le mélange des genres.<sup>22</sup> Mais le problème apparaît bien plus complexe et peut difficilement être limité à cela, car les fondements de la culture occidentale seraient d'emblée mis en question et attaqués. Pour d'autres aspects portant sur la culture d'entre la fin des années Cinquante et le début des années Quatre-vingt, nous avons considéré l'étude récente de Peter Carravetta.<sup>23</sup> Pour le critique italo-américain, cette époque aurait inscrit, dans son paradigme, ce qui a été expliqué par Jean-François Lyotard : une méfiance vis-à-vis des grandes métanarrations issues des Lumières, comme l'émancipation universelle, les idées de progrès et d'idéalisme.<sup>24</sup> La fin de ces idées s'accompagnerait donc de la fin de l'Utopie. À la dissolution de la théorie des avant-gardes, s'ajouterait ainsi « il decisivo trionfo della mercificazione dell'estetico e dei manufatti culturali ».<sup>25</sup> En ce sens, la fiction met en relief son statut fictif. La métatextualité, véritable obsession de cette époque, émergerait à travers le mélange de mondes incompatibles, se disputant les pages du même roman. Autrement dit, le livre témoignerait de la coexistence de sphères existentielles incongrues.<sup>26</sup> Nous

---

<sup>22</sup> R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino : Bollati Boringheri, 1997, p. 29-32.

<sup>23</sup> P. Carravetta, *Del postmoderno*, Milano : Bompiani, 2009.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>25</sup> *Ibid.* Traduction : « le triomphe décisif de l'exploitation de l'esthétique et des produits culturels manufacturés ».

<sup>26</sup> Sur cette théorie se fonde l'étude de B. McHale, *op. cit.*

comprenons donc que la phase dont nous nous occupons est très problématique et que beaucoup de questions soulevées par les romans analysés s'inscrivent dans une perspective identique à celle des théoriciens du Postmodernisme, à savoir l'acceptation de la perte de repère aussi bien que de la difficulté des détours.

**PREMIÈRE PARTIE**  
**TRANSFORMATIONS ET EXPÉRIMENTATIONS**

# CHAPITRE I

## Labyrinthe de l'aliénation dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle

### 1.1 - LABYRINTHE ET MODERNITÉ : FORTUNE D'UNE MÉTAPHORE URBAINE

Les questionnements sur la spatialité que nous trouvons chez les auteurs de notre corpus commencent à s'esquisser dans l'expérience intellectuelle des artistes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le thème de l'égarement et de l'aliénation dans la ville surgissent à cette époque, mais ils sont cependant traités d'une autre façon que l'on fera dans la deuxième moitié du siècle. En conséquence, les réécritures du mythe sont assez différentes.

Pourquoi le labyrinthe émerge-t-il avec une certaine insistance dans le discours intellectuel, et littéraire en particulier, dans la première moitié du siècle ? Pour y répondre, nous allons nous focaliser sur plusieurs aspects de la vie et de la sensibilité à cette période. Nous verrons que d'un côté l'intérêt pour ce récit et pour les personnages mythologiques apparaît dans bien des représentations picturales ;<sup>27</sup> d'un autre côté, ce n'est pas seulement un récit mythologique qui attire, mais aussi un graphisme à la puissance symbolique très ancienne et qui, dorénavant, commence à être considéré, dans toute sa complexité, surtout en tant que métaphore d'un espace difficile à saisir et à interpréter. Ces aspects sont très évidents dans le « dédale », un dessin dont le parcours met au premier plan l'erreur, où les fausses pistes occupent plus d'espace que la piste correcte. Et dans cette première partie du siècle, beaucoup d'éléments font penser que la réalité est une surface fausse, où rien n'est tel qu'il apparaît, où chaque aspect du visible pourrait révéler d'un moment à l'autre l'épiphanie d'une vérité cachée. La ville, en particulier, comme on le verra,<sup>28</sup> est le

---

<sup>27</sup> Les surréalistes fondèrent la revue *Le Minotaure*, qui fut publiée par Skira entre 1933 et 1939. La couverture du premier numéro fut peinte par Picasso et représente le Minotaure très célèbre.

<sup>28</sup> On s'occupera de ces aspects à partir du paragraphe 1.5.

champ le plus frappant où se manifeste cette expérience de la perte de repère. Devenu le cadre où se révèle le triomphe de la société moderne, la ville devient aussi, au début du siècle, un espace insaisissable, un ensemble de chantiers de plus en plus difficile à comprendre, le lieu où se déploient les ambiguïtés et les contradictions d'un monde qui n'est plus reconnaissable et, donc, cause de perte et désarroi.

La société européenne, au faîte de la modernité triomphante, se trouve alors confrontée à des apories et des problèmes de nature épistémologique. De nouvelles inquiétudes surgissent au sein d'une culture qui a tant célébré le culte du progrès avec une confiance inégalée dans les possibilités de la science d'améliorer les conditions de vie. En effet, les nouveaux buts auxquels la science est parvenue réussissent à transformer radicalement la vie des individus. La machine est toujours, depuis un siècle, le rempart de l'industrie. Les conditions de vie s'améliorent et les découvertes permettent d'augmenter ainsi les gains économiques.<sup>29</sup> Mais, en dépit de l'enthousiasme et de grands avantages de la vie moderne, les transformations ne peuvent que favoriser aussi la prise de conscience que l'homme vit une époque radicalement nouvelle. Le progrès semble y être à son apogée et une humanité finalement libre des préjugés et de l'ignorance s'est enfin émancipée, accomplissant le projet des Lumières. Toutefois, de nouvelles investigations sur la place qu'occupe l'homme dans l'univers révèlent un cadre peu rassurant. Des recherches scientifiques, aux spéculations freudiennes sur l'âme, aux réflexions philosophiques, dans tous les domaines, l'homme découvre l'impossibilité de se situer dans un cadre déterminé et précis.

Une des conséquences les plus marquantes du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle est le fait qu'une nouvelle idée de spatialité s'impose. Les distances commencent à disparaître, car on peut rejoindre très vite des lieux très éloignés entre eux : au début du XX<sup>e</sup> siècle on attend d'ailleurs la substitution de l'électricité à la vapeur dans le domaine des transports. On a la voiture, le vélo, la navigation sous-

---

<sup>29</sup> E. Gentile, *L'Apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Milano : Mondadori, 2008, p. 25-43. Nous empruntons à cet ouvrage l'expression « Modernité triomphante ».

marine ; mais aussi le téléphone et le télégraphe renforcent cette idée d'un rapprochement entre les lieux les plus lointains. Bien des œuvres d'art de cette époque nous permettent de saisir quelles sont les conséquences de ces moyens de locomotion et de communication dans l'imaginaire et dans la perception de l'ambiance extérieure. Nous pensons, par exemple, aux représentations des Futuristes, comme *La città che sale* (1910) et *Elasticità* (1912) d'Umberto Boccioni. La ville est, bien sûr, le milieu où tout cela survient de façon le plus visible. Le train qui part de la gare, la foule anonyme des démonstrations politiques, le paysage tourbillonnant qu'aperçoit de l'avion le pilote fasciné ; la rue qui entre par la fenêtre, éliminant toute distinction entre le champ visuel extérieur et intérieur, mélangeant les points de repère de l'observateur. Ce tohu-bohu total de l'espace, à l'époque de son mesurage le plus précis, devient, une fois transposé sur la toile ou la page d'un livre, un amas de signes confus et non-décriptables.

Si l'art avait été perçu, en Occident, sous l'angle d'un reflet d'une réalité objective reproductible, il faut maintenant qu'il rende compte d'une nouvelle réalité chaotique. Il s'ensuit que la tradition qui transmet la confiance en un style représentatif fidèle à un certain état des choses est, à son tour, obsolète. Cela n'implique pas que la tradition est à méconnaître ou à abolir (sauf dans des cas exceptionnels), mais elle est plutôt admise comme un point de départ pour la création de quelque chose de nouveau, qui serait en réalité davantage la destruction de l'ancien. C'est la cible à toucher pour se libérer d'une présence opprimante. N'étant plus capable de parler de ce monde nouveau, la tradition n'est plus un héritage à contempler avec admiration et obligeance, mais un univers à démystifier. L'ironie est la stratégie adoptée le plus souvent pour mettre en question l'autorité de la tradition, pour faire allusion à de nouvelles problématiques que les œuvres du passé ignoraient mais sur lesquelles la vie moderne ne cesse inlassablement d'appeler l'attention.

## 1.2 - LE PROGRÈS SCIENTIFIQUE : VERS UN ESPACE DE PLUS EN PLUS COMPLEXE

Certains aspects de la culture du début du siècle rendent possible et justifient un sentiment général de perte et de doute face à la réalité. Des chocs historiques importants se produisent à plusieurs niveaux provoquant un égarement dans la perception des phénomènes et dans leur localisation dans l'espace, mettant ainsi en discussion le patrimoine des sciences traditionnelles. Par conséquent, cet espace est beaucoup plus complexe par rapport à sa perception, surtout en ce qui concerne la différence entre espace intérieur et espace extérieur des corps. La figure du labyrinthe et la réécriture du mythe qui en dérive, et que nous analysons dans cette étude, sont liées à une conception de l'espace qui se construit à cette époque.

Les découvertes scientifiques changent radicalement l'attitude de l'homme européen face à la perception de la réalité. Elles ont aussi des répercussions marquantes dans la sphère de l'expression artistique. Linda Darlymple Henderson, dont nous rendons compte ici, a analysé les conséquences qu'ont ces théories, vers la fin du siècle, sur les artistes dits modernistes.<sup>30</sup> A cette époque, en effet, le public se familiarise avec des concepts comme « espace-temps », « l'invisible », « énergie », « éther », « vibration » et « quatrième dimension ».

Par exemple, Wilhelm Conrad Röntgen, en 1895, découvre les rayons électromagnétiques (les « rayons X »), qui permettent d'observer l'intérieur des corps, invisible à l'œil nu, tels les os d'une main même à travers les vêtements et la chair. La théorie de la radioactivité d'Ernest Rutherford (1902-03) et les recherches autour de l'électron, identifiés par Joseph John Thompson en 1897, amènent de nouvelles révolutions : la découverte de l'émanation d'autres types de rayons (appelés alpha, bêta et gamma) ; cela renforce l'idée que la matière est dans un état de mouvement continu, et les corps dans un état de dématérialisation constante. Les représentations anarchiques des cubistes et des futuristes, en effet, tiennent compte

---

<sup>30</sup> Nous résumons dans ces pages l'enquête de L. D. Henderson « Modernism and Science » in A. Eysteinson et V. Liska, *Modernism*, Amsterdam-Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2007, vol. I, p. 383-403.

de la radioactivité qu'on croyait présente dans beaucoup de corps aussi bien que de cet état complexe de la matière qui, en se décomposant, produit de l'énergie. Des artistes comme Wassily Kandinsky et Umberto Boccioni reproduisent sur la toile la consistance de l'éther, et ses propriétés sur l'atmosphère. Les manifestations de l'éther, sous forme de vagues Hertz, ont un impact considérable sur la naissance du télégraphe sans fils inventé par Guglielmo Marconi pendant les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle. L'environnement quotidien, au début du siècle, est donc une surface mystérieuse à explorer : voilà l'idée qui imprègne toute l'époque. Ces efforts des artistes (de reproduire une réalité invisible) ont des effets déterminants sur l'œuvre, car dorénavant celle-ci ne s'appuiera plus sur des ordres stables et objectifs, comme d'ailleurs le témoigneront les œuvres de notre corpus.

L'idée de la quatrième dimension, une nouvelle dimension spatiale, fut initialement « véhiculée » par la naissance, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, des géométries non-euclidiennes. L'espace n'était plus considéré, par conséquent, en tant que vérité absolue, mais en tant qu'un système possible parmi d'autres, lié à la perception et aux circonstances dans lesquelles celui-ci est déterminé. Ce nouveau regard ouvre la voie à la Théorie de la Relativité.

La Théorie de la Relativité Spéciale et la Théorie de la Relativité Générale d'Albert Einstein suscitent beaucoup de polémiques et d'enthousiasme dans la presse des premières décennies du siècle.<sup>31</sup> Établissant une valeur constante à la vitesse de la lumière, Einstein décrit des situations apparemment paradoxales qui contrastent avec les connaissances de la physique universelle newtonienne. En considérant le mouvement des corps dans des systèmes différents, il apparaît qu'il n'existe pas de points d'observation privilégiés ; en effet, les résultats des mensurations changent selon le point de vue que nous prenons en considération. Galilée justifiait la validité de toute expérience, liant celle-ci à un système de référence inerte (relativité galiléenne). La physique newtonienne aussi,

---

<sup>31</sup> Pour les rumeurs suscitées par les théories einsteiniennes sur la presse grand public, cf. A. J. Friedman et C. C. Donley, *Einstein as Myth and Muse*, Cambridge : Cambridge University Press, 1985, p. 10-20. Ce volume est aussi une bonne vulgarisation du développement scientifique de l'époque et de l'impact sur le milieu intellectuel européen et américain.

tout en considérant la différence de système de référence, était toutefois parvenue à des méthodes de mensuration absolues. Mais pour Einstein la mensuration dans deux systèmes différents ne peut qu'aboutir à des résultats opposés : l'observateur terrestre, par exemple, perçoit d'une certaine façon l'espace et la masse, mais ceux-ci sont différents par rapport à la façon de les percevoir dans d'autres points d'observation. Ce qui est encore plus étonnant, c'est qu'il est impossible d'attribuer une validité ou une priorité à l'un des deux points de vue. Les deux mensurations, en effet, sont également valables. L'effet qu'on remarque sur l'objet en mouvement est le changement de l'espace *dans* l'objet : ce qui se manifeste par une contraction dans le même sens de celui du mouvement. Pour donner un exemple, un objet voyageant dans l'espace en serait transformé à son retour, en se raccourcissant dans la direction de son mouvement. Ces observations déterminent un relativisme de l'homme et le situent dans un espace où son point de vue n'est plus privilégié. Ce moment est fondamental pour la conception spatiale que nous trouverons dans la deuxième moitié du siècle. Les notions de rhizome et d'hétérotopie ne peuvent qu'être issues, en effet, d'un espace où toute hiérarchie n'est plus possible et où aucun point d'observation ne peut organiser ou établir d'échelles de valeurs autres que provisoires.

Enfin, si la relativité montrait un univers inconnu jusqu'à présent, aussi les recherches sur l'atome des premières deux décennies du siècle avancement vers de nouvelles directions. Max Planck, en 1900, décrit en premier ce qu'est l'énergie quantique : les électrons émettent de l'énergie en respectant une valeur absolue et constante ; celle-ci est appelée un *quantum* d'énergie. Cette branche de la physique aboutit à plusieurs résultats qui changent l'attitude des scientifiques envers la physique. Einstein découvre la présence de photons et introduit donc l'idée que la lumière peut se comporter parfois en tant que vagues (ce qui était déjà accepté), mais parfois aussi bien qu'en tant que particules, par rapport aux circonstances dans lesquelles se vérifient les phénomènes étudiés. Le Principe d'Incertitude (1927) formulé par Werner Heisenberg établit l'impossibilité de connaître la vitesse d'une particule au même temps que sa localisation. L'observation de l'une, en effet, empêche de mesurer l'autre. Cela implique la

nécessité de ne plus pouvoir s'appuyer sur des résultats fixes, comme dans la physique classique, mais de se confier à l'indétermination, à la probabilité, à la duplicité du comportement de la lumière. La vérité, qui auparavant était tout à fait une évidence, ici se manifeste plutôt comme une recherche toujours *in fieri* pour un observateur privé d'un point de vue privilégié, plongé dans un ensemble d'évaluations également valables. Il nous semble que le problème que pose le concept de rhizome dérive d'une telle conception des phénomènes. Tout cela fait référence à un contexte où la représentation d'un événement physique est une action extrêmement complexe, toujours susceptible d'améliorations et spécifications, comme le demanderait la cartographie du rhizome.<sup>32</sup> L'explorateur de tout labyrinthe devra, dorénavant, tenir compte de cette différente prise de contact avec un espace complexe et fuyant, où les données de sa perception ne sont pas nécessairement ce qu'il lui faut pour la saisie de ce qu'on appelle réalité.

Le début du siècle, donc, fut marqué par la prise de contact avec un univers qui avait beaucoup changé, selon la perception des scientifiques, des intellectuels et de la population. Walter Benjamin, en décrivant l'état d'étrangeté éprouvé par les personnages kafkaïens, explique remarquablement le lien entre eux et l'aliénation de l'homme moderne. « L'homme d'aujourd'hui vit dans son corps comme K. dans le village au pied du Château : il est un étranger, un exilé, qui ne sait rien des lois qui unissent ce corps à des ordres supérieurs et plus vastes. [...] Ce sont toujours des bêtes qui vivent sous terre, ou du moins, comme la vermine de "La métamorphose", terrées dans les crevasses et les fissures du sol. Cette position semble à l'écrivain la seule appropriée pour les individus de sa génération et de son milieu, qui vivent isolés, soumis à des lois qu'ils ignorent ».<sup>33</sup> La taupe du récit *Le gîte* met en scène ce drame de l'homme moderne qui, avec sa perception déformée, bâtit un labyrinthe comme défense et répond ainsi à un monde incompréhensible gouverné par des lois inconnues. La taupe, ce Dédale contemporain, traité

---

<sup>32</sup> Cf 2.2.1.

<sup>33</sup> W. Benjamin, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », in *Œuvres II*, Paris : Éditions Gallimard Folio, 2000, p.290-1. Les textes des trois volumes qui composent l'œuvre sont extraits des *Gesammelte Schriften*, parus aux Éditions Suhrkamp. L'édition des Écrits complets de W. Benjamin sous la direction de T. W. Adorno et G. Scholem, a été établie par R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser. Traduction par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch.

ironiquement, crée un gîte pour ne pas s'en servir et le contempler de l'extérieur ; pour traduire l'absurdité de ce point de vue que l'homme moderne établit sur le monde à cause de sa perception fortement mise à l'épreuve par les nouvelles conquêtes de la science.

A ce contexte, s'ajouteront d'autres tensions et une crise dans les domaines de la religion, de la morale et de la connaissance de l'âme. D'un côté la psychanalyse de Freud, et de l'autre côté la philosophie de Nietzsche, contribuent à former une culture dominée par le soupçon, le sentiment que toute vérité est désormais à mettre en question. La lecture de Nietzsche remporte un succès extraordinaire parmi la génération des jeunes qui participèrent à la Première Guerre mondiale. Mais au lendemain de la guerre, la crise morale se posait de façon encore plus problématique. Elle augmentait le doute sur la validité des idées qui avaient été poursuivies, celles liées à la modernité et à l'affirmation de l'homme nouveau. Comme dans la science, une crise parallèle se développait donc dans la vie quotidienne des habitants des pays les plus développés qui accusaient ainsi les contrecoups de la Modernité.

### **1.3 - LE SIGNE ET SES AMBIGUITÉS**

La transformation de notre façon de nous situer dans l'espace est un sujet très important pour comprendre les représentations des villes-labyrinthe des romans de notre corpus. Mais il est aussi fondamental de comprendre les réflexions qui seront faites à propos de la structure de l'œuvre narrative, la déconstruction du mythe et les jeux des signifiants. Pour comprendre l'esprit des œuvres dont nous nous occupons dans cette étude, il est peut-être nécessaire de réfléchir sur un autre bouleversement qui transforma à jamais les sciences du langage. Nous verrons à partir des années Cinquante, et surtout dans les années Soixante et Soixante-dix, la naissance de mouvements artistiques comme le Nouveau Roman et l'Oulipo. Ces groupes ouvriront de nouvelles possibilités pour le langage au titre de corpus de règles à

suivre, dont les éléments peuvent être manipulés avec une grande aisance, afin de créer des chaînons linguistiques originaux et découvrir ainsi les possibilités du langage, tout en épanouissant les barrières. Pour eux, le langage serait-il un jeu. Dans le sens qu'aucune signification ne peut être définitivement attribuable à tout référent. Celui-ci ne serait-il qu'un élément vide, qui renvoie à son tour à d'autres référents, dans un processus de renvois qui pourrait être infini. L'attribution de sens serait ainsi procrastinée à un moment toujours plus éloigné et le but ne serait que de prolonger un jeu linguistique, où le sens serait le jeu même.

On arrive à comprendre ces positions seulement si nous les situons dans la continuité des spéculations menées au début du siècle dans le domaine de la linguistique générale. Si la science mettait en scène un monde de plus en plus complexe et contradictoire, le début du XX<sup>e</sup> siècle est marqué par la naissance de courants de pensée qui soulignent les problématiques soulevées par le langage. Le fondateur de la linguistique, le suisse Ferdinand de Saussure, fut l'auteur du *Cours de linguistique générale* (1915). Le principe à la base de la linguistique est une opposition entre « langue » et « parole », « signifié » et « signifiant ». Le signe linguistique n'est plus perçu comme signe discret et facilement analysable. L'acte linguistique implique toujours une différenciation de ses réalisations phonétiques, une prise de conscience de son unicité. La langue est une entité absolue qui existe à un niveau abstrait, tandis que la parole véhicule tout un tas de messages implicites, qui sont pertinents à leur contexte spécifique, des « conséquences » encodées dans la langue. En guise d'exemple, *La guerre, je vous dis la guerre*, une telle proposition, douée d'une signification claire, n'acquiert de sens que dans le contexte où elle est prononcée, ou mieux, dans la variété des contextes où l'on pourrait la rencontrer.<sup>34</sup> Toute nuance qu'elle pourrait avoir lui attribue la possibilité de sens différents. Pour cela chaque acte linguistique implique un signifié, mais, en même temps, un « signifiant », un réseau de connections que chaque élément phonique discret instaure avec les autres signes, aussi bien que l'allusion à quelque chose d'autre. Le

---

<sup>34</sup> T. de Mauro, « Introduzione », *Corso di linguistica generale*, Roma - Bari : Laterza, 1997, p. IX-X. Cette édition est la réimpression de la traduction de T. De Mauro de 1967, basée sur le *Cours de linguistique générale* Paris : Editions Payot, 1922.

mot signifiant traduit cette duplicité du signe linguistique et sa tension vers des directions imprévues et potentielles.

Le statut ambigu du signe devient emblématique d'une époque. Ce motif est au premier plan dans les œuvres modernistes. L'artiste est déchiré par la multiplicité des signifiants, dans l'effort inépuisable de cueillir le noyau du sens des objets. Cette crise du langage se situa au milieu d'une crise plus générale, que nous retrouvons dans le contexte historique de la société occidentale. Il était perceptible que l'édifice social était en train de « se désintégrer dans des fragments encore plus petits qui n'avaient plus aucune unité substantielle », comme l'explique Richard Sheppard.

Formerly, social institutions had been vehicles through which the deepest corporal and spiritual energies of the personality had been expressed and harnessed and all human and physical phenomena endowed with a transcendent aura. Now, however, the social life disintegrates; the unifying concepts of 'spirit' and 'soul' can no longer be uttered; the disappearance of its mysterious unifying centre has shut off entire areas of his personality and only rarely does he (Lord Chandlos de Hoffmanstahl) feel a 'flood of higher life' breaking through the crust surrounding him [...] whole areas of social discourse become incredible.<sup>35</sup>

La perte du centre est un *leitmotiv* typique de cette période, et l'absence du centre que nous trouverons dans les représentations des labyrinthes du XX<sup>e</sup> siècle est lié à un problème très général qui domine dans tous les domaines de la vie, à

---

<sup>35</sup> R. Sheppard, « The Crisis of Language » in M. Bradbury et J. McFarlane (éd) *Modernism*, London : Penguin, 1991, p. 325. Traduction : « Précédemment, les institutions sociales avaient été les véhicules par lesquels les énergies corporelles et spirituelles les plus profondes de la personnalité avaient été exprimées et bridées et tous les phénomènes humains et physiques avaient été doués d'une aura transcendante. Maintenant, de toute façon, la vie sociale se désintègre, les concepts unificateurs "d'esprit" et "d'âme" ne peuvent plus être prononcés, la disparition de son mystérieux centre unifiant a exclu des zones entières de sa personnalité et seulement rarement il (Lord Chandlos de Hoffmanstahl) ressent une "crue de vie plus élevée" faire irruption à travers la croûte qui l'entoure [...] des zones entières de discours social deviennent incroyables. »

commencer du langage. Le processus historique qui amena au manque de points de repère forts est peut-être la cause, ou peut-être l'effet d'un changement spirituel qui montra l'insuffisance des anciennes catégories et paradigmes de compréhension de l'univers. L'idéal de l'unité devint un idéal de plus en plus difficile à poursuivre.

### 1.3.1 - VERS LA MIMESIS D'UN PROCESSUS

Ce n'est plus la clarté figurative qui est recherchée dans les représentations, mais plutôt un type différent de matérialisme de l'image, qui se fonde sur l'ambiguïté, sur la double forme et sur l'ouverture de l'œuvre vers des contenus autrement cachés ou exposés à contre-jour. La peinture est d'ailleurs très importante dans la promotion de la nouveauté, de l'idéologie du *make it new*. Une peinture de Paul Cézanne, *Les grandes baigneuses* (1904-06, figure 3) illustre très bien ce genre de problème. Le thème extrêmement exploré dans la tradition occidentale permet à Cézanne de se confronter avec tout un ensemble de complexes et de conflits personnels. Ils sont analysés avec pertinence par T. J. Clarke.<sup>36</sup> Notre lecture se focalise sur un détail (que Clark examine pour un autre but) : l'extrémité droite de la composition. Au premier plan, une femme embusquée semble poser ses bras sur ses genoux. Mais une observation plus méticuleuse nous pousse à nous interroger sur le statut de la femme qui se trouve juste derrière elle et qui est aussi évanescence au point que la partie inférieure de son corps semble disparaître dans le bleu estompé de l'atmosphère. En réalité, ce qui au premier regard peut être le devant d'un corps de femme, semblerait plutôt la partie postérieure de la femme de dos : pas de bras, donc, mais des fesses. L'imagination de Cézanne balance entre le désir de montrer et celui de cacher. Une fois cette problématique instaurée, il devient difficile pour l'observateur de choisir entre les deux formes. Comme il a déjà réalisé dans d'autres œuvres, Cézanne désassemble et recompose les corps selon les règles de l'imagination, compromettant la cohésion et l'unité de sens.

---

<sup>36</sup> T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, New Haven – London : Yale University Press, 1999, p. 138-55.

Le signe devient de plus en plus ambigu au fil des décennies. Un autre exemple emblématique que nous pouvons choisir parmi beaucoup d'autres, illustre la position ontologique de liminalité qu'acquiert l'œuvre d'art dans le courant que nous avons accepté ici de dénommer Modernisme. Il s'agit d'un tableau de Giorgio de Chirico, *Intérieur métaphysique*, de 1926 (figure 4). Un ensemble de formes allongées se concentrent sur le côté droit de la composition, suggérant la projection vers des endroits hétérogènes, comme la chambre et la cabine de plage. Tout au fond l'image du ciel s'ouvre au regard du spectateur. S'agit-il d'une fenêtre ou d'un tableau ? La peinture métaphysique exaspère l'exhibition de la réalité cachée derrière les choses le plus simples.

Qu'il s'agisse des épiphanies joyciennes, ou de la cruauté qui effraye certains personnages pirandelliens au moment où ils découvrent l'inquiétude se dégageant de ses propres comportements, ou d'un référent aussi familier que la lune, la banalité quotidienne cesse et se révèle comme quelque chose d'inattendu, la source d'un dualisme perturbant. Certaines œuvres incarnent un drame analogue, sans aucune équivoque et pendant la durée entière de cette saison culturelle, jusqu'à ses expressions les plus tardives, comme le roman *Between the Acts* (1941) de Virginia Woolf, qui radicalise cet état de l'esprit dans la banalité d'une journée incertaine entre la pluie et le soleil (« wet will it be or fine ? »)<sup>37</sup> : le mystère et l'irréductibilité d'un monde où tout aspect de la vie se présente avec le double visage de Janus. Ces exemples se fondent donc sur le caractère aléatoire du signe artistique, sur sa capacité à se dé-contextualiser de lui-même, à occuper une liminalité entre la fiction et la réalité, tout en montrant l'artifice et la précarité du support technique qui le soutient. Ce type de représentations modernistes ne fait qu'établir un point de non-retour, le moment de rupture de la barrière entre la fictionnalité de l'œuvre et le réel qui usurpe son espace.

Si nous essayons de voir comment cette attitude se développe, il faudrait la rechercher dans le milieu littéraire des dernières décennies du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>37</sup> V. Woolf, *Between the Acts*, (éd. Frank Kermode), Oxford - New York : Oxford University Press, 2008, p. vii-xxxiv. Traduction : « Va-t-il pleuvoir ou fera-t-il beau ? »

siècle.<sup>38</sup> Pourquoi le langage devient-il alors le protagoniste de la composition artistique ? Le phénomène se vérifie dans tous les domaines artistiques et les racines sont chez les auteurs symbolistes. Dans l'effort de capter la véritable nature, le cœur des objets, les poètes de ce mouvement essayèrent de créer un langage totalement poétique ; ils opérèrent une scission entre les mots, les images et les choses. Par quelles pratiques linguistiques retrouvons-nous l'application de ces principes ? Comme l'explique Francesco Gozzi, deux parcours sont suivis en même temps. D'une part, nous avons des techniques comme la « compression sémantique », qui est un enchevêtrement syntactique, aussi bien que les anacoluthes, l'éliision de liens entre la cause et l'effet, la suppression de consécution temporelle. D'autre part, on retrouve la recherche de « l'exactitude sémantique », la création d'un autre type de violation linguistique : le rapprochement de deux termes qui n'ont rien à voir l'un avec l'autre, pour parvenir à un effet d'étrangeté et placer ainsi les mots dans des contextes inédits.<sup>39</sup> Cette attitude dénoncerait, à notre avis, la saturation du référent linguistique qui aspire à un renouvellement de la langue, en ouvrant et en élargissant l'éventail de ses possibilités d'expression. Pour les symbolistes, le but est de déstabiliser le lecteur en lui confiant le maximum de liberté possible. Cela deviendra un trait caractéristique de l'esthétique des décennies à venir, comme le signale Umberto Eco. Ici l'auteur confie au lecteur la responsabilité de l'exégèse, donnant l'impression de se désintéresser de ce qu'il fera de l'œuvre.<sup>40</sup> De telles procédées préannoncent, en effet, des pratiques définies postmodernistes, dans le sens que nous avons décidé d'accorder à ce terme dans cette thèse : la coexistence, sur la page, de sphères existentielles incongrues. Les symbolistes semblent témoigner que ce phénomène, qui aura des domaines d'application très vastes, se situe, au début, sur un niveau d'expérimentation purement verbale. L'œuvre est donc conçue comme un être en mouvement, comme Mallarmé l'avait voulu dans la composition de son *Livre*. Ici, chaque partie jouit du privilège de la permutation, de la capacité de se déplacer au sein du même texte ; dans ce livre les concepts mêmes de début et fin

---

<sup>38</sup> F. Gozzi, « La rottura dei codici: il linguaggio protagonista? », in G. Cianci (éd.) *Modernismo/Modernsimi*, Milano : Principato, 1991, p. 293-6.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>40</sup> U. Eco, *Opera aperta* (1962), Milano : Bompiani, 2006, p. 35.

sont inutiles, car arbitraires et provisoires : *le volume, malgré l'impression fixe, devient, par ce jeu, mobile – de mort il devient vie.*<sup>41</sup> Une telle déclaration sur l'œuvre préannonce aussi le concept soutenu par Deleuze et Guattari, dont nous traiterons plus amplement dans le prochain chapitre.<sup>42</sup>

L'effet le plus remarquable de cette ouverture au signifiant fut la prise en charge par l'artiste de toute une série de sujets, de vocabulaires et de matériaux qui n'avaient jamais fait partie de la production esthétique. L'esthétique, qui est d'ailleurs ce qui implique l'utilisation des *aistheseis*<sup>43</sup> commença ainsi à s'occuper du laid, de l'objet trouvé, du mot de la langue parlée, des langues étrangères, ainsi que de la langue poétique traditionnelle. Le sur-chargement des signifiants, amena à une perte d'intérêt pour ceux-ci et à une prédominance de la forme sur le contenu. Le détachement de ce dernier favorisa des mouvements qui perdaient progressivement intérêt pour la réalité sensible et qui aspiraient à analyser les moyens de production des effets esthétiques. De l'intérêt pour la mimésis d'un objet, les artistes passaient à la mimésis d'un processus, le processus qui aboutissait à la création de l'œuvre même.<sup>44</sup> L'art abstrait fut peut-être l'expression la plus accomplie de cette tendance. L'exemple d'une toile de Piet Mondrian montre comment même la représentation de la ville était investie par cette tension de mettre à nu les outils de travail du peintre. Des peintures comme *New York City* (1942) et *Broadway boogie-woogie* (1942-3) représentent le plan urbanistique orthogonal de Manhattan d'une vue aérienne. La dissolution de toute ressemblance objective avec la ville va à l'avantage des lignes et des couleurs primaires, les seuls et véritables moyens qu'a le peintre pour décrire une ville captée et restituées dans ses formes essentielles.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>42</sup> Cf. 2.2.1.

<sup>43</sup> En grec, les *aistheseis* sont les sensations, du verbe *aisthanomai*.

<sup>44</sup> L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. 1-16.

### 1.3.2 - LES ÉCRIVAINS VIS-À-VIS DE L'AUTONOMIE DU SIGNE

Les écrivains non plus ne purent ignorer les inévitables ambiguïtés du langage. Certains artistes travaillaient en collaboration avec les hommes de lettres, ce qui présuppose des échanges intragénériques et intramédiales. Par exemple, Filippo Tommaso Marinetti, fut poète et théoricien du *Manifesto futurista* (1909), aussi bien que du *Manifesto tecnico della letteratura* (1912). Il eut un rôle fondamental dans un courant, le Futurisme, qui se réalisa principalement dans les arts picturaux et plastiques. Tristan Tzara, auteur de *Manifeste Dada 1918*, et de *Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* (1921), participa notamment au même groupe de Marcel Duchamp et Picabia. Ce processus d'échange et de communauté spirituelle et programmatique parmi les artistes est un trait typique des avant-gardes. Il continua avec les Surréalistes, dans les années Trente.

Ce type de contacts impliquait aussi ceux qui n'étaient pas nécessairement des adeptes. Il ne pouvait que bénéficier aux poètes et romanciers qui se trouvèrent sur un terrain fertile pour les échanges. La technique cubiste du collage, par exemple, fut adoptée par T. S. Eliot, à travers le mélange linguistique de *The Waste Land* (1922) : la partition wagnérienne est mise à côté d'un passage élégiaque, d'un document de vie contemporaine, de citations érudites, etc.<sup>45</sup> Un autre type de complexité expressive est repérable chez des narrateurs comme James Joyce, Gertrude Stein et Marcel Proust. Plusieurs innovations apparaissent dans la prose du roman : l'insertion de tracts et d'articles de journaux (*Ulysses*, 1922), abolition de la ponctuation et de la syntaxe traditionnelle (*Ida*, 1941), l'élaboration d'une prose difficile qui se modèle sur les mouvements de l'inconscient (*La recherche du temps perdu*, 1913-27). David Lodge montre comment ces auteurs s'approchent de leurs sujets à travers les modifications stylistiques de la métaphore, de la métonymie et de la synecdoque. Ces pratiques artistiques auraient une connotation médicale, car la

---

<sup>45</sup> F. Gozzi, en G. Cianci, *op cit.*, p. 301.

qualité de ne pas être capable de dénoter le référent et de ne s'y référer qu'à travers des relations de similarité et liminalité, selon Jakobson, c'est un trait typique des personnes atteintes d'aphasie.<sup>46</sup> D'autres solutions formelles visaient à déconstruire les règles grammaticales et à créer de nouveaux modes de lecture. L'effet de toutes ces techniques fut d'aboutir à la perception du langage poétique en tant que tissu obscur à décrypter, ayant en soi-même des clefs de déchiffrement à découvrir, proposant des parcours parfois multiples. Non plus un langage référentiel, donc, mais un défi textuel, proposant des détours, des sens inattendus, des impasses et tout ce qui s'éloigne d'une écriture simple et cristalline. Tout cela renforçait l'idée que le langage était une pratique strictement subjective ; qu'il réfléchissait des modes de perception personnels ; que la force de l'expression artistique reposait sur un régime épistémologique, de transmission des valeurs pertinentes d'une conscience déterminée.

L'exemple le plus accompli de ce type de littérature est le *Finnegans' Wake* (1923-39) de James Joyce. Écrit dans la phase finale du Modernisme, cet ouvrage pousse à l'extrême le goût pour l'expérimentation de cette époque. Il serait difficile de décrire l'intrigue d'une œuvre qui se fonde sur le recours systématique à l'embrouillement et aux calembours et qui veut, de plus, créer une nouvelle langue mentale. On dira simplement qu'on y raconte l'histoire de Wake, même si l'auteur déploie une narration atypique, qui n'expose pas mais qui vise à « obscurcir », le sens et appeler l'attention du lecteur moins sur l'intrigue que sur les implications stylistiques et philosophiques. Mais, en même temps, il s'agit d'une fiction, nous trouvons donc des personnages ; chaque personnage, inversement, est aussi un autre personnage. D'ici on dira que seulement au début, il est possible de comprendre que Wake est poursuivi en justice à cause d'un délit de voyeurisme dont il est accusé.

La difficulté de saisir le sens de cette œuvre est liée à beaucoup de stratégies de composition, par lesquelles l'auteur vise à compliquer la lecture. Il la rend difficilement intelligible pour éviter que le lecteur lui attribue un sens quel qu'il soit. Ainsi, certains procédés cherchent à créer une langue babélique, connue comme

---

<sup>46</sup> D. Lodge, « The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy », in M. Bradbury et J. McFarlane, *op. cit.*, p. 481-96.

*hétéroglossia*, consistant à mettre en place plusieurs techniques d'encodage de messages cachés.<sup>47</sup> On remarquera, d'abord, la présence du polyglottisme : quelques dizaines de langues s'entrelacent à la langue anglaise. L'un des premiers exemples est celui du tonnerre, qui représente aussi la chute de Finnegan, exprimé par le mot « bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovahounawns kawntoohordenenthurnuk ». Deuxièmement, la *coincidentia oppositorum* est pour Joyce une autre possibilité de désigner certains éléments, mais aussi leur contraire. Le moyen qu'il utilise pour jouer sur cette duplicité linguistique est le *pun*, c'est-à-dire la figure rhétorique du calembour. L'effet qui en dérive et le dépouillement des mots de leurs liens avec le réel. Dans l'amalgame joycien, donc, les mots acquièrent une liberté originaire, aspirent à fonder un nouvel ordre de l'univers, les soustrayant à la tyrannie des traditions anciennes.<sup>48</sup> Tout cela, comme Umberto Eco le souligne dans *Poetica di Joyce*, exprime des situations spatio-temporelles fluides de la langue, les ambiguïtés et la perte des centres traditionnels.<sup>49</sup> L'un des mots créés par Joyce et qui résume le chiffre de sa poétique labyrinthique est « meanderthale »,<sup>50</sup> le retentissement de beaucoup de sens dans la même dictée poétique. Troisièmement, les mots utilisés ne sont pas seulement ceux de la conversation quotidienne et de l'exposition neutre des événements : Joyce utilise des termes très fortement marqués par les nombreuses traditions culturelles qu'il peut maîtriser simultanément grâce à son immense culture : la tradition chrétienne, juive, classique, humaniste, etc. Tout ce matériel, compromis et connoté dans les vocabulaires des doctrines les plus hétérogènes, n'est pas sélectionné, mais juxtaposé, pour créer le sens du manque d'harmonie et la complémentarité. Quatrièmement, l'œuvre récupère tout un tas de figures rhétoriques de la tradition précarolingienne et médiévale, en général : ce sont

---

<sup>47</sup> U.Eco, *Poetica di Joyce*, Milano : Bompiani, 1965.

<sup>48</sup> U.Eco, *ibid.*, p. 123-4. « Ogni cosa è il suo opposto, ogni cosa può collegarsi a tutte le altre; ogni evento non è nuovo, [...] tutto è scomposto e quindi tutto può essere permutato ». Traduction : « Toute chose est son opposé, chaque chose peut être connectée à toute autre chose ; chaque événement est nouveau, [...] tout est en désordre et donc tout peut être permuté ». Dans le complexe, Eco reconnaît, dans le *Wake*, l'effort de définir un monde nouveau, en composant une encyclopédie chaotique et vertigineuse, la farcissant de toutes ces explications qu'une fois s'excluaient l'une l'autre, tandis que maintenant on perçoit qu'elles pourraient coexister dans une opposition de laquelle devra naître quelque chose. (p. 160)

<sup>49</sup> U. Eco, *ibid.*, pages suivantes.

<sup>50</sup> Cité par U. Eco, *ibid.*, p. 128.

des figures comme l'acrostiche, par exemple, qui nous contraignent à voir le texte en tant que disposition énigmatique de mots et de lettres et à chercher les traces d'un d'ordre supérieur, dont le texte même pourrait représenter le lien.

Une des interprétations de la métaphore du labyrinthe se rattache à une forte tradition poétique, qui a été reconnue par un interprète, Gustav René Hocke dans *Manierismus in Literatur*. Le labyrinthe serait une des formes privilégiées par le Maniérisme, qui est, pour Hocke, un style méta-historique, dont nous assistons la résurgence à plusieurs reprises dans la culture européenne. Le goût pour les *phantasiai*, pour le sophisme, pour la métaphore, la contradiction et la déformation, pour tout ce qui est ambigu dans le langage ; la perte de ce qui est objectif en faveur de la puissance des relations subjectives ; le choix des poétiques « combinatoires », qui renvoient à la création dédaléenne en tant qu'artifice : ce sont des traits typiques de certains courants artistiques de la culture européenne, comme le style asiatique, la poésie alexandrine, le maniérisme, etc., pour arriver, selon Hocke, aux expérimentateurs qui écrivent entre 1890 et 1950.<sup>51</sup> Poussé maintenant à l'extrême, ce goût pour l'ambiguïté aboutit à la perte presque totale du référent. Le labyrinthe, dans cette acception, est synonyme de virtuosité. Ce qui lie le style asiatique, le Maniérisme et la poésie moderne de Mallarmé, Joyce et Isou consiste dans la conquête d'un effet esthétique par le biais de combinaisons linguistiques. Ici, le moyen de communication, la langue, la lettre, la parole, la métaphore, la phrase, le concept deviennent autonomes.<sup>52</sup> Le langage, objet d'une manipulation alphabétique consciente et extérieure, aboutit à l'hermétisme, à l'obscurité, à la dissimulation.<sup>53</sup>

Toutes ces techniques confirment que l'œuvre est vue en tant que métaphore épistémologique de la complexité du réel. Le simple élément décrit, dans sa petitesse, la difficulté globale d'interpréter les données empiriques, d'autant plus qu'elles se présentent sous la forme de signes multi-signifiants à décrypter et à mettre en relation les uns avec les autres. L'œuvre s'appuie, non sur la description

---

<sup>51</sup> G. R. Hocke, *Il Manierismo nella letteratura*. (1959), trad. R. Zanasi, Milano : Garzanti, 1965. Pour Joyce cf. p. 44, 156, 170, 225, 276-7.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>53</sup> *Ibid.*

de situations réelles, mais sur l'évocation, voire peut-être sur l'invocation, d'infinies formes possibles de l'univers.

## 1.5 - RÉÉCRITURE MODERNE DU MYTHE LITTÉRAIRE

Au sein de cette esthétique du sur-chargement, de l'opulence référentielle, de la saturation sémantique, on retrouve une approche originelle face au patrimoine littéraire de la tradition occidentale. Certes, comme on a dit, les auteurs anciens sont inaptes à la description du monde moderne. L'œuvre moderne est complètement changée. Le vers libre de l'émotion spontanée a remplacé la fanfare grandiloquente du mètre. Les acteurs au théâtre ont bercé le mur imaginaire qui les séparait des spectateurs. Également, le roman subit des transformations dans une direction incroyablement subversive, puisque on ne lui confère plus la possibilité de représenter des situations de vie paradigmatiques, mais on lui attribue un statut *sui generis*. On lui soustrait, en effet, sa véritable structure, le début et la fin, ce qui empêche au lecteur de comprendre l'œuvre par une vision confortable du monde, mais au contraire en lui donnant un sentiment d'inquiétude face à un temps qui a cessé d'être organisé selon un ordre, comme celui définit par Frank Kermode : des « *concord fictions* », des fictions structurées, auxquelles nous pouvons avoir confiance sur le sens de la fin.<sup>54</sup> Le lecteur du roman, mais aussi les fruiteurs des autres œuvres artistiques sont donc projetés dans le chaos, dans un état d'angoisse eschatologique à cause de ces révolutions spirituelles qu'on vient de voir. La forme ne les rassure plus sur le sens réel de l'histoire. Face à tous ces bouleversements,

---

<sup>54</sup> F. Kermode, *The Sense of an Ending* (1967), Oxford-New York : Oxford University Press, 2000. Cf. en particulier le passage suivant: « Our way of filling the interval between the *tick* and *tock* must grow more difficult and more self-critical, as well as more various; the need we continue to feel is a need of concord, and we supply it by increasingly varied concord-fictions. They change as the reality from which we, in the midst, seek a show of satisfaction, changes; because 'times change' » (p. 63-4). Traduction : « Notre façon de remplir l'intervalle entre le *tick* et le *tock* doit devenir plus difficile et plus autocritique aussi bien que plus varié ; le besoin que nous continuons d'avoir est un besoin de concorde, et nous le satisfaisons à travers des fictions 'de concorde' de plus en plus variées. Elles changent dans la même mesure que la réalité de laquelle nous, au milieu, cherchons un spectacle de satisfaction, de changements ; parce que "les temps changent" ».

cette dissolution des systèmes, des esthétiques et des certitudes, ils ne restent pas beaucoup de remèdes contre cet état des choses. Le mythe, quant à lui, renvoie à un ordre, qui est à la fois transcendantal et formel. C'est un corpus d'œuvres qui, pendant les siècles, a contribué à l'encoder et à le diffuser, au sein de la culture littéraire et artistique occidentale.

Mais au XX<sup>e</sup> siècle, le récit mythique subit une inversion. La littérature opère maintenant une manipulation constante du mythe. Le scénario mythique, en effet, avait été immuable et déterminé jusque là. Ce n'est que chez les auteurs qu'ici nous avons appelés modernistes que le cadre de déroulement de l'événement traditionnel subit des transformations et des « contaminations ». Les premières traces de cette transformation avaient commencé à se présenter dans la littérature de la Décadence, lors d'un processus d'usurpation de la vie réelle sur le récit mythique. Celui-ci cessait d'être un cadre atemporel et absolu, mais révélait des caractères de corruption et dégradation, en tant que projections du monde réel contemporain sur celui idéal, ce qui est perceptible chez un auteur comme Gabriele D'Annunzio.<sup>55</sup> Dans la littérature italienne, même pour les auteurs es plus expérimentaux, le mythe reste encadré dans un contexte qui ne fait qu'évoquer de vieux modèles. Le mythe n'est conçu que comme révocation d'une tradition culturelle, à la fois littéraire et biographique. Luigi Pirandello témoigne de cette attitude vis-à-vis de ce que l'on appelle réécriture des mythes gréco-romains.

Per me il carattere eroico è di tutti i tempi e per dare la misura dell'eroicità ai nostri contemporanei non vale ed è antipedagogico ricorrere al passato. [...] I miti del passato non suscitano la mia curiosità. Io penso che si debba cercare e creare artisticamente il mito moderno. [...] Il bisticcio del passato è d'impedimento alla comprensione: un impasto di retorica anche il voler la fedeltà del linguaggio con gli antichi. L'Umanità ha sempre presente i miti,

---

<sup>55</sup> M. Cantelmo, « Introduzione. Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento » in P. Gibellini (éd.), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. IV, Brescia : Morcelliana, 2007, p. 8-9.

perciò si può sempre risolverli e dar loro vita nel tempo, senza bisogno di riferimenti e rivestimenti storici.<sup>56</sup>

Anna Meda, qui a analysé le thème du mythe chez Pirandello, montre les différents moments de cette prise de distance. Pour Pirandello, l'Humanité a toujours à l'esprit ses mythes. Sous quelle forme réapparaissent-ils d'après lui ? Non à travers des réécritures intellectuelles et néoclassiques qu'il doit trouver trop fades. En revanche, l'auteur sicilien se replonge dans le réservoir mythique le plus ancestral. C'est ainsi que le protagoniste de *Ciaula scopre la luna* (1913) découvre le mythe de la Grande Déesse. L'enfant qui travaille dans le solfatare se sent là comme s'il se trouvait dans le ventre de la Mère Terre (et de la Mère Nuit) qui l'accueille et le protège. Également, Adriana, à la fin de *Il viaggio* (1910) découvre dans l'eau l'épiphanie d'une existence plus profonde, un « elemento primigenio di ogni nascita, fonte e origine di ogni forma di vita »<sup>57</sup> Bref, chez Pirandello, le mythe fait allusion à un cosmos caché, dans un monde qui est plutôt dominé par le chaos. Pirandello a examiné et représenté beaucoup de paradoxes et de contradictions de la vie quotidienne et des scissions de la psyché. Le mythe y apparaît ainsi l'un des seuls moyens à opposer contre le désordre et la désagrégation du quotidien.

Emblématiquement, cette déclaration de Pirandello n'apparaît qu'en 1923, c'est-à-dire une année après la parution de *l'Ulysses* (1922) de James Joyce, lorsque le panorama littéraire atteste du phénomène de plus en plus répandu de la réécriture des mythes gréco-romains. T. S. Eliot publie *The Waste Land* la même année, et d'autres auteurs de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle réécrivent les mythes de la tradition. Nous pouvons considérer la publication de deux œuvres d'André

---

<sup>56</sup> Cité par A. Meda, « Luigi Pirandello. Caos e cosmo », P. Gibellini, *ibid.*, p. 135. Traduction : « Pour moi, le caractère héroïque tient à tous les temps et il n'est pas valable pour représenter la manière de l'héroïcité à nos contemporains. [...] Les mythes du passé ne suscitent pas ma curiosité. Je pense qu'il faut chercher et créer artistiquement le mythe moderne. [...] La querelle du passé est un empêchement pour la compréhension : vouloir la fidélité de langage avec les anciens est, également, un mélange de rhétorique. L'Humanité a toujours les mythes dans son esprit, donc on peut toujours les résoudre et leur donner vie dans le temps, sans besoin de références et de revêtements historiques ».

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 137. Traduction : « élément primordial de chaque naissance, source et origine de toute forme vivante. »

Gide comme les dates au milieu desquelles un grand nombre d'œuvres de ce genre apparaissent : *Prométhée* de 1898 et *Thésée* de 1946.

La déclaration pirandellienne est très proche de ce que quelques-uns de ses contemporains affirment à propos de la fonction des mythes. Chez Joyce, l'on trouve un roman, qui semble avoir des traits généraux, qui sont d'ailleurs thématiques dans un article célèbre d'Eliot sur *The Dial* de novembre 1923. Selon la lecture que le poète américain fait de l'*Ulysses*, les mythes offrent une des rares possibilités d'ordre dans le contexte chaotique de la vie (et de la ville) contemporaine. Ici, Eliot entre en polémique avec Aldington, qui accusait Joyce d'être un prophète du chaos.<sup>58</sup>

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. It is a method for which the horoscope is auspicious. Psychology (such as it is, and whether our reaction to it be comic or serious), ethnology, and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art, toward that order and form which Mr. Aldington so earnestly desires. And only those who have won their own discipline in secret and without aid, in a

---

<sup>58</sup> Pour l'article d'Eliot nous avons considéré <http://people.virginia.edu/~jdk3t/eliotulysses.htm>, mis en ligne par l'University of Virginia (consulté le 12-04-2012).

world which offers very little assistance to that end, can be of any use in furthering this advance.<sup>59</sup>

Comme pour Pirandello, pour Eliot et pour Joyce aussi le monde est devenu le théâtre de l'anarchie, de la futilité, du chaos. Le mythe serait donc un élément qui permettrait de donner une forme et un sens au monde. La narration même, la narration du roman traditionnel, est obsolète si elle vise à décrire un tel univers. Le mythe fournit, outre une clé de lecture, voire une méthode, pour donner un sens à ce qui autrement n'en aurait pas. Cela aide l'œuvre d'art, afin qu'elle puisse avoir un ordre et une forme, ce qui reste, pour Eliot, un de ses derniers atouts. Que les phénomènes ne soient en soi-même que du désordre, de la matière privée de vie, c'est une opinion typique de cette époque. Le mythe permet d'aborder des sujets qui resteraient autrement inexplorés, à cause de leur nature informe. Ezra Pound exprime plus ou moins le même point de vue, en commentant la réécriture d'*Antigone* (1922) par Jean Cocteau.

Sophocles having presented that equation, his play will continue to attract adept and translator, despite his "baggage." And (to perorate) the classics will live as long as people can take their symbols as equivalent of some current struggle which they are unable to treat more directly, or with greater

---

<sup>59</sup> *Ibid.* Traduction : « Dans l'utilisation du mythe, dans la manipulation d'un parallélisme constant entre la contemporanéité et l'antiquité, monsieur Joyce est en train de suivre une méthode que des autres doivent poursuivre d'après lui. Ils ne seront pas imitateurs, de la même manière du scientifique qui emploie les découvertes d'Einstein pour poursuivre ses propres investigations, ultérieures et indépendantes. C'est simplement une manière de contrôler, d'ordonner, de donner une forme et une signification à l'immense panorama de futilité et d'anarchie qu'est l'histoire contemporaine. C'est une méthode déjà ébauchée par monsieur Yates et du besoin de celle-ci je crois que monsieur Yates a été le premier des contemporains à être conscient. C'est une méthode pour laquelle l'horoscope est propice. La psychologie (telle qu'elle est, quoique votre réaction à celle-ci soit comique ou sérieuse), l'ethnologie et *Le rameau d'or* ont concouru à rendre possible ce qui était impossible juste quelques années auparavant. Plutôt qu'une méthode narrative, nous pouvons maintenant utiliser une méthode mythique. Je crois sérieusement que cela est un pas pour rendre le monde moderne possible pour l'art, en direction de cet ordre et cette forme que monsieur Aldington désire aussi sincèrement. Et seulement ceux qui ont gagné leur technique en secret et sans aide, dans un monde qui offre très peu d'assistance à ce but, peuvent être utiles pour faire progresser ce mouvement ».

exactness of balance- despite the baggage, the dead weight of archaism, aesthetic faults, taboos.<sup>60</sup>

Cette conviction est donc similaire à celle formulée par Pirandello. Mais l'auteur italien refuse l'idée de réécrire des sujets ouvertement liés au monde classique. Cela, en effet, serait trop connoté avec un type de littérature qui eut beaucoup de succès en Italie pendant les siècles, où le mythe avait justement, en termes très généraux, la fonction d'élever les discours littéraires, leur conférant ainsi une grande autorité et une dignité. Cela n'est plus le cas au XX<sup>e</sup> siècle. La reprise de Joyce, d'Eliot et de Pound, donc, semble avoir un lien avec celle de Pirandello, mais les différences sont, en même temps, substantielles.

Le monde du mythe émerge pour les mêmes raisons de mise en ordre, un facteur qu'ils ont en commun. Mais pourquoi arrivent-ils à des réécritures aussi différentes que celles invoquées par leur collègue italien ? On dirait que les auteurs de l'aire anglo-saxonne apprécient les réécritures qui manifestent ouvertement le décor et les personnages mythiques. Peut-être parce qu'elles thématisent une matière contemporaine et parce qu'ils lisent les événements avec une loupe déformante, celle de la parodie et de l'ironie. Une ironie qui, d'abord, se cache sous la référence au monde contemporain. En effet, Pound fait référence, entre les lignes de l'intrigue de la tragédie de Cocteau, aux événements de son époque. La caractérisation de Créon laisse percevoir, à son avis, un nombre de personnages célèbres (Lloyd George, Wilson, Harding, Curzon, les banques).<sup>61</sup> Ensuite, d'autres conséquences s'ajoutent à cette observation. Claudia Corti les explique, en se focalisant sur la littérature anglaise. Les réécritures mettent en relief l'éloignement entre la redécouverte littéraire du mythe qui dérive d'une « istanza latente di dimensione metafisica,

---

<sup>60</sup> E. Pound, Paris Letter, *The Dial*, March 1923, p. 280. Traduction : « Selon cette équation, la pièce de Sophocle continuera d'attirer l'expert comme le traducteur, en dépit de son "bagage". Et (sauf pérorer) les classiques continueront à vivre le temps que les gens les prennent pour symboles de leurs luttes mieux qu'ils ne feraient d'eux mêmes, ou avec une plu grande exactitude d'équilibre, malgré les lourdeurs, le poids mort des archaïsmes, les fautes esthétiques, les tabous ».

<sup>61</sup> *Ibid.*

sacrée, ritualistica, perfino mistica », <sup>62</sup> et la tendance à la non imitation de la réalité, dans un monde marqué par le conflit, où les mythes semblent ne plus avoir aucune raison d'exister. Joyce et Eliot ne veulent pas simplement dénoncer la perte de sens des mythes, rites et paradigmes religieux.

In realtà, Joyce e Eliot compresero che l'unico modo di proporre a una cultura sull'orlo del collasso il recupero della dimensione mitica, consisteva nella possibilità di presentare riti, miti e rituali in una cornice ironica o parodistica: così che chi ci credesse li avesse assunti nel loro senso letterale-letterario, e chi non ci credesse li avrebbe comunque assorbiti nel loro senso (non meno sostanziale) simbolico-ideologico. <sup>63</sup>

Selon Corti, la distorsion du mythe est pour les auteurs de cette époque la seule condition, avec l'abstraction, qui permet de le maintenir en vie dans une société démythisant et démythisée. Le mythe survit donc par un paradoxe. <sup>64</sup>

À l'exemple de ces postures créatives face à l'ambiguïté de présenter les mythes, se situe aussi la peinture métaphysique de De Chirico. Dans la collection de tableaux des *Les bains mystérieux* (une série composée à plusieurs reprises entre les années Trente et les années Soixante, figures 7 et 8), des personnages, habillés comme des individus issus du peuple, se rendent sur la plage et, après s'être dûment déshabillés dans une cabine, se plongent ensuite dans la piscine, ou s'allongent nus sur le sable. Ils révèlent ainsi leur nature divine de dieux descendus de l'Olympe. Jean Cocteau dans le poème *Mythologie* (1934) s'inspire de lithographies semblables, toujours composées par De Chirico. Cocteau pousse son imagination à

---

<sup>62</sup> C. Corti, « Il recupero del mitologico », dans G. Cianci, *op. cit.*, p. 318. Traduction : « instance latente de dimension métaphysique, sacrée, rituelle, voire mystique ».

<sup>63</sup> C. Corti, *ibid.*, p. 319. Traduction : « En réalité, Joyce et Eliot comprirent que la seule façon de proposer à une culture sur le point de s'effondrer, c'est de récupérer la dimension mythique, des rites et rituels dans un cadre *ironique* ou *parodique* : ainsi ceux qui y croyaient les auraient assumés dans leur sens littéral-littéraire, et ceux qui n'y croyaient pas les auraient néanmoins utilisés dans leur sens symbolique-idéologique (non moins substantiel) ».

<sup>64</sup> *Ibid.*

un tel point, que les dieux, mélangés aux humains, sont jaloux de ne pas pouvoir être comme eux.

Héros ! du piédestal pourquoi ne pas sauter ?  
Serait-ce, votre haine, une sorte d'envie,  
Parce que du néant l'homme sut vous ôter  
Et vous rendre immortels sans vous donner la vie ?<sup>65</sup>

Les vers du poète s'inscrivent donc dans le même esprit de stupeur onirique et de sens de l'absurde qui transpire de la quotidienneté. Également, *Les dieux ne sont pas morts* (1922) de Marguerite Yourcenar peignent des paysages provençaux habités par des divinités antiques.

Joyce, Eliot et Pound développent leurs réflexions en observant la culture qui est produite dans le riche laboratoire d'idées qu'est le Paris des années Vingt. Il est important de souligner que des caractères généraux sur les réécritures mythiques peuvent être analysés, avec quelques précautions. Stéphane Mallarmé, dans *Dieux antiques : nouvelle mythologie* (1925), affirme que les mythes grecs sont des personnifications de phénomènes naturels. Mais l'anachronisme, aussi bien que la limitation de la créativité de l'auteur qui dériveraient, légitiment l'auteur à se libérer des théories et des contraintes des mythes. Certes, à l'origine du mythe était l'expression d'un peuple, mais aujourd'hui il ferait bâiller les spectateurs, s'il était représenté tel quel sur la scène d'un théâtre. A la différence de Wagner, Mallarmé soutient une réécriture qui favorise la création d'une mythologie littéraire et personnelle de l'auteur.<sup>66</sup> Les artistes doivent ainsi se rapporter aux mythes pour rendre compte de leur être dans le monde. Les formes de ce qui tient du mythique doivent s'adapter facilement à la littérature ; c'est la seule solution, pour que le mythe puisse garder l'unique prérogative qui lui reste, dans un monde qui a perdu

---

<sup>65</sup> J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, Paris : Gallimard, 1999, p. 597.

<sup>66</sup> A. Barbieri et M. Piva, « Il mito classico nella letteratura francese », P. Gibellini, *op. cit.*, vol. V/1, p. 194.

son centre, ses significations fixes et codifiées.<sup>67</sup> En ce sens, le mythe offre, par exemple, un des seuls moyens pour parler de guerre et de violence, dans une Europe torturée par les deux Guerres Mondiales, comme dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), dans *l'Électre* (1937) de Jean Giraudoux et dans *Antigone* (1944) de Jean Anouilh. La réécriture mythique rend possible un détachement ironique pour des thèmes encore peut-être trop difficile à traiter.<sup>68</sup>

En guise de conclusion, nous pouvons dire que la culture moderniste de l'ambiguïté, que nous avons pu remarquer dans plusieurs contextes, amène le mythe à être une des seules lectures possibles de la vie moderne. L'espace du mythe est un espace par lequel est véhiculé ce que Michael Bell a défini comme un « message élusif », qui est encodé selon un modèle mythopoiétique moderne, par lequel on désigne en même temps sa validité aussi bien que sa fausseté, ce qui correspond au statut de l'intellectuel de cette époque. En effet, il est déchiré entre la certitude du système des valeurs soutenu et déclaré avec force et la conscience de la relativité de n'importe quel système.<sup>69</sup> La radicalisation de cette contradiction ne peut qu'aboutir à des résolutions ironiques et de réadaptations en clé parodique.

## 1.6 - L'ÉCRIVAIN COMME UN THÉSÉE EXILÉ ?

Une des raisons pour laquelle le mythe du labyrinthe acquiert un relief décisif dans l'élaboration des poétiques contemporaines est sans doute la contingence historique qui fait que les artistes partagent leurs expériences créatives dans la ville. La métropole, l'agglomérat immense des habitants, en effet, est le lieu de l'étrangeté par excellence, et non seulement à cause de ses dimensions, mais aussi à cause de l'expérience humaine qu'on y mène. Une grande partie des artistes modernistes se trouvent à vivre dans des grandes villes en raison de leur exil. Forcé ou volontaire,

---

<sup>67</sup> C. Corti, *op. cit.*, p. 320.

<sup>68</sup> Cette attitude se prolonge, dans certains cas, presque jusqu'au dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, comme pour *l'Édipe ou le roi boiteux* (1978) de J. Anouilh.

<sup>69</sup> M. Bell, *Literature, Modernism and Myth*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997, p. 3.

parfois il peut être causé par le déplacement de peuples entiers d'une région à l'autre, ce qui est un trait typique de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle (l'exil forcé tient de l'expérience d'un auteur comme Joseph Brodski). De plus, à partir de l'éclatement de la Grande Guerre, beaucoup de jeunes et, parmi eux, de nombreux intellectuels, s'engagent dans les armées européennes qui se confrontent sur le front ennemi, ou dans la tranchée, se trouvant loin de leurs patries. Ils font l'expérience d'un voyage dans des territoires hostiles, parfois jusqu'à la mort.

À cette époque s'affirme une idéologie cosmopolite. L'exil volontaire est considéré comme une sorte d'initiation à l'art, les capitales étant les seuls lieux où les idées peuvent circuler. Parmi les exemples des artistes les plus célèbres, on se rappellera des Américains comme Henry James, T. S. Eliot et Ezra Pound qui vivent à Londres ou à Paris. James Joyce compose son chef d'œuvre, qui est aussi une réécriture du mythe du labyrinthe, entre Trieste, Zurich et Paris. Gertrude Stein et Ernest Hemingway aussi déménagent dans la capitale française. Tristan Tzara et Hugo Ball fondent Dada à Zurich. Guillaume Apollinaire, polonais, s'établit à Paris. Il serait impossible de rédiger une liste complète des artistes et des hommes de lettres qui abandonnent leur pays d'origine, périphérique par rapport aux véritables centres de discussion culturelle, pour aller vers ces centres cosmopolites et participer à la vie intellectuelle intense des premières décennies du siècle. Cette tendance à l'exil contribue à la formation d'un intellectuel polyglotte qui, comme Joyce et Pound, joue avec le mélange des langues ou écrit en deux langues différentes comme Samuel Beckett. Le cas de ce dernier est emblématique de la pratique du déplacement pour des raisons artistiques, un processus que nous remarquons jusqu'à la moitié du siècle. Ainsi, nous le retrouvons dans le choix de Vladimir Nabokov et Eugène Ionesco.

L'intellectuel exilé est ainsi comme le Thésée mythique. Débarqué sur l'île de Crète, le héros athénien se trouve sur une terre étrangère à faire face à des épreuves ; la plus célèbre est celle du labyrinthe. La duplicité de la nature du Minotaure et la multiplicité des parcours dédaliques sont incarnés par les ambiguïtés du langage et par la difficulté et la détresse de se débrouiller dans la ville.

Puisqu'elle est plongée dans un espace énigmatique, la langue étrangère véhicule cette idée de complexité. Et le langage en soi-même, contaminé et manipulé, pourrait être considéré comme le monstre hybride du Minotaure dont l'artiste doit s'emparer.<sup>70</sup>

La distanciation linguistique de l'auteur étranger dans une métropole moderne est bien décrite dans une phrase d'Anders Olsson : « Exile literary modernism can often be described as a transgredient movement between languages, opening up the problem of translability and differentiation in a way that makes it resemble a precarious *shibboleth* ». <sup>71</sup>

En poursuivant la métaphore de l'écrivain en tant que Thésée moderne dans la complexité de la ville, on pourrait dire que la Babel linguistique augmente cette sensation d'insécurité et de danger face à l'ambiguïté du langage, dans un contexte où l'identité même de l'auteur et sa pratique linguistique l'exposent encore plus aux problèmes de communication et compliquent ultérieurement l'élaboration de référents.

## **1.6 - LE RÔLE DE LA VILLE DANS LA CULTURE DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE : LE SCÉNARIO DE LA NOUVEAUTÉ ET DU DÉBAT CULTUREL**

La ville du XX<sup>e</sup> siècle acquiert un rôle fondamental dans la culture européenne à plusieurs niveaux. Lieu où se concentrent les pouvoirs politiques et économiques ; environnement réputé pour l'accueil des intellectuels et la diffusion et popularisation des nouvelles découvertes ; lieu et en même temps matière pour développer une nouvelle sensibilité concernée par les chocs culturels et qui participe, donc, de la

---

<sup>70</sup> Pour l'interprétation de cette métaphore, cf. le chapitre introductif d'A. B. Oliva à *Luoghi dal silenzio imparziale. Labirinto contemporaneo*, Milano : Feltrinelli, 1982.

<sup>71</sup> A. Olsson, « Exile and Literary Modernism », dans A. Eysteinnsson et V. Liska, *op. cit.*, vol. II, p. 736. Traduction : « Le Modernisme de l'exil littéraire peut souvent être décrit comme mouvement de transition d'une langue à l'autre entre langues, soulevant le problème de la traductibilité et de la différenciation d'une façon qui le fait sembler un *shibboleth* précaire ».

transformation esthétique et de l'ouverture d'innombrables frontières dans tous les domaines de l'art. La ville est donc le milieu où toute originalité poétique se déploie et, en même temps, objet même de la représentation artistique, voire un concept, comme l'a classifié Julian Hanna.<sup>72</sup>

Nous allons analyser comment la ville est susceptible d'avoir le double statut de lieu d'un côté réputé pour une frénétique mise en scène de la modernité et à la construction du débat culturel et, de l'autre côté, d'un théâtre où défilent des sujets aliénés, étouffés par la présence asphyxiante de foules gigantesques, désorientées par une spatialité toujours en évolution et destinée à des changements soudains, sur une échelle exponentielle, tout au long du siècle. Cette contradiction est essentielle pour introduire les effets d'espace qui occupent un rôle beaucoup plus important dans les romans de la deuxième partie du siècle. C'est à ce moment-là que la ville devient ainsi le terrain fertile pour la réécriture et la réélaboration du mythe du labyrinthe et pour des thématiques, des poétiques, des techniques de représentation inhérentes à ce sujet, telles qu'elles se développeront tout au cours du siècle et même plus tard.

Quels sont les principaux aspects, éléments et occasions qui firent des villes le théâtre de l'innovation et de la diffusion de la culture ? L'époque en question est remarquable pour un grand progrès scientifique et technique, qui est la cause de grands changements dans les vies des populations européennes, et plus tard, dans le monde entier. Les innovations, qui sont à l'ordre du jour, commencèrent à faire partie de la vie quotidienne. Les villes célébrèrent ces événements, capturées par l'enthousiasme de la nouveauté, de la curiosité, même de la bizarrerie. Les expositions universelles, par exemple, étaient les occasions où les villes catalysaient le public le plus hétérogène et elles suscitaient la surprise générale, en fonction de l'étalage des inventions et des découvertes des dernières années. Paris était la ville qui hébergeait les expositions les plus étonnantes et qui attiraient le plus de visiteurs. Étant une vitrine sur le monde, elle s'enrichit de nouvelles connotations, comme celle qui en fit le lieu privilégié d'étalage de la consommation, d'où l'attrait du

---

<sup>72</sup> J. Hanna, *Key Concepts in Modernist Literature*, London : MacMillan, 2008, p. 10-3.

public. À partir du XX<sup>e</sup> siècle, les organisateurs des expositions commencèrent à en augmenter la potentialité spectaculaire : l'espace urbain voué à l'exposition scientifique se transforme de plus en plus en un scénario ludique, la mise en place d'environnements irréels. Dans la ville, l'espace destiné à la nouveauté et à susciter des sensations de surprise arrive à occuper des quartiers entiers et aboutit à l'invention des parcs d'attraction.<sup>73</sup> Certes, il s'agit d'expositions temporaires, mais n'empêche qu'en ces journées-là la ville se montre dans ses aspects meilleurs et affirme son statut de centre de pouvoir et de centre d'attraction.

### **1.6.1 - L'EXALTATION DE LA VITESSE**

Des nombreux appareils de locomotion, de la bicyclette à la voiture, firent leur entrée dans l'espace public de la ville, en permettant de se déplacer d'un quartier à un autre dans des temps très réduits. À l'époque de la modernité, les esprits furent époustoufflés par le nouveau pouvoir dont l'homme était investi, lui permettant non seulement des mouvements rapides, mais aussi la possibilité de concevoir deux espaces en même temps, c'est-à-dire dans la simultanéité, concept qui eut une importance prédominante dans les créations artistiques modernistes. La ville permettait de faire l'expérience quotidienne de la vitesse et imposait, à travers les moyens de transport modernes, d'aborder un fait très simple mais problématique au niveau de la représentation : la coexistence de plusieurs espaces en un seul objet ou cadre (le train, le tram, la voiture, etc.). En effet, c'est grâce aux réflexions sur la vitesse, que serait conceptualisé le labyrinthe urbain du XX<sup>e</sup> siècle, tel qu'il apparaît avec tant d'insistance dans les œuvres de notre corpus. C'est la vitesse, en effet, qui favorisa des interrogations sur un concept qui avait toujours existé, ce que Foucault appellera hétérotopie.<sup>74</sup> En utilisant ce terme pour désigner la proximité d'ordres spatiaux hétérogènes, ce qui émergeait aussi des recherches scientifiques, il est

---

<sup>73</sup> Cf. le catalogue de l'exposition récente du Centre Pompidou, N. Roche (dir.) *Dreamlands. Des parcs d'attraction aux cités du futur*, 2010, p. 6-9.

<sup>74</sup> Cf. 2.2.2.

évident que la simultanéité est thématifiée de façon différente dans la première partie du siècle, par rapport à la deuxième partie. Si à partir de l'expérience bourgeoise, ce seront des ordres incongrus entre eux qui occuperont l'espace de la représentation artistique, la production artistique moderniste vise plutôt à représenter le sens du désordre issu de cette superposition. Cet aspect-là est d'ailleurs très sensible chez les artistes du début du siècle. Ils cherchent des formes de la perceptibilité qui se traduisent en expressions artistiques également anarchisantes. Ce que leurs successeurs pratiqueront moins.

Dans des cas extrêmes, l'étalage de la nouveauté, aussi bien que la mise en valeur de la vitesse, peuvent aboutir à des comportements provocateurs. La vitesse des mouvements, que la vie moderne a révélée, semble impliquer un désir de vitesse qui s'applique au monde entier. Les Futuristes, en ce sens, sont en première ligne : de 1910 aux années 30, ils proposent la destruction des vieux centres urbains, et souhaitent que des bâtiments modernes soient érigés à leur place. Cette proposition est liée à un projet de purification et a donc des intentions moralisatrices. Les villes décadentes sont vues comme le réceptacle d'une vie corrompue, morne, immobile. Dans le « *Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani* » (1918), la rage destructrice est adressée, premièrement, contre Venise, symbole de cette immobilité :

Treni e tramvai lanciati per le grandi vie costruite sui canali finalmente colmati vi porteranno cataste di mercanzie, tra una folla sagace, ricca e affaccendata d'industriali e di commercianti! [...] Veneziani! Veneziani! Perché voler essere ancora sempre i fedeli schiavi del passato, i lerci custodi del più grande bordello della storia, gl'infermieri del più triste ospedale del mondo, ove languono anime mortalmente corrotte dalla luce del sentimentalismo?<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Cité dans E. Godono, *La città nella letteratura postmoderna*, Napoli : Liguori, 2001, p. 21. Traduction : « Trains et tramways, lancés à travers les grandes rues bâties sur les canaux finalement comblés y apporteront des piles de marchandise ; parmi une foule sagace, riche et affairée d'industriels et de commerçants ! [...] Vénitiens ! Vénitiens ! Pourquoi voulez-vous être encore et

## 1.6.2 - L'ANONYMAT DES FOULES

L'innovation et la culture étaient d'autant plus importantes au sein des villes à cause de l'immense quantité de gens qui y habitent. La modernité voit une augmentation exponentielle des habitants des centres urbains. Dans la scène de la vie moderne tout se passe à une vitesse inconnue auparavant, et au milieu d'une foule anonyme. Se mélanger à la foule signifie appartenir à une communauté plus vaste par rapport au village, ainsi que la possibilité de ne pas être toujours identifiables. Les habitants, s'affranchissant du regard d'autrui, la ville offre des tas d'occasions de pratiquer la liberté, tout en garantissant l'anonymat, ce qui se réalise surtout pour les femmes. Après des décennies de rigueur morale, comme l'époque victorienne en Angleterre, les femmes jouissent de la possibilité de sortir et se montrer en public dans les rues des villes. La femme traversant le trottoir n'est plus la prostituée, mais une passante mélangée au reste de la population urbaine. Les règles du marché et du travail imposent leur présence massive, dans les rôles de salariées et de ménagères.<sup>76</sup> Leur entrée sur la scène publique permet d'aborder pour la première fois le thème du désir féminin. Au même degré, le désir homosexuel y apparaît pour la première fois, après des siècles de censure et d'hostilité. La liberté au milieu de la foule est possible à cause du sens d'isolement qu'on y éprouve.<sup>77</sup>

---

toujours les esclaves fidèles du passé, les gardiens crasseux du plus grand lupanar de l'histoire, les infirmiers du plus triste hôpital du monde, où languissent des âmes corrompues mortellement par la lumière du sentimentalisme ? »

<sup>76</sup> D. L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis* (2000), Oxford-New York : Oxford University Press, 2001, p. 43-56.

<sup>77</sup> On se rappellera ici de 'The Man of the Crowd' d'Edgar Allan Poe: « Others, still a numerous class, were restless in their movements, had flushed faces, and talked and gesticulated to themselves, as if feeling in solitude on account of the very denseness of the company around », dans E. A. Poe, *Selected Stories*, (ed. G. Carboni), Genova : Cideb, 1994. Traduction: « D'autres, une classe fort nombreuse encore, étaient inquiets dans leurs mouvements, avaient le sang à la figure, se parlaient à eux-mêmes et gesticulaient, comme s'ils se sentaient seuls par le fait même de la multitude innombrable qui les entourait. », E. A. Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. C. Baudelaire, Paris : Jean de Bonnot, 2003, p. 54-5. Pour l'émergence de l'amour homosexuel dans la capitale française, cf. D. Spurr, « An End to Dwelling: Reflections on Modern Literature and Architecture » in A. Eysteinnsson et V. Liska, (éd.) *op. cit.*, p. 469-86.

Si d'un côté la foule permet d'explorer les instincts humains, de l'autre côté elle fait peur à cause de sa proximité avec un autre concept, celui de la masse. À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la foule est aussi au centre d'intérêt du psychologue social, Gustave Le Bon, qui écrit *Psychologie des foules* (1895). La foule, chez Le Bon, est connotée négativement : elle est émotive et faible du point de vue intellectuel. Elle permet à l'individu, en s'y plongeant, de perdre le sens de sa propre responsabilité et d'éprouver une illusion d'omnipotence. Quelle que soit la valeur qu'on veuille donner à la foule, elle occupe néanmoins la scène publique de la ville, avec tous les contrastes dont elle peut témoigner. En outre, c'est le plus grand nombre possible d'individus que l'industrie culturelle désire rejoindre, elle est donc un sujet important dans la culture moderne.

### **1.6.3 - LA VILLE COMME CENTRE DU DÉBAT INTELLECTUEL**

Étant l'espace de la prise de contact avec le monde moderne et la diffusion des idées, la ville devient un point d'attrait pour les écrivains et les artistes. La nouveauté, en effet, représente, pour eux aussi, un défi. Les esprits les plus illuminés quittent la province et viennent intégrer les milieux des salons et des cafés. Si Paris est la capitale du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, elle est aussi la métropole qui, jusqu'à la seconde Guerre Mondiale, est la plus incontournable pour les artistes qui désirent suivre le mouvement.

Paris était alors le lieu unique où l'on pouvait fondre les différentes tendances et les mener à maturité, où l'on pouvait agiter le cocktail "moderne" de psychologie viennoise, sculpture africaine, romans policiers

américains, musique russe, néo-catholicisme, technique allemande, nihilisme italien. Paris était l'Internationale de la culture.<sup>78</sup>

Les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle sont marquées par l'éclat d'autres villes qui obtiennent, tour à tour, une hégémonie éphémère de quelques années, mais avec des effets révolutionnaires sur le goût esthétique et dans le discours culturel. Londres, Berlin, Vienne, Moscou, Saint-Pétersbourg sont les centres les plus vivants avant la Première Guerre Mondiale. Pendant la guerre, en revanche, ce sont Zurich, Chicago et New York, qui catalysent de nouvelles énergies novatrices et où l'on dicte les slogans et les appels au désordre esthétique et à l'anarchie en général. Toutes ces villes s'imposent parce que d'autres villes, comme Rome et Florence, sont sur leur déclin.<sup>79</sup>

Rome fournit un bon exemple de la mesure de la décadence culturelle italienne, face au développement des grands états européens. La capitale italienne ne connaît pas une véritable entrée dans la Modernité. Le régime mussolinien tournera les talons aux artistes et lettrés futuristes, pour accueillir, inversement, des canons esthétiques traditionnels. L'exhumation des monuments impériaux romains, à travers les nombreuses activités de fouilles au centre de la ville, s'accompagnent d'une politique de restauration esthétique et de la construction de bâtiments qui s'inspirent directement de l'architecture latine.<sup>80</sup> La Modernité n'entrera en Italie que par la voie de Milan, cœur de l'innovation technique et du développement économique.

Mais, à l'exception de plusieurs cas significatifs, les grandes villes européennes sont des réceptacles de génies qui proviennent de la périphérie du monde occidental. Pendant le siècle précédent, les artistes et les écrivains avaient été d'accord presque à l'unanimité sur une conception de la ville en tant que cadre de corruption morale et lieu de consommation des injustices les plus épouvantables. On

---

<sup>78</sup> H. Rosenberg, cité par H. Meschonnic, in *Modernité Modernité* (1988), Paris : Gallimard, 2005, p. 28.

<sup>79</sup> M. Bradbury, « The Cities of Modernism », in M. Bradbury et J. McFarlane, *op. cit.*, p. 102.

<sup>80</sup> E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Roma : Laterza, 2007.

le voit dans les poèmes de William Blake et de Victor Hugo, et cela va jusqu'au désastre environnemental, comme dans la description du Coketown dickensien. En revanche, à l'époque contemporaine, la ville est devenue, dans l'imaginaire collectif, le lieu où se déploie la modernité dans toute son exubérance et où les idées circulent à travers la profusion de moyens de communication (en majorité dans la presse), la fondation de groupes de théâtre, les manifestes politiques, et où l'expérimentation et la rupture avec les vieux codes sont les mots de passe du milieu artistique.

Les artistes, plongés dans le nouveau contexte urbain, cassent les restrictions qu'impose la tradition soutenue par l'intelligentsia culturelle, dans le cadre d'un système capitaliste qui exècre le changement à tout niveau, du communisme au sensationnalisme des manifestes esthétiques ; les artistes, donc, s'expriment dans l'adoption du chaos en tant qu'expression de l'embrouillement et des difficultés de communication. Ils élaborent de nouvelles reconfigurations de leurs moyens d'expression artistique. La perte de la hiérarchie, encodée dans les anciennes méthodes de représentation, aboutit à un point de vue libre, mais qui implique aussi la perte des points de repère dans l'organisation spatiale, que l'on parle d'une toile ou d'une œuvre poétique, théâtrale ou romanesque. L'agrandissement exponentiel de la ville représente le lien direct avec cette conception de l'œuvre. Se faisant chaos elle-même, la ville devient le point de vue privilégié. La perte du point de vue naturaliste résulte dans le triomphe de la subjectivité qui se fait pluralité de regards, qui aboutit à l'irréel.<sup>81</sup> Au sein de cette prédilection pour l'embrouillement des rues et des signes qui s'ouvrent dans la ville, aussi bien que dans le tourbillon de messages métropolitains et de slogans publicitaires et dans la Babel de langues, on pourrait penser que la recherche du labyrinthe serait la recherche d'un parcours privilégié, une recherche de sens que l'artiste Thésée ou l'artiste-Dédale s'efforceraient d'établir et de séparer du chaos inévitable de la ville moderne.<sup>82</sup> Labyrinthe et ville seraient donc affectés par la

---

<sup>81</sup> L. Villa interprète la conception de la vie urbaine chez Henry James, selon lequel la ville répare la subjection de l'individu à l'utilitarisme à travers l'espace imaginaire d'une intériorité imposante. L. Villa, « La città di Henry James », dans G. Cianci, *op. cit.*, p. 480.

<sup>82</sup> Nous adoptons ici le point de vue de B. Keunen, qui reconnaît à l'œuvre d'art moderniste une tendance autonomiste : sa tension à fonder une esthétique héroïque qui promet le salut à l'humanité

même malédiction : perte du centre et mise en question de leur structure en tant que découpage, non-séparation entre un espace intérieur et un espace extérieur. Labyrinthe et œuvre d'art seraient le résultat d'un même expédient dédalique de soustraction d'ordre au désordre, un ordre qui soit, en même temps, et comme on le disait, un *shibboleth*, un signe qui, se manifestant en tant qu' « un » des ordres complexes et possibles, manifeste aussi le désordre implicite dans son chaos originnaire.

Dans la perspective adoptée par les auteurs et les artistes modernistes qui ont abordé ce sujet, nous trouvons que le labyrinthe acquiert, inévitablement, un sens de perte et désordre. Dans une de ses toiles, Paul Klee représente un labyrinthe détruit (figure 9) : tout parcours semble être nié ; la morphologie du labyrinthe classique bouleversée, avec un centre négligé et confiné sur la marge en haut, tandis que le centre de la toile est occupé par des morceaux de parcours. Face à la déconstruction ironique de cette structure mutilée, le mystère du symbole est toujours immanent, comme si le *genius loci* continuait, nostalgiquement, à hanter les nouveaux carrefours qui se sont générées par la dérive de la structure précédente.

La ville, dont la spatialité est objet des mêmes inquiétudes que le labyrinthe, peut exprimer ce genre de sentiments de façons très différentes. Il suffit d'un coup d'œil aux toiles de cette époque pour voir comment le chaos urbain, les foules envahissantes, la perte de points de repère, le vortex du mouvement, se fusionnent de façon dérangeante, dans les œuvres de Valmink, d'André Derain, des Futuristes, des Expressionnistes, des Cubistes, etc.

Mais il est important de souligner que cette nouvelle situation de perte et d'incertitude spatiale ne se traduit pas forcément dans des créations artistiques inquiètes et des solutions formelles angoissées. Souvent les artistes traduisent ainsi leur enthousiasme pour le changement de la ville et pour le défi d'en exprimer les nouvelles valeurs spatiales. Chez les Futuristes, par exemple, on trouve souvent la

---

moderne dans un monde fragmenté, à travers la construction d'un ordre esthétique autonome. Cf. B. Keunen, « Living with Fragments. World Making in Modernist City Literature », dans A. Eysteinson et V. Liska, *Modernism, op. cit.*, vol. I, p. 271. Cf. aussi F. Kermode, *op. cit.*, p. 167.

nécessité de rendre le problème de la simultanéité, comme dans *Visioni simultanee* (1911, figure 10) d'Umberto Boccioni. Le peintre parvient à une procédure qui consiste à fusionner les éléments de la toile de façon incohérente pour traduire le sens du vertige éprouvé par l'observatrice effarée, qui voudrait recueillir en une vision d'ensemble le dynamisme du cadre urbain. Suivant la leçon des futuristes, le vorticisme anglais adopte le même goût pour la prise de contact vertical avec l'environnement urbain, aussi bien que pour le mouvement rapide et un polychromatisme vivace et parfois agressif (figure 11). C'est dans la verticalité que les métropoles se développent maintenant et elles capturent donc l'observateur et l'enveloppent dans toutes les directions. L'architecture futuriste, en effet, vise à réaliser des bâtiments très élevés, comme il est exposé dans le manifeste de 1914 par Antonio di Sant'Elia ; ceux-ci participent d'un ensemble de projets utopiques très répandus dans l'Italie du début du siècle.<sup>83</sup> Le but des artistes est maintenant de plonger le spectateur au milieu de la composition ; on élimine donc toute forme de médiation entre l'observateur et l'œuvre, comme la perspective, pour favoriser le contact direct.<sup>84</sup> La prise de contact avec le cadre urbain est donc susceptible d'une vaste gamme d'états mentaux et de sensations : le vitalisme est l'un des principaux à y être transmis.

Ainsi, les œuvres romanesques témoignent de ces préoccupations et sont concernées par le problème de l'espace urbain, comme nous le voyons dans la production littéraire des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. On remarque une concentration du genre dans les années Vingt : *St Petersburg* (1913) d'Andrei Bely, *Ulysses* (1922) de James Joyce, *La coscienza di Zeno* (1923) d'Italo Svevo, *Mrs Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, *Berlin Alexanderplatz* (1929) d'Alfred Döblin, *Quartet* (1928) et *Good Morning, Midnight* (1939) de Jean Rhys. Ce qui caractérise ces romans ce n'est pas seulement le même thème de la vie urbaine, mais aussi le fait que celui-ci implique

---

<sup>83</sup> L. Pighi, « Utopie et ville en Italie » dans R. Trousson et V. Fortunati, *Histoire transnationale de l'Utopie littéraire et de l'Utopisme*, Paris : Honoré Champion, 2008, p. 1239-52.

<sup>84</sup> V. Fortunati, « I nuovi paesaggi urbani nel romanzo e nelle avanguardie europee » in *Minding the Gap: Studies in Linguistic and Cultural Exchange*, éd. R. Baccolini, D. Chiaro, C. Rundle, S. Whitsitt, Bologna : Bononia University Press, 2011, p. 395-410.

de nouveaux modes de narration. Dans ce sens, il est possible de voir comment le roman déploie des tentatives de gérer le désordre qui apparaît sur la scène urbaine. Les choix narratifs des romanciers, à partir de la naissance du grand roman bourgeois situé dans la métropole moderne, mettent en relief comment la vie dans la ville n'est pas simple chaos, mais un genre d'organisation à un niveau très complexe. Cette idée se rattache donc à un modèle dont nous nous servons dans cette étude : le rhizome.

#### 1.6.4 - LA VILLE. UN SYSTÈME S'AUTO-ORGANISANT

Le roman du XIX<sup>e</sup> siècle témoignait de l'importance de la ville dans le récit, la ville n'ayant jamais été un simple décor de l'action. La rue, évidemment, rendait possible des événements et des rencontres d'où partait une histoire qui aboutissait, ensuite, à un dénouement. Il se créait ainsi un trait d'union entre des membres de classes sociales différentes et celui-ci justifiait, pourtant, la fonction de la ville en tant que véritable acteur social. Les personnages, en effet, appartenaient à un milieu remarquablement caractérisé par la ville, qui leur conférait une identité, un horizon de possibilités, une gamme d'interactions vraisemblable. Les personnages de Balzac, par exemple, étaient évidemment des parisiens, alors que les personnages de *Pauvres gens* (1846) de F. M. Dostoïevski ne pouvaient être que des Moscovites, et n'auraient jamais pu être des Saint-Pétersbourgeois.<sup>85</sup> Quel était donc le rapport entre le personnage et la ville ? Stephen Johnson a analysé ce problème dans la fiction entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle. En décrivant la ville représentée dans les romans réalistes, il dit :

---

<sup>85</sup> Cf. P. I. Barta, *Bely, Joyce, and Döblin. Peripatetics in the City Novel*, Gainesville : University Press of Florida, 1996 : « the urban theme offers background to the plot and the characters and establishes the *couleur locale* » (p. 4). Traduction : « le thème urbain offre l'arrière-plan pour l'intrigue et les personnages et établit la couleur locale ».

La città non era però una persona singola, bensì una collettività: un sistema di rapporti umani con una forma coerente e duratura. La città era sia causa sia effetto dei suoi abitanti-personaggi: le loro azioni la ponevano in essere, e la città, a sua volta, ne influenzava il comportamento.<sup>86</sup>

Mais, il dit que, chez Dickens et ses contemporains, les expédients narratifs caractéristiques d'une petite communauté commençaient à être inadéquats à cause de l'agrandissement des villes. La narration qu'ils héritaient était incapable de rendre justice à la complexité de l'interaction entre l'individu et la foule ; c'est pour cela qu'une forme nouvelle était nécessaire.

Quand on parle de complexité, pour Johnson, on a d'un côté la surcharge de stimuli et sollicitations dont la ville nous imprègne. Mais on a aussi, de l'autre côté, la conception de la complexité comme système s'auto-organisant. Celle-ci décrit la ville comme système, non pas la réception phénoménologique de ses habitants. Il s'agit d'une vision surélevée, détachée du niveau de la rue. La ville s'organise à partir de millions de décisions individuelles, elle est donc un ordre global qui naît des interactions locales.<sup>87</sup> Pour Johnson, la ville est comme les modèles sociologiques et informatiques : des actions circonscrites peuvent générer des schémas plus grands, ce qui justifie la naissance d'un quartier, d'un style particulier et de la physionomie d'une rue. Les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle résolvent ce problème à travers les artifices de la rhétorique, avec des longues descriptions ou des métaphores (instrument privilégié surtout chez Dickens). Mais dès que les romanciers abandonnaient ces éléments, le lecteur était consigné à l'intrigue et la forme restait ainsi incapable de traduire le tohu-bohu de la ville. Le roman continue à s'occuper de personnes, c'est-à-dire d'histoires individuelles, et pas de foules.

---

<sup>86</sup> S. Johnson, « Complessità urbana e intreccio romanzesco » in F. Moretti, *Il romanzo. La cultura del romanzo*, vol. I, Torino : Einaudi, 2001, p. 729. Johnson donne ici l'exemple de Jo dans *Bleak House* de Charles Dickens. Traduction : « La ville, toutefois, n'était pas une personne singulière, mais une collectivité : un système de rapports humains avec une forme cohérente et durable. La ville était la cause comme l'effet de ses habitants-personnages : leurs actions la faisaient exister et la ville, à son tour, en influençait le comportement ».

<sup>87</sup> *Idid.*, p. 730.

Dans le roman européen du XX<sup>e</sup> siècle, la fonction de la ville s'enrichit et se complique davantage car, ici, elle acquiert la même importance qu'un personnage. Flaubert a été donc un précurseur, le premier à comprendre un mécanisme sous-jacent aux relations humaines dans la grande ville. À notre époque, pour Johnson, Jane Jacobs a expliqué ce mécanisme à un niveau théorique, dans l'ouvrage *The Death and Life of Great American Cities* (1961) : la vie dans la ville ne dépend pas simplement de l'interaction casuelle entre des étrangers ; en effet, rencontrer la diversité n'affecte pas le système global de la ville.

La natura casuale delle interazioni è essenziale e assomiglia al ruolo giocato dalle mutazioni genetiche nella selezione naturale: senza quelle improbabili deviazioni la città sarebbe incapace di crescita e cambiamento. [...] Le reti di informazioni della vita di strada creano un'organizzazione di livello superiore perché rendono possibili incontri casuali tra estranei. Le differenze interne alla città sono già un buon teatro, ma gli incontri casuali legati alla vita del marciapiede hanno un ruolo essenziale nel sistema.<sup>88</sup>

Dans un contexte de ce type c'est le trottoir qui acquiert le plus d'importance, car il fournit la possibilité de rencontres qui puissent bouleverser l'équilibre de la vie des personnages.

Ainsi, chez Dickens, l'intersection des parcours des personnages permettait la recomposition familiale, l'identité des orphelins, le rétablissement de l'ordre. Mais cet ordre avait encore toutes les caractéristiques de l'artificialité. Chez Gustave Flaubert, ce processus acquiert un degré supérieur dans la direction de son achèvement. Dans *L'éducation sentimentale*, les directions de Frédéric sont toujours

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 733. Traduction : « La nature casuelle des interactions est essentielle et ressemble au rôle joué par les mutations génétiques dans la sélection naturelle : sans ces déviations improbables, la ville serait incapable de croissance et de changement. [...] Les réseaux d'information de la vie de route créent une organisation de niveau supérieur parce qu'elles rendent possibles des rencontres casuelles entre étrangers. Les différences intérieures à la ville sont déjà un bon théâtre, mais les rencontres casuelles liées à la vie du trottoir ont un rôle essentiel dans le système ».

gouvernées par le hasard. C'est cette pratique de l'espace urbain qui amène à rencontrer les Dambreuse, qui joueront un rôle important dans sa vie. La ville continue ainsi à avoir des conséquences narratives, mais celles-là ne semble plus déterminée par un destin qui arrange les parties de son jeu combinatoire ; cela dépend d'un mouvement casuel, comme les balles du billard, dont nous ne savons pas où elles iront tomber. Si Frédéric n'avait pas pris tel bateau, tel autre bateau aurait abouti à une histoire tout à fait différente, mais aurait néanmoins apporté le changement nécessaire. Autrement dit, nous aurions eu un ordre différent. Et l'ordre qu'impose la ville est presque tyrannique, car elle finit par mettre dans l'ombre les personnages (comme le témoigne une lettre de l'auteur, préoccupé par la prise de pouvoir de l'histoire sur la matière narrative).

Cinquante ans plus tard, cette technique évoluera.

Ma, mentre entrava a far parte dell'armamentario retorico dell'avanguardia novecentesca, l'espedito narrativo dell'incontro di strada si allontanava sempre più dalle proprie caratteristiche originarie, perdendo la specificità che lo aveva reso così convincente nell'interpretazione di Flaubert. Il caso conservò la sua importanza, ma il passaggio da una scala all'altra - e dal marciapiede alla città, dal personaggio alla narrazione - scomparve. Il meccanismo divenne una celebrazione del caso, e non riuscì più a legare la forza dell'incontro al più ampio sistema urbano.<sup>89</sup>

Sur un plan formel, *Mrs Dalloway* (1925) de Virginia Woolf présente un changement de points de vue d'un personnage à l'autre. Ils se rencontrent dans la rue qui structure de façon métonymique le roman même. La simple rencontre sur le

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 742. Traduction : « Mais, pendant qu'elle commençait à faire partie de l'équipement rhétorique de l'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle, l'expédient de la rencontre de route s'éloignait de plus en plus de ses propres caractéristiques originaires, perdant la spécificité qui l'avait rendue aussi convaincante dans l'interprétation de Flaubert. Le hasard conserva son importance, mais disparut quand le passage change d'échelle, du trottoir à la ville, du personnage à la narration. Le mécanisme devint une célébration du hasard et ne réussit plus à lier la force de la rencontre dans un système urbain plus vaste ».

trottoir, chez Woolf, permet de pénétrer littéralement dans la pensée des habitants de la ville. À la différence de chez Dickens et chez Flaubert, les rencontres fortuites de Woolf ne conduisent nulle part. Les narrations de route restent des fils séparés.<sup>90</sup> Les surréalistes épuisent cette technique, car chez eux ne reste que la coïncidence de la rencontre, et toute structure s'écroule. L'influx de l'inconscient freudien se rattache sur la même structure thématique du flâneur flaubertien. Comme Frédérique Moreau, le protagoniste de *Nadja* (1928) se réfugie dans des cinémas de second ordre sans savoir ce qu'on y projettera, il fait de longues promenades sur la rive gauche, il découvre des épiphanies sur le visage d'une belle femme. Le thème de la rencontre sur le trottoir est même exalté au niveau de ravissement mystique. Ici la ville évoque quelque chose, mais l'épiphanie n'aura pas de conséquence, comme chez Dickens et Flaubert et comme dans un rêve.

Nous trouverons cette propension de la ville à faire allusion à un ordre, à une réalité et à des présences cachées jusqu'à la deuxième moitié du siècle, par exemple dans les romans de Patrick Modiano. Même chez Italo Calvino il existe un ordre dans les villes, mais cela a la même complexité que la structure d'un diamant et, donc, peut être seulement entrevu. La complexité n'est donc pas chaos total, et elle se réorganise, ainsi, dynamiquement et de façon autonome, en de nouvelles organisations. Mais, comme nous avons vu, il existe une deuxième tendance dans la représentation de la ville moderne du XX<sup>e</sup> siècle : l'affirmation d'un désordre absolu et insondable, comme dans l'œuvre de Virginia Woolf. Nous retrouverons cette lecture de l'espace urbain dans les représentations romanesques de la deuxième moitié du siècle, comme chez Butor, Robbe-Grillet et Alasdair Gray, c'est-à-dire chez des auteurs qui se situent sur une lignée dystopique et conçoivent la ville comme irrémédiablement corrompue, victime d'une modernité décevante. Mais, chez Woolf, cette position est plus problématique, surtout si nous considérons les deux points de vue principaux qu'intègrent *Mrs Dalloway*. À côté du suicidaire de Septimus Smith, en effet, nous trouvons encore le regard enthousiaste et optimiste de Clarissa Dalloway, incapable de ne pas se réjouir pour la beauté incontournable d'une journée de soleil.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 743.

### 1.6.5 - LIBERTÉ ET ALIÉNATION DU PROTAGONISTE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU SIÈCLE

La fonction de la ville dans le développement de « confusion programmatique », dans les arts aussi bien que dans les œuvres de fiction est un facteur qui n'est pas du tout anodin, puisque, s'il y a bien un point de vue commun dans les chefs-d'œuvre de la première moitié du siècle (avec une concentration spéciale autour des années Vingt), c'est sans aucun doute celui de la ville. Cette considération a permis à certains critiques, comme Peter I. Barta, d'utiliser des expressions comme *city-novel* ou *city-poem*. Ville et roman, en effet, deviennent des éléments qui participent d'un même dispositif qui s'auto-organise. Comme l'explique Barta :

In the modernist urban novel, the city also appears fragmented, but here a chorus of mutually interacting voices depicts it from many perspectives within the novel's dialogic discourse. While the city's image burdens the novel's consciousness as a metaphor, the metonymic interrelationship of specific details dominates the surface of the text.<sup>91</sup>

Les techniques de narration, en effet, sont influencées et modulées sur la personnalité de la ville. L'intrigue, l'espace et le temps du récit sont devenus un *continuum* désorganisé et flou, comme la ville l'impose.

Dans cette façon de thématiser la ville, celle-ci est, d'abord, liberté. S'il y a une raison qui la structure, il s'agit d'une dimension extrêmement complexe. Les protagonistes, parfois, ne peuvent pas s'empêcher de se laisser aller à l'euphorie en

---

<sup>91</sup> P. I. Barta, *op. cit.*, p. 14. Traduction : « Dans le roman urbain moderniste, la ville apparaît aussi fragmentée, mais ici un chœur de voix qui interagissent entre elles, la décrivent dans de multiples perspectives propres au discours dialogique du roman. Tandis que l'image de la ville alourdit la conscience du roman en tant que métaphore, la relation métonymique de détails spécifiques domine la surface du texte ».

s'abandonnant au plaisir de la parcourir, un pas après l'autre, ce qui favorise aussi le mouvement flou des pensées qui se succèdent et se chevauchent l'une sur l'autre. Lisons par exemple cet extrait, éliminé de la version finale de *The Years* (1937) de Virginia Woolf, où Eleanor :

liked walking in London, at night especially, when the outlines of buildings showed; the detail that distracted one by day was lost; and it became larger and more dignified [...] [h]er mind was full; her being brimmed populous with sights, with sounds, with half realized ideas [...]. She had been bringing things together; building up new combinations as she walked; adding fresh to old ones [...] <sup>92</sup>

La ville permet un épanouissement de l'âme dans toutes les directions, comme l'exprime aussi Miriam, protagoniste de *Revolving Lights* (1923) de Dorothy Richardson.

À moitié flâneurs et badauds, les promeneurs modernistes de la ville, à quelques exceptions près, se trouvent dans un labyrinthe qui promet des épiphanies frustrées, la négation de toute chaleur, de toute intimité, de toute intégrité et de sens d'appartenance à une communauté. En dépit de l'enthousiasme pour la liberté, pour vivre et travailler dans un atelier de création artistique et dans l'épicentre de l'élaboration des idées et de la naissance de la nouveauté, cette attitude envers la ville renforce le sentiment d'aliénation du protagoniste-Thésée ; mais, en même temps, dans d'autres cas, comme chez Joyce, ce sont exactement la déconnexion et la perte de soi qui permettent l'émancipation à l'artiste-Dédale et l'envol symbolique en dehors de la ville-labyrinthe. Toutefois, dans la plupart des cas, l'artiste est

---

<sup>92</sup> Cité par D. L. Parsons, *op. cit.*, p. 99-100. N'ayant pas été inclus dans la version finale, nous n'avons pu emprunter ce passage à aucune autre traduction en français. Nous en proposons donc la nôtre : « aimait marcher dans Londres, spécialement la nuit, lorsque se montrait la silhouette des bâtiments ; le détail qui attirait l'attention de quelqu'un pendant la journée, était perdu ; et cela devenait plus grand et plus noble [...] [s]on esprit était plein, son être se peuplait de vues, de sons, d'idées à moitié réelles [...]. Elle avait associé ensemble des choses ; bâti de nouvelles combinaisons pendant qu'elle marchait ; ajouté des inédites aux anciennes. »

étouffé par cette ambiance inhumaine, comme nous le voyons dans ces vers tirés de *The Waste Land* de Thomas S. Eliot, qui décrivent la foule angoissante, déambulant à travers la ville, tel un groupe d'automates, qui font penser à des cadavres.

Unreal city  
Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet.  
Flowed up the hill and down King William Street,  
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours  
With a dead sound on the final stroke of nine.  
There I saw one I knew, and stopped him crying: 'Stetson!  
'You who were with me in the ships of Mylae!  
'That corpse you planted last year in your garden,  
'Has it begun to spout? Will it bloom this year?'<sup>93</sup>

A travers un petit aperçu des représentations artistiques et littéraires, il apparaît clairement, à ce point, que la ville moderniste est perçue de façon problématique et ambiguë. Elle n'est donc pas seulement un centre d'innovation et d'élan culturel, mais aussi réceptacle de préoccupations et de peurs qui hantent les habitants. La littérature anglaise a mis en relief cette dualité de façon très évidente. Virginia Woolf, par exemple, dans *Mrs Dalloway* personnifie, comme nous disions, ces deux attitudes opposées de confiance et heureux abandon dans le personnage de Clarissa, alors que Septimus Warren Smith perçoit le même environnement de façon angoissante, en tant que vétéran et victime désignée au suicide. Le bruit des moteurs qui sont dans l'arrière plan contribuent à l'isolation de l'aliéné.

---

<sup>93</sup> Traduction : « Cité fantôme / Sous le fauve brouillard d'une aurore hivernale : / La foule s'écoulait sur le Pont de Londres : tant de gens... / Qui eût dit que la mort eût défait tant de gens? / Des soupirs s'exhalaient, espacés et rapides, / Et chacun fixait son regard, devant ses pas. / S'écoulait, dis-je, à contre-pente, et dévalait King William Street, / Vers où Sainte-Marie Woolnoth comptait les heures / Avec un son éteint au coup final de neuf. / Là j'aperçus quelqu'un et le hélai : « Stetson ! / « Toi, qui fus avec moi dans la flotte à Mylae / « Ce cadavre que tu plantas l'année dernière dans ton jardin, / « A-t-il déjà levé? Va-t-il pas fleurir cette année ? ». T. S. Eliot, « La terre vaine » (1921-2) in *Poésie*, édition bilingue, traduit par P. Leyris, Paris: Seuil, 1969, p. 60-1.

Everything had come to a standstill. The throb of the motor engines sounded like a pulse irregularly drumming through an entire body. The sun became extraordinarily hot [...] Septimus looked. Boys on bicycle sprang off. Traffic accumulated. And there the motor car stood, with drawn blinds, and upon them a curious pattern like a tree, Septimus thought, and this casual drawing together to one centre before his eyes, as if some horror to burst into flames, had come almost to the surface, and was about to burst into flames, terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames. It is I who I am blocking the way, he thought.<sup>94</sup>

Il existe un autre roman de Woolf qui se fonde sur ce type de juxtaposition : *Jacob's Room* (1922). Celui-ci, comme le décrit Mirella Billi, voit l'alternance entre des images fortement nostalgiques d'une ville fascinante et vitale, centre de dynamisme culturel, économique et social, d'élégance et d'art, et celles qui montrent un conglomérat urbain chaotique et désagrégé, où se trouve une humanité fourmillante, aliénée, déracinée, qui parcourt la ville sans destination, ou dans la recherche désespérée d'un point d'abordage.<sup>95</sup>

L'aliénation engendrée par la ville était un thème qui avait été abordé à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par des romanciers comme Richard Jefferies (*After London. Wild England*, 1885) et Margaret Oliphant (*The Land of Darkness*, 1887), à travers des histoires annonçant la catastrophe de la métropole et de la civilisation occidentales. Ce thème est développé ultérieurement dans les *scientific romances* de

---

<sup>94</sup> Cité par M. Billi, « Smarrimenti metropolitani. Figure erranti nella geografia modernista » dans *Le forme del testo e l'immaginario della metropoli* (dir. B. Bini, V. Viviani), Viterbo : Edizioni Sette Città, 2009, p. 204. Traduction : « Tout s'était immobilisé ; les vibrations des moteurs résonnaient comme un pouls irrégulier martelant à travers le corps tout entier. Le soleil devint extraordinairement chaud [...] Septimus regardait. Des gamins sautèrent de leurs bicyclettes. Un encombrement se produisit. Et la voiture restait là, les stores tirés, sur lesquels figurait le curieux dessin, comme un arbre, pensa Septimus, terrifié par toutes ces choses qui convergeaient progressivement sous ses yeux vers un point central, comme si une chose épouvantable affleurerait, sur le point de jaillir au milieu des flammes. Le monde vacillait, frémissait et menaçait de prendre feu. C'est moi qui gêne le passage, pensa-t-il ». V. Woolf, *Mrs Dalloway* (1925), trad. P. Michon, Paris : Le livre de poche, 2000, p. 29-30.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 205.

H. G. Wells, comme *The Invisible Man* (1897),<sup>96</sup> où l'anonymat « se matérialise » dans l'expédient de l'être invisible, ce qui est un trait très éloquent du niveau de dépersonnalisation opéré sur les habitants déjà à cette époque. Au demeurant, il serait impossible de considérer la nouvelle réalité urbaine, en ignorant aussi le problème de l'aliénation, ce « trouble mental qui rend l'individu comme étranger à lui-même et à la société où il est incapable de mener une vie sociale normale »<sup>97</sup> et les effets néfastes que les analystes lui reconnaissent dès le début de la modernisation. L'aliénation est un trouble qui ne tient pas seulement de cette période, mais que nous trouvons aussi dans la deuxième moitié du siècle et, en particulier, dans les romans que nous analysons dans cette thèse

Le thème de l'aliénation est le sujet d'une étude très célèbre du sociologue allemand Georg Simmel. *Die Großstädte und das Geistesleben* est remarquable encore aujourd'hui pour l'actualité des réflexions et la mise en abyme sur des aspects typiques de l'habitant des métropoles. Simmel reconnaît un processus historique qui a commencé au XVIII<sup>e</sup> siècle : depuis l'être humain s'est débarrassé des liens psychologiques et sociaux qui l'empêchaient de se développer en tant qu'être rationnel. Toutefois, au milieu de ce chemin, qui évidemment n'est pas encore complété, les hommes du XIX<sup>e</sup> siècle témoignent de la faiblesse de cette conquête, à cause de leur condition, celle d'être utilisés et nivelés dans un mécanisme qu'il appelle « technico-social. »<sup>98</sup> Ils sont en conséquence empêchés dans leur volonté d'affirmer leur individualisme, leur subjectivité et la force de leurs impressions, car la ville pousse à se pencher exclusivement vers le domaine rationaliste, comme l'intellectualité et l'objectivité.

Dans quelle mesure l'intellect doit-il être important afin que la vie métropolitaine soit supportable et l'individu ne soit pas anéanti par celle-ci ? Il existe, pour Simmel, un aspect, qui rend le côté rationnel des individus

---

<sup>96</sup> C. Pagetti, « La città visionaria dei *scientific romances* di Wells » dans G. Cianci, *op. cit.*, p. 476-81.

<sup>97</sup> Définition tirée du *Nouveau Petit Robert de la langue française*, P. Robert, J. Rey-Debove et A. Rey, Paris : Le Robert, 2007.

<sup>98</sup> G. Simmel, *La ville*, in *Philosophie de la modernité 1. La femme, la ville, l'individualisme*, (trad. par J.-L. Vieillard-Baron), Paris : Payot, 1988, p. 234-77. Citation p. 234.

particulièrement important. Le rythme de la ville est insoutenable, puisque la vitesse des stimulations nerveuses et des impressions, qu'elle suscite, implique un phénomène tout à fait nouveau : l'indifférence aux stimulations mêmes et aux impressions suscitées en excès et non plus contrôlées par les sujets. Ce caractère des habitants, que Simmel définit « blasé », c'est leur ultime réponse à la violence et à la brutalité des changements rapides. L'épuisement de la dernière réserve des forces qui suscitent la variété et la surcharge des impressions dans le même milieu, dans un temps suffisamment long, amène à l'incapacité de rassembler l'énergie pour des nouvelles réactions et de s'accommoder des contenus et de la forme de la vie dans la grande ville.<sup>99</sup> Un autre sociologue et contemporain de Simmel, partant d'un autre type d'enquête parvient à des résultats similaires sur le même sujet. Dans le développement de son œuvre *Le suicide. Étude de sociologie* (1897), Émile Durkheim examine les causes sociales de la mort volontaire.<sup>100</sup> Reconnaisant un lien entre suicide et folie, il associe ce thème au domaine de la neurasthénie. « Pour le névropathe, toute impression est une cause de malaise, tout mouvement est une fatigue » ; ses nerfs sont froissés au moindre contact ; l'accomplissement des fonctions psychologiques les plus normales est pour lui une source de sensations pénibles : les causes sociales dont dépend le suicide sont elles-mêmes [...] étroitement liées à la civilisation urbaine et que c'est dans les grands centres qu'elles sont les plus intenses ». <sup>101</sup> Le grand bombardement de stimuli délivrés par la ville a des effets néfastes sur l'esprit humain, car l'individu (autrement une « quantité négligeable ») doit lutter pour ne pas être inclus dans l'impersonnalité et le flux tourbillonnant de la vie métropolitaine. Selon Simmel, ce sont donc ces facteurs à cause desquelles s'affirment des comportements empruntés à l'individualisme

Une dénonciation très forte est faite également par *The Secret Agent* (1907) de Joseph Conrad. Cette histoire est une analyse très subtile des dynamiques qui traversaient, au début du XX<sup>e</sup> siècle, une ville comme Londres, « a monstrous

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 240. Pour une étude des implications de ce phénomène dans la narrative de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, cf. R. Alter, *Imagined Cities*, New Haven-London : Yale University Press, 2005. Alter évoque la pensée de Simmel, en analysant l'*Éducation sentimentale* de G. Flaubert et les techniques narratives liées à cette attitude perceptive de l'homme moderne.

<sup>100</sup> É. Durkheim, *Le suicide*, Paris : Presses Universitaires Françaises, 1967.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 34-6.

town [...] a cruel devourer of the world's light [...] with darkness enough to bury five millions of lives »<sup>102</sup>. Dans une construction très savante, Conrad alterne des points de vue différents. Ainsi, nous sommes confrontés à plusieurs personnages qui souhaitent exercer leur propre idéologie sur la ville. Dans les pages de Conrad, les personnages appliquent sur la ville chacun leur lecture subjective, sur un ordre qui se relie à des interprétations du monde et à des doctrines de cette époque, du communisme, à l'anarchisme et du capitalisme. A travers cette juxtaposition, l'auteur fait prévaloir le sens du vide, l'absence de toute possibilité de racheter une ville tellement compromise entre les mains d'hommes sans scrupule. Cette prolifération de points de vue anéantit tout espoir dans un futur positif. L'auteur garde ses distances avec tous ses personnages, dont il décrit d'ailleurs leur méchanceté et leur hypocrisie. De cette façon, aucune valeur ne semble pouvoir être possible. Le dilemme épistémologique, qui pour B. McHale est le fondement de la fiction dite moderniste, n'affirme qu'un nihilisme accablant. A cette époque se prépare la conception d'une ville babélique, un labyrinthe où toute direction conduit à l'erreur. C'est la ville que nous trouverons chez Alasdair Gray. Dans *Lanark* aussi, effectivement, nous serons confrontés à un monde où la ville est telle une proie que les corporations de l'ultracapitalisme chercheront à cannibaliser pour en tirer le plus grand profit. Ce thème, dont nous pourrions trouver l'origine dans *La curée* (1872) d'Émile Zola, arrive jusqu'à la littérature dystopique de nos jours par le biais du développement conradien : le labyrinthe deviendra une figure de l'égaré, dans une ville qui n'a plus aucun espoir. Ici, chacun est isolé et il n'existe aucune possibilité de s'associer. En effet, tout comportement humain, dans cette interprétation, est investi du soupçon qu'il pourrait cacher des instincts prédateurs vis-à-vis de l'espace commun.

Traditionally, the city was the place where men banded together for protection against the wilderness. By the late nineteenth century, however,

---

<sup>102</sup> J. Conrad, *The Secret Agent* (1907), London : Penguin, 2000, p. XII. Traduction : « une ville monstrueuse [...] un dévoreur de la lumière du monde [...] avec une quantité suffisante à ensevelir cinq millions de personnes. »

cities were perceived as containing the wilderness themselves. On one hand, the modern city represents the pinnacle of man's achievement and civilization; on the other hand, it is the city, the seat of government and the target of bombs, which provides the potential for man's destruction. [...] the city's ability to protect man is fragile if not illusory.<sup>103</sup>

Même les différentes nationalités, selon Conrad, sont effacées par le *cityscape* de son temps, comme il arrive aux personnes que l'on rencontre dans le restaurant italien (« [...] the Italian restaurant is such a peculiar British institution. But these people were as denationalized as the dishes set before them with every circumstance of unstamped respectability. Neither was their personality stamped in any way, professionally, socially or racially »).<sup>104</sup> L'aliénation est donc l'un des motifs principaux du roman, comme l'isolement des classes sociales, la diffusion du terrorisme et le manque de communication qui affecte même la vie familiale, ce qui cause la chute désespérée de monsieur et madame Verloc. C'est peut-être l'émergence d'une nouvelle cruauté et violence au sein de la ville qui défie l'élaboration d'une nouvelle re-définition urbaine de l'être humain, comme de nouveaux moyens expressifs, parfois agressifs, pour interpréter cette nouvelle condition. Les mécanismes de sabotage de l'homme moderne sont très sophistiqués, mais, en dernière analyse, ils révèlent, pour Conrad, des pulsions ataviques de l'être humain. Le roman conradien élabore donc de nouvelles stratégies pour mettre à nu cet état désolant de la condition urbaine.

---

<sup>103</sup> C. W. Sizemore, « 'The Small Cardboard box': A Symbol of the City and of Winnie Verloc in Conrad's *The Secret Agent* » en *Modern Fiction Studies*, n° 24, 1978, p. 30. Traduction : « Traditionnellement, la ville était le lieu où les hommes s'associaient ensemble pour se protéger contre la vie sauvage. De toute façon, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on percevait que les villes contenaient l'élément sauvage en elles-mêmes. D'un côté, la ville moderne représente le sommet du progrès et de la civilisation de l'homme ; de l'autre côté, c'est la ville, le siège du gouvernement et la cible des bombes, qui fournit le potentiel pour la destruction de l'homme. [...] La capacité de la ville de protéger l'homme est fragile si ce n'est illusoire ».

<sup>104</sup> J. Conrad, *op. cit.*, p. 152. Traduction : « [...] le restaurant italien est une institution si singulièrement britannique. Mais ces gens étaient dénaturés au même degré que les plats posés devant eux avec tous les dehors d'une respectabilité sans estampille. Leur personnalité ne portait d'ailleurs aucune estampille, ni professionnelle, ni sociale, ni raciale ». J. Conrad, *Œuvres* vol. III, (trad. S. Monod), Paris : Gallimard, 1987, p. 136.

La coexistence de l'élément primordial, atavique, primitif avec l'élément ultramoderne est une autre vérité pour les auteurs de cette époque. Sur le même niveau, ces auteurs ne négligent pas un autre sujet : la présence du sacré qui émerge parfois dans les expériences narratives les plus hétérogènes. Nous indiquons, donc, cet autre contraste évident dans la ville moderne, mais qui n'est pas souvent mis en relation avec l'aliénation. Une remarquable exception est représentée par un article de Jean Starobinski. Celui-ci met en abyme une des problématiques principales concernant l'égarement du poète face à la duplicité de la ville.<sup>105</sup> L'un des aspects les plus remarquables des grands agglomérats urbains est la coexistence de la modernité avec des éléments qui rappellent d'autres dimensions passées de la vie humaine. En effet, la projection vers le futur qui apparaît dans un nouveau style de vie et dans des nouveaux bâtiments est en contraste frappant et dérangeant avec le reste de la vie citadine. Le point de départ, pour Starobinski, est un poème de Baudelaire qui met en scène la juxtaposition de l'élan vertical des clochers et des villes dans le cadre urbain. A partir de cet exemple, il montre comment la représentation de la modernité ne va pas, pour la plupart du temps, sans le contraste violent avec un passé historique, un passé archaïque ou l'éternel. La représentation de la modernité s'accompagne de la représentation de ce qui est antérieur à la culture et même aux formes archaïques de celle-ci : « La vie du corps, le plaisir et la douleur, la sensation élémentaire ».<sup>106</sup> Les chefs d'œuvre de cette époque mettent en relief, dès leurs premières pages, le contraste entre la vie moderne et d'autres expériences temporelles, rappelées par la religion et la vie spirituelle, comme la parodie de la messe au début de *l'Ulysses* de Joyce, ou le son des clochers dans la *Recherche* de Proust et dans *Mrs Dalloway* de Woolf.

Chaque fois, l'écrivain moderne qui remet en question *l'ordre* narratif, et la nature même de la représentation, inclut dans son ouvrage les figures prémodernes de la temporalité continue, ou celle de l'histoire du salut, dont il

---

<sup>105</sup> J. Starobinski, « Les cheminées et les clochers » dans *Magazine littéraire*, n° 280, septembre 1990, p. 26-7.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 27.

entend montrer qu'il ne les a pas oubliées au moment même où il s'en affranchit, et dont peut-être il a gardé la nostalgie.<sup>107</sup>

Mais en mettant en place ce contraste, la présence simultanée de la progression historique et des racines primordiales *versus* la rupture de la modernité avec celles-ci, la ville ne peut qu'être perçue en tant que lieu désorientant. Ainsi, l'homme, qui ne comprend plus l'identité de son milieu social et ne s'y retrouve pas, est obligé de s'en éloigner et à s'enfermer en soi-même.

## **1.7 - VILLES MODERNISTES. DEUX EXEMPLES EUROPÉENS ENTRE ÉGAREMENT LABYRINTHIQUE ET ALIÉNATION : JAMES JOYCE ET CORRADO ALVARO**

Après avoir analysé un peu plus en le détail le problème de l'aliénation, nous nous penchons vers deux auteurs qui représentèrent deux villes dans leurs œuvres de fiction, l'*Ulysses* (1922) de James Joyce et l'*Uomo nel labirinto* (1926) de Corrado Alvaro. La Dublin de Joyce et la grande ville non spécifiée d'Alvaro sont à tous les égards des centres modernistes, car elles proposent des problématiques typiques de l'époque, que nous avons partiellement évoquées dans les pages qui précèdent.

### **1.7.1 - L'ULYSSES DE JOYCE ET L'ART DÉDALÉEN DU ROMAN URBAIN**

Le cas de Joyce illustre bien nos remarques : l'auteur irlandais met en pratique de nombreuses stratégies narratives révolutionnaires et déploie une pluralité de styles, afin de représenter la ville et le sentiment d'étouffement qu'elle engendre, aussi bien que la crise de l'orientation, dans la multitude de messages et complication des

---

<sup>107</sup> *Ibid.*

espaces, caractéristique de la ville industrielle. De même se vérifie cette transformation traumatisante de la ville en centre aliénant, et de la même façon se consume la rupture joycienne avec la tradition du roman réaliste. Marcher et laisser se déployer l'écriture dans une ville comme Dublin n'a pas d'équivalent dans les autres villes européennes. La Dublin au début du siècle n'est ni Londres ni Paris. La modernisation y a pris racine de façon abrupte, s'installant sur une société plus rurale. En conséquence, la pratique quotidienne de l'espace urbain et les façons d'y déambuler sont différentes. L'aliénation envahit les esprits de façon plus tyrannique, le sens de l'identité y est plus menacé qu'ailleurs.

Les techniques de la narration moderniste que nous trouvons ici sont semblables à celles que nous trouvons chez Virginia Woolf, même si l'écrivaine anglaise prend ses distances avec les solutions extrêmes adoptées par Joyce.<sup>108</sup> En effet, la narration semble viser à toute abolition de la forme et à une sorte d'anarchie. On cherchera à voir donc selon quelles méthodes la ville est représentée et aussi comment « elle représente » l'œuvre, dans le sens où la spatialité de la ville impose des effets d'espace sur la topographie mentale des personnages qui la parcourent et, métaphoriquement, sur le texte aussi. Compte tenu de la complexité de cet auteur, on cherchera à éclaircir la fonction de l'image du labyrinthe et à préciser dans quel sens le personnage de Dédale peut incarner les valeurs de l'artiste du XX<sup>e</sup> siècle dans les deux romans où il apparaît.

*L'Ulysses* est un roman qui ne se propose pas de narrer une intrigue dans le sens traditionnel du terme. Il s'agit d'une narration qui développe le flux de conscience qui traversent l'esprit de plusieurs personnages : Leopold Bloom, sa femme Molly et Stephen Dedalus, le jeune artiste. Le choix de développer l'histoire sur les vingt-quatre heures explicite la volonté de l'auteur de donner un espace à la quotidienneté et aux mouvements de l'âme de trois habitants ordinaires, voire anonymes. La voix du narrateur perce l'esprit des personnages, et elle nous explique

---

<sup>108</sup> On remarquera que le jugement de Virginia Woolf par rapport à *L'Ulysses* fut très dur ; selon elle, il s'agissait d'un exercice de narration par un étudiant souffreteux qui gratte ses boutons. Par rapport aux innovations joyciennes du genre romanesque, elle s'exprima par une métaphore : pour aérer le roman, il n'est point nécessaire de casser toutes les vitres. Cf. *Ulisse. Guida alla lettura*, éd. G. Merchiori et G. de Angelis, Milano : Mondadori, 1984, p. 57 et *passim*.

leurs considérations les plus profondes, dans l'ordre embrouillé dans lequel elles surgissent et se manifestent à la conscience. Il y a aussi un ordre caché qui permet la lecture de cette œuvre : le mythe grec, et en particulier l'intrigue de l'*Odyssee*. Bloom peut donc se rapporter à un Ulysse moderne, mais plongé dans un monde désordonné, sans principe ni fin, sans possibilité de sens.

Celui qui incarne le personnage de Dédale est l'artiste Stephen Dedalus. Avant de se lancer dans l'écriture de l'*Ulysses*, Joyce avait déjà dédié à celui-ci deux œuvres de sa jeunesse, *Stephen Hero* (1906) et *The Portrait of the Artist as a Young Man* (1904-14). L'intérêt pour ce personnage mythique est à mettre en relation avec plusieurs facteurs. Dans un article très riche, Diane Fortuna a su repérer toutes les sources du début du siècle qui rendait très célèbre le mythe de Dédale.<sup>109</sup> Grâce à Evans, les fouilles de Cnossos étant ouvertes, les médias de ces années-là y consacraient une énorme attention. Les études de James Frazer contribuaient à stimuler le goût du public le plus cultivé pour les récits mythiques, y compris la saga crétoise.<sup>110</sup> Fortuna repère, disséminé dans le texte du *Portrait*, tout un ensemble de grottes, réseaux, danses circulaires, formes spirales, etc., et, en outre, la mise en scène d'une mort et d'une naissance rituelles qui renvoient à l'idée de l'épreuve d'initiation telle que les rites du labyrinthe étaient interprétés dans les sources érudites de l'époque. Dans le roman, le réassemblage de ces éléments transcrit, métaphoriquement, le passage d'un moment à l'autre de la vie, celle où finalement l'artiste a compris sa vocation. Mais avant la vie lui impose le passage, d'un quartier à l'autre de Dublin, à travers les circuits d'un labyrinthe qui ressemble à une spirale, y compris le labyrinthe de *Nighttown*, le quartier dublinois du péché, l'abîme d'un enfer, d'où Stephen réussit, enfin, à s'échapper.

---

<sup>109</sup> D. Fortuna, « The Labyrinth as Controlling Image in Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* », *Bulletin of the New York Library*, 79, 1972, p. 120-81. Parmi les sources disponibles à Joyce, l'auteur indique des publications telles *The Times*, *Scientific American*, *Nature*, *Current Literature*, *Athenaeum*, *Gentlemen's Monthly*, *Nation*, *Fortnightly Review*, mais il paraît que Joyce avait accès à des ouvrages plus scientifiques comme les *Annals of the British School at Athens*, le *Journal of Hellenistic Studies*, les *Questions Mycéniennes* (1905) de R. Dussaud, *Mycenean Tree and Pillar Cult* (1901) et *Prehistoric Tombs of Knossos* (1906) d'Evans, *Les Phéniciens et l'Odyssee* (1902-3) de V. Berard, *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903) de J. Harrison (p. 125-34).

<sup>110</sup> J. B. Vickery, *The Literary Impact of The Golden Bough*, Princeton : Princeton University Press, 1973.

Stephen's psychological development thereafter becomes more free. Having reached the center, he reverses his course to move out of the labyrinth. As he winds his way out, his mind is gradually released from his burden of sin; he rejects the priesthood in favor of art; and he is ready at the end of novel to escape the beauty maze, as he call it, and fly beyond the nets of nationality, language and religion. He circles then ever outwards through more complex and mature levels until he finds, in aesthetic, the thread that carries him back out of the labyrinth.<sup>111</sup>

Stephen Dedalus incarne donc la victime sacrificielle, comme le Minotaure, mais pour se transformer en architecte génial. Les éléments du mythe sont donc en filigrane, mais l'artiste les a adaptés en fonction des recherches archéologiques de son époque, de ses vicissitudes biographiques et du message poétique qu'il veut véhiculer. Ces composants déconstruits, la nouvelle intrigue aide donc l'auteur à mettre en lumière ses intentions et à se rapprocher d'une déclaration de poétique.

Les réflexions sur le sens de la littérature et sur la fonction de l'artiste, qui sont exposées par Stephen dans le cinquième chapitre du *Portrait*, n'expriment pas encore la position que Joyce aura en tant qu'écrivain mature (l'auteur de *Ulysses*). Pour comprendre pourquoi le personnage de Dédale est élu en paradigme de l'artiste, nous développons la question parallèlement à la discussion mise en scène

---

<sup>111</sup> D. Fortuna, *op. cit.*, p. 141. Traduction : « Dorénavant, le développement psychologique de Stephen devient plus libre. Ayant rejoint le centre, il change sa direction pour sortir du labyrinthe. Au fur et à mesure qu'il s'ouvre un parcours extérieur, son esprit est graduellement soulagé de son fardeau du péché, il refuse le sacerdoce en faveur de l'art, et il est prêt, à la fin du roman, à s'échapper du dédale de la beauté, comme il l'appelle, et voler au-delà les réseaux de la nationalité, de la langue, de la religion. Après il trace des cercles vers l'extérieur à travers des niveaux plus complexes et plus développés jusqu'à trouver, dans l'esthétique, le fil qui le sort à l'extérieur du labyrinthe. »

dans l'épisode de la National Library, où nous retrouvons un Stephen plus âgé (précisément dans le chapitre « Scylla and Charybdis »).<sup>112</sup>

Nous pensons que, si Joyce adopte la figure de Dédale, cela dépend de l'aura dont l'auteur veut entourer le personnage de Stephen, et surtout de la connotation par laquelle il veut informer l'artiste. Retenons que Dédale est le créateur génial, et qu'il a des capacités artisanales qui lui sont utiles, par exemple, pour créer la vache en bois et séduire le taureau sacré, et les ailes pour s'envoler du labyrinthe ; ou rappelons-nous de la ruse qui lui sert quand il noue un fil à la fourmi qui passera, à son tour, à travers les spires d'une coquille, résolvant l'énigme de Cocalus en Sicile. Dédale « incarnait pour l'Antiquité le génie inventif et le talent artistique ».<sup>113</sup> L'artiste se sert de choses humbles pour des entreprises difficiles, où est nécessaire une intelligence hors du commun. Nous sommes de l'avis que Joyce se sert de ces qualités pour souligner le fait que l'artiste crée aussi, sans préjugés et avec beaucoup de virtuosité, sur la base de matières simples, telles le langage, les objets, considérés exclusivement dans leur « objectalité ». Ainsi, nous sommes invités à considérer l'auteur non tant en fonction d'un rôle qui lui a été attribué depuis la Renaissance, et que le Romantisme a su fortement accentuer, mais en relation à ce que les anciens définissaient par un mot que nous ne pouvons pas traduire aujourd'hui, la *techné*, une pratique « qui conjoint les figures de l'artiste et de l'artisan, catégories bien distinctes à nos yeux ». Ce terme sert aussi, à l'origine, « à désigner l'habileté du médecin, la dextérité du cordonnier, la savoir de l'architecte, aussi bien que l'art du musicien ».<sup>114</sup>

L'image de Dédale, en effet, met l'accent sur les ressources de l'artiste pour transformer les humbles éléments naturels de l'état de puissance à l'état de l'acte. La création dédaléenne acquiert sa propre spécificité sur la base d'une dextérité de l'artiste, un inventeur marqué par un esprit de *problem-solving* hors du

---

<sup>112</sup> Nous nous référons ici à l'édition publiée en Angleterre pour la première fois en 1960 par *The Bodley Head* et republiée en 1992 : J. Joyce, *Ulysses*, (éd. D. Kirbed), London : Penguin, 2000. Pour l'épisode de « Scylla and Charybdis » cf. p. 235-80.

<sup>113</sup> F. Frontisi-Ducroix, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* (1975) Paris : La Découverte & Syros, 2000, p. 23.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 24.

commun. La question de la conception de l'artiste étant assez compliquée, nous la simplifions pour nous en servir dans la présente étude.<sup>115</sup> Selon Samuel Louis Goldberg, Joyce se situe en effet dans une perspective aristotélicienne, reprenant ainsi les théories de Thomas d'Aquin. Le but de l'artiste n'est pas de puiser son inspiration dans un monde idéal, siège des idées pures dont nous nous rappellerions lors de la composition artistique. Contestant le Platonisme qui sépare ainsi la création artistique de toute relation avec l'expérience quotidienne, l'auteur de *l'Ulysses* remet l'accent sur l'expérience sensorielle du sujet. Notre perception est la seule qui permette l'appréhension, même si imparfaite, de la *quidditas*, de l'essence des choses. L'auteur-Dédale peut potentiellement accueillir les choses qui s'offrent à sa perception, telle une main qui pourrait saisir, par sa disposition innée, tous les objets qui l'entourent. Sa capacité de recevoir les stimulations sensorielles détermineront le type et la quantité des acquisitions de sa connaissance et de sa compréhension. Il n'existe donc pas de connaissance objective, car toute acquisition intellectuelle est fortement limitée par la subjectivité de l'artiste.

Néanmoins, le but de la création est de parvenir à une œuvre le plus possible objective. Comment l'artiste arrive-t-il à dépasser les problèmes liés à sa nature humaine ? Comme le fait Dédale, c'est à partir de ses propres ressources et ingéniosité que l'artiste réélabore le matériel à sa disposition (différemment des gens ordinaires), même s'il ne s'agit que d'objets sans qualité apparente : tout au contraire, donc, du Prométhée de Shelley et de la conception romantique de l'artiste qui le considère platoniquement comme une personne douée des qualités mi-humaines mi-divines, si non un prophète au milieu entre la terre et le ciel.<sup>116</sup> L'activité artistique est donc marquée par un fort empirisme, fruit de l'expérience commune et

---

<sup>115</sup> Pour une discussion plus complète et, pour une approche à la théorie esthétique joycienne, nous renvoyons à l'excellent ouvrage de S. L. Goldberg, *The Classical Temper*, London : Chatto and Windus, 1961, p. 41-83. Pour un autre aperçu sur le développement de l'esthétique joycienne, cf. aussi U. Eco, *Poetiche di Joyce*, *op. cit.*

<sup>116</sup> On ne veut pas à cette étape marquer une opposition totale entre les deux courants esthétiques, mais seulement indiquer un contraste entre ces deux images. Pour le rapport très compliqué et disputé des deux pôles de rupture et continuation entre Romantisme et Modernisme on trouve des réflexions très approfondies dans G. Cianci, « Continuità e discontinuità con il romanticismo. La "scuola di Yale": il modernismo come neoromanticismo » dans *Modernissimo/Modernismi*, *op. cit.*, p. 26-30.

spontanée, qui offre son appui et point de départ pour ses expérimentations narratives et linguistiques.

Une fois encore : pourquoi Dédale ? En Crète comme en Sicile, il est le prototype de l'artiste exilé. On a vu la prédominance de cette figure dans la culture cosmopolite de la ville moderniste.<sup>117</sup> Le grand effort d'initiation de Stephen dans *The Portrait of the Artist as a Young Man* est voué à cet idéal. Être artiste signifie d'abord abandonner un fardeau très lourd, même en engageant une lutte, afin de décrire la réalité avec distanciation. D'abord il faut se débarrasser des chaînes de la famille et de la condition d'esclavage psychologique qu'elle impose. La figure de Dedalus père agit toujours en contre-point avec la subjectivité du protagoniste, plus timide, réservé, plus faible du point de vue physique, comme le dit Michelle Dancourt, analysant ce rapport. Pour le prouver, celle-ci remarque ensuite le fait que le prénom du père de Stephen, Simon, serait l'anagramme de Minos.<sup>118</sup> La mère aussi, même différemment, est une figure également tyrannique. Malgré son désir, Stephen se refuse à faire une génuflexion à son chevet, lors de sa mort, et ce refus lui coûtera une culpabilité qui l'accompagnera à jamais.<sup>119</sup> La religion et la politique sont d'autres raisons qui poussent le protagoniste à « s'envoler », car ces deux facteurs impliquent un aplatissement sur une mentalité conformiste. Tous ces éléments concourent à rendre asphyxiante la permanence dans le labyrinthe sur l'île de Crète/Irlande et entraîneraient l'artiste à une fuite vers le continent, notamment à Paris, la ville des véritables rencontres et des véritables débats culturels.

Matériellement et métaphoriquement débarrassé de toutes les limitations historiques, l'artiste s'engage dans la lutte la plus difficile, qui consiste à conquérir une vision objective. S'il n'existe donc pas de perception objective, l'artiste est voué néanmoins à s'en emparer au plus haut degré possible. La recherche d'objectivité est une action qui demande des efforts considérables : l'envol de Dédale pourrait donc faire allusion à cet aspect, la perspective à vol d'oiseau permettant d'embrasser du regard l'ensemble et de poser les bases pour la planimétrie de la ville

---

<sup>117</sup> Cf. 1.5.

<sup>118</sup> M. Dancourt, *Dédale et Icare*. Paris : CNRS Éditions, 2002, p. 132-5.

<sup>119</sup> J. Joyce, *Ulysses*, *op. cit.*, p. 4-5.

et de l'œuvre. Encore une fois, le chapitre « Scylla and Charybdis » nous offre des réflexions pour aborder ce sujet. L'épisode voit Stephen, l'aristotélicien, prendre une position contre des académiques platoniciens, comme Russell et Eglinton.<sup>120</sup> Le sujet de la discussion : l'art de Shakespeare. Dans une analyse qui ne tient aucunement compte de la critique littéraire, mais plutôt du sujet de l'écriture, l'argument de Stephen consiste à affirmer que dans le drame d'*Hamlet* l'auteur ne s'identifierait pas avec le protagoniste, mais plutôt avec le fantôme de son père. Effectivement, la position du père, qui se trouve dans l'au-delà, présuppose une conscience plus accomplie, un point de vue supérieur par rapport aux autres personnages, la mort symbolisant la prise de distance de l'auteur face à certains événements de son passé. Cette prise de distance est nécessaire, afin que l'auteur (Shakespeare) puisse réfléchir sur l'écoulement du temps, sur son fils qui est encore vivant et abandonné, et surtout sur la personnalité déterminée de l'auteur même à un moment donné de son histoire. Ainsi, Hamlet correspondrait plutôt (toujours dans la lecture de Stephen), au fils de Shakespeare, Hamnet, le fils que le barde anglais aurait voulu protéger, en son absence, dans sa ville d'origine. L'artiste, selon Joyce, est toujours un homme distancié. Écrire est toujours - semble nous dire l'auteur - le dernier acte d'un processus d'acquisition de pleine conscience qui se réalise à travers l'objectivité.

La figure mythique de Dédale coagule ainsi d'autres figures et d'autres motifs. Cette prise de distance, que nous trouvons dans le mythe, lors de l'envol au dessus du labyrinthe, se relie à un thème caractéristique de la Modernité, le refus de l'artiste de se mêler à la foule, son retrait dans un grenier, un lieu surélevé d'où, d'une manière hautaine, il observe la vie urbaine. Le rôle de l'artiste soutenu par Stephen se rattache ainsi à des valeurs qui sont caractéristiques de la culture de la fin du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'emphase sur l'impersonnalité est un aspect présent dans l'idéologie de l'artiste qui s'oppose à la vie urbaine. Il émerge du

---

<sup>120</sup> Pour une exégèse de cet épisode cf. R. Kellog, « Scylla and Charybdis », dans *James Joyce's Ulysses. Critical Essays*, éd. C. Hart et D. Hayman, Berkely - Los Angeles - London : University of California Press, 1974, p. 146-79.

modèle du flâneur baudelairien, tel qu'il est expliqué par Walter Benjamin,<sup>121</sup> que le poète cherche la condition de l'isolement pour se protéger de la foule et de la culture moderne. La société et la ville, en effet, sont le théâtre où se vérifie une série infinie de chocs. De plus, l'expérience du poète (qui poursuit un rêve sur une longue période) contraste fortement avec cette culture, où semble compter surtout le hasard. Pour le poète, l'expérience est l'exercice de sa propre personnalité, elle est la pratique de l'*otium*.<sup>122</sup> Certes, dans cette attitude, nous retrouvons celle de la matrice baudelairienne, mais chez Joyce tout est investi d'un fort sens de l'ironie. L'artiste est partagé entre la rue et son bureau, où il s'isole en réagissant contre la société urbaine. En ce sens, l'isolement se traduit à travers une attitude de dépersonnalisation et un idéal d'objectivité : l'artiste sort de la vie sociale de la ville comme il disparaît de l'œuvre. Peut-être celle-ci est parodiée dans « Scylla and Charybdis », car l'image du fantôme pourrait être un clin d'œil au lecteur, une exagération de cet effet de dématérialisation auquel est soumis l'artiste. Nous remarquons que ce modèle de l'artiste se protégeant de la vie agressive de la ville est un aspect dominant de la narration jusqu'aux années Cinquante.<sup>123</sup> Ainsi, le motif du flâneur est aussi largement repris et décrit par Benjamin. En particulier celui que le philosophe développe dans la phase centrale de sa pensée sur ce sujet.<sup>124</sup> Pour lui, l'écrivain est

---

<sup>121</sup> W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » in *op. cit.*, p. 329-90.

<sup>122</sup> Benjamin oppose l'expérience en tant qu'*otium* à son contraire, dit *neg-otium*. W. Benjamin, *I « Passages » di Parigi* (1982), (éd. R. Tiedemann, E. Ganni, trad. R. Solmi, A. Moscati, M. De Carolis, G. Russo, F. Porzio) Torino : Einaudi, 2000. La présente édition propose les textes des « Passages » en ordre chronologique, pour la volonté de G. Agamben, qui, entre 1982 et 1993, s'occupa de l'édition italienne des œuvres benjaminiennes. Cette décision contraste avec les éditeurs allemands. Pour la note étymologique sur l'*otium*, cf. vol. II, p. 869.

<sup>123</sup> Cf. Chapitre III dans les représentations du narrateur à la première personne, chez Butor, et en troisième personne, chez Alain Robbe-Grillet.

<sup>124</sup> Pour un approfondissement de ce sujet, nous renvoyons à l'ouvrage de D. L. Parsons. Cette chercheuse est concernée avec la déclinaison féminine du flâneur dans la culture urbaine, la figure de la « flâneuse », reconnaît une étape pour la formation de cette idée dans la production benjaminienne sur les œuvres de Baudelaire. Nous pouvons résumer cette évolution, ou développement, en trois étapes. Dans un premier temps, le flâneur est l'homme de la foule, un intellectuel qui décide de s'y mélanger et de s'identifier avec celle-ci. Dans un deuxième portrait, que nous trouvons dans une phase successive de l'œuvre de Benjamin, cet intellectuel fait l'expérience de l'aliénation et développe l'attitude simmelienne de la prise de distance. De l'indifférence et du détachement *au milieu de la foule*, il se protège autrement : il se défend par une attitude de réserve du haut de sa fenêtre, d'où il contemple les scènes de la ville avec détachement. Ce qui change dans le développement de ce paradigme (d'acteur à spectateur) est aussi l'introduction d'un élément qui reçoit un accomplissement encore plus évident chez les auteurs modernistes : un désir de contrôle que l'artiste voudrait exercer sur le chaos envahissant en provenance des rues (la

vraiment plongé à tous les effets dans la vie urbaine, mais il s'en sépare aussi la dédaignant, parce qu'il se sent supérieur.<sup>125</sup> Pour ce type de flâneur, l'aliénation est donc une vertu. Il convient, toutefois, de mettre en évidence, sur le fait que cette image réapparaît, chez Joyce, non sans une certaine ironie. Le Dédale de l'*Ulysses* est toujours isolé, absorbé dans ses méditations, mais il parcourt le labyrinthe de la ville comme les autres personnages.

Dédale, dans la réécriture joycienne, incarne donc des éléments de rébellion suivant les influences les plus hétérogènes. D'une part, la figure de Dédale (poursuivi à Athènes et, ensuite, en Crète) ; d'autre part, le flâneur de matrice baudelairienne-benjaminienne ; enfin, la critique a remarqué aussi une patine judéo-chrétienne qui informerait le texte.<sup>126</sup> Si Bloom et Molly, selon cette interprétation, se rapportent à Jésus et Marie, dans Stephen on a reconnu la doublure de Caïn et de Satan. Une phrase que ce personnage prononce dans *The Portrait* résumerait sa personnalité : *non serviam*. Cette réécriture se profile donc avec des caractères de complexité et d'ambiguïté. Les personnages de ces réécritures sont des figures polysémiques, renvoyant à un patrimoine non seulement littéraire, mais aussi religieux, anthropologique et cabalistique. Ce Dédale est ouvert à de nombreuses interprétations, selon une logique que, comme nous avons vu, sera portée à l'extrême dans *Finnegan's Wake*<sup>127</sup> et se poursuivra aussi dans le deuxième partie du siècle.<sup>128</sup> La caractéristique commune semblerait être celle de l'exil. Les différentes interprétations que suscite le personnage de Dedalus nous obligent à redéfinir continuellement cet espace complexe qu'est la ville, un lieu d'errance et d'exil où

---

perspective en hauteur permettant un point de vue privilégié et la prérogative d'un jugement). L'aliénation est une forme de protection qui peut se présenter sous de différentes formes. L'artiste ne pourra à ce point que reconnaître son échec et l'impossibilité de gérer le désordre observé dans la création et à travers la création. Enfin, la troisième phase voit le retour du flâneur dans les rues, mais non plus avec un rôle d'observateur aristocrate et dandy. Cette fois il apparaît en *rag-picker*, le chiffonnier qui examine les objets qu'il trouve sur son chemin. Comme ses antécédents, ce dernier flâneur est toujours en train d'examiner, tel un scientifique naturaliste, les données du paysage urbain. Toutefois, son statut est sensiblement changé et il se retrouve au milieu du monde des marginaux et participe du monde dont avant il se prétendait être un simple observateur. D. L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis*, *op. cit.*, p. 17-39.

<sup>125</sup> S. L. Goldberg, *op cit*, p. 109.

<sup>126</sup> C. Corti, in G. Cianci, *op. cit.*, p. 328-9.

<sup>127</sup> Cf. 1.3.

<sup>128</sup> Cf. Chapitre II.

sont concentrées beaucoup de suggestions. Par exemple, selon la tradition, la première ville fut fondée par Caïn et, d'ailleurs, Dédale aussi est un bâtisseur aux qualités morales douteuses.<sup>129</sup> Cela fait de Stephen une sorte de héros maudit. Son association avec Satan nous pousse à y voir une autre référence qui pourrait être cachée en filigrane. En effet, le labyrinthe de Dédale, au Moyen Âge, était l'allégorie du monde terrestre, où Satan en sortait vaincu après la conquête de Jésus-Christ.<sup>130</sup> Si le nom du protagoniste accentue des qualités qui puissent faire ressortir, en premier, l'architecte du mythe grec, c'est peut-être parce que, davantage, il faut penser au labyrinthe.

La discussion de « Scylla and Charybdis », à propos de la spéculation sur l'artiste, acquiert un sens plus profond, dans la structure de *Ulysses*, si nous la considérons en relation au chapitre suivant, pour une double raison : en tant qu'exemplification de la pratique dédaléenne de l'art narratif et, deuxièmement, dans notre investigation de la ville comme labyrinthe.

En effet, dans « Wandering Rocks »<sup>131</sup> nous trouvons une « mise en pratique » d'une narration empirique « objectuelle », appliquée au plus haut degré. Nous cessons d'entendre les voix intérieures de Leopold Bloom et de Stephen Dedalus. La focalisation est plutôt comme une caméra qui se déplace dans toute la ville, prenant en considération les personnages marginaux de l'intrigue. Les deux protagonistes y apparaissent, mais en qualité de personnages secondaires. Il n'y a donc pas de hiérarchie entre les personnages : le choix de l'auteur est aléatoire ; le livre aurait pu prendre en compte d'autres habitants, en leur accordant le même type d'intérêt. Disposés dans dix-neuf petites scènes, le premier de ces personnages est Père Conmee et le dernier est le vice-roi. Les deux incarnations du pouvoir - pouvoir religieux et pouvoir politique - indiqueraient donc deux limites au-deçà desquelles la ville entière serait comprise. Malgré ces deux sillons, le chaos semble dominer l'ensemble du chapitre. Bloom occupe la scène centrale. Mais il est absorbé dans la lecture d'un roman érotique, abandonné au pouvoir de ses désirs pendant que chez

---

<sup>129</sup> Nous verrons plus dans le détail cet aspect dans le Chapitre III.

<sup>130</sup> H. Kern, *op. cit.*, p. 163-75.

<sup>131</sup> J. Joyce, *op. cit.*, p. 280-328.

lui se consume la trahison de Molly avec Boylan. Ce cadre ne permet d'attribuer à la scène qu'une sensation d'égarement. Il s'agit du moment où Bloom serait le plus loin de lui-même comme de ses lecteurs. La sensation de perte, pour tous, est donc totale. Dans toutes les représentations figurales du labyrinthe à une seule voie, le centre est le lieu où la sensation de perte s'arrête, car nous sommes arrivés au point qui impose une mise en ordre. Dans le labyrinthe urbain et textuel de Joyce, cette possibilité est refusée. En revanche, et ironiquement, le centre structurel de l'œuvre fait allusion à un centre qui n'existe pas, selon une technique qui serait reprise par Italo Calvino dans *Le città invisibili*.<sup>132</sup>

Ici le labyrinthe n'est pas seulement le cadre de la narration. Il s'agit d'une technique narrative. C'est le schéma Linati qui nous le confirme. Ce schéma, que Joyce a suivi dans la composition de l'œuvre entière, indique des références ultérieures auxquelles le lecteur peut se référer pour interpréter le roman.<sup>133</sup> Nous prenons donc en compte le fait que l'auteur n'a pas pensé seulement à la succession temporelle des chapitres. D'autres parcours y sont présents en filigrane que nous, les lecteurs, serions censés découvrir. D'abord les épisodes qui renvoient à l'épopée homérique, mais aussi la succession des couleurs, des personnages de l'*Odyssee*, des techniques, de la science et de l'art, des sens (ou significations), des organes du corps humain, des symboles. Sans tenir compte que d'autres parcours supplémentaires sont sans doute possibles, comme le parcours judéo-chrétien incite à faire. En écho à « Wandering Rocks » la technique employée est le « laberinto mobile tra due sponde », pour s'en tenir à l'auteur, celle du labyrinthe mobile entre deux bords. La référence homérique fait allusion aux rochers mobiles qui menacent le trajet des navires. Les mouvements abrupts de la focalisation sont semblables, donc, au mouvement des rochers errants sur une surface aquatique. La technique du

---

<sup>132</sup> Cf. 4.4.1.

<sup>133</sup> Les notes explicatives, des clefs de lecture du roman, sont représentées par la lettre à Carlo Linati du 21 septembre 1920 et le schéma dactylographié pour Herbert Gorman, peu plus ancien que le premier. Dans ces deux documents, l'auteur associe chaque chapitre à des idées qui étaient présentes dans son esprit au moment de l'écriture, et qui informent le texte de façons différentes et à plusieurs niveaux. En filigrane, dans le roman, un lecteur idéal pourrait reconnaître des personnages mythologiques (Protée, Pénélope, Télémaque...) des couleurs (bleu, orange, rouge...), des sciences (théologie, histoire, philologie...), organes (reins, cœur, peau...), techniques (dialogue, narration, pierre...). Cf. G. Melchiori, *Ulisse. Guida alla lettura, op. cit.*, p. 48-54.

labyrinthe n'est pas trop différente de la technique utilisée dans les autres chapitres. Quelle est donc la caractéristique de celui-ci ? On dirait que dans « Wandering Rocks » cette méthode est appliquée plus précisément et plus impitoyablement, c'est-à-dire avec un maximum de liberté. Et même, comment pourrions-nous affirmer que cette méthode de narration serait une caractéristique du style joycien ? Les pensées « qui sautent » d'une conscience à l'autre chez Woolf sont aussi hasardeux que chez Joyce. On aurait l'impression que leurs narrations pénètrent dans la conscience des personnages pour créer un sens d'anarchie (même si cela pourrait être un niveau de complexité extrême, gérée avec ruse et maestria par les auteurs) suivant les suggestions du chaos de la ville (comme répondant à l'influence passive du *Zeitgeist*, les deux auteurs mettent au point cette technique séparément mais en même temps).<sup>134</sup>

La ville serait donc le seul personnage de ces univers romanesques qui impose sa volonté. La ville, nous devons le dire encore une fois, est premièrement responsable de ce que les auteurs nous racontent. C'est elle qui impose le flux de la conscience, son tohu-bohu qui propose une vision, sa tyrannie qui en détermine la fin. Clarissa dans *Mrs Dalloway* assiste à un petit accident de voiture, mais malgré sa curiosité, nous ne pourrons jamais savoir si celle-ci transporte la reine ou pas. Ford Madox Ford, dans un train, est captivé par une scène, où il voit un homme suivre une femme, tenant en l'air un bâton : le voyageur ne comprend pas si l'homme veut battre la femme ou un tapis.<sup>135</sup> Également, des scènes de Joyce représentent cette fragmentation de l'expérience visuelle, comme dans l'épisode du cinquième chapitre que nous proposons ci-dessous. Ici Bloom, sortant du bureau de poste, vient de recevoir la lettre d'une femme qu'il courtise, du nom de Martha. La rencontre inopportune avec M'Coy le contraint à cacher la lettre dans sa poche, toutefois l'attention de Bloom ne s'attache pas à ce personnage, car au même moment il perçoit une femme charmante qui le subjugué littéralement. On voit la superposition de deux plans et de deux niveaux de communication dans le même texte : le

---

<sup>134</sup> L. Edel, *The Psychological Novel. 1900-1950*, London : Rupert-Hart Davis, 1961, p. 11.

<sup>135</sup> F. M. Ford, *The Soul of London*, éd. A. G. Mill, London : Everyman, p. XXV. Cette édition suit le texte de la première édition (London : Alston River; 1905) mais portant les corrections de quelques fautes de presse qui avaient été inchangées dans l'édition Duckworth and Co. en 1911.

dialogue entre Bloom et M'Coy et le monologue intérieure de Bloom, attiré par cette passante.

I must try to get out there [*à l'enterrement de Dignam*], M'Coy said. Eleven, is it? I only heard it last night. Who was telling me? Holohan. You know Hoppy?

- I know.

Mr Bloom gazed across the road. [...] She stood still, waiting [...] Stylish kind of coat with that roll collar, warm for a day like this, look like blanketcloth. [...] Like that haughty creature at the polo match. [...] Which side will she get up?

-And he said: *Sad thing about our poor friend Paddy!*

-*What Paddy?* I said. *Poor little Paddy Dignam*, he said.

Off to the country: Broadstone probably. [...] Sees me looking. Eye out for other fellow always. Good fallback. Two strings to her bow.

-*Why?* I said. *What's wrong with him?* I said.

Proud: rich: silk stockings.

-Yes, Mr Bloom said.

He moved a little to the side of M'Coy's talking head. Getting up in a minute.

-*What's wrong with him?* he said. *He's dead*, he said. [...]

Watch! Watch! Silk flash rich stockings white. Watch!

A heavy tramcar honking its gong slewed between.

Lost it. Curse your noisy pugnose. [...]

The tram passed. They drove off towards the Loop Line bridge, her rich gloved hand on the steel grip. Flicker, flicker: the laceflare of her hat in the sun: flicker, flick.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> J. Joyce, *op. cit.*, p. 89-91. Traduction :

« Il faut que j'essaie d'y aller, dit M'Coy. Onze heures n'est-ce pas ? Je ne l'ai appris que hier soir. Qui donc me l'a dit ? Holohan. Vous connaissez Clochipède ?

- Je connais.

M. Bloom regardait de l'autre côté de la rue [...] Elle restait debout attendant [...] Du style, cette sorte de manteau à col roulé, chaud par un temps pareil, on dirait de la ratine. [...] Comme cette dédaigneuse créature au match de polo. [...] De quelle côté va-t-elle monter ?

Et il me dit : *C'est triste cette histoire de notre pauvre ami Paddy !* Et moi je lui dis : *quel Paddy ? Le pauvre petit Paddy Dignam*, qu'il me dit.

En route pour la campagne : Broadstone probablement. [...] Elle voit que je la regarde. Toujours l'œil en quête pour un autre homme, un bon en-cas. Il leur faut deux cordes à leur arc.

Et je lui dis, *comment ? Qu'est-ce-qui lui est arrivé ?*

Vaniteuse ; riche ; bas de soie.

- Oui, dit M. Bloom.

Il fit un petit mouvement latéral pour n'avoir plus devant lui la tête parlante de M'Coy. Dans une minute elle montera.

Et il me dit, *ce qui lui est arrivé ? Il est mort*, qu'il me dit. [...]

Attention ! Attention ! Éclair de soie des bas blancs cossus. Attention !

Un pesant tramway donnant du timbre s'entreposa.

Raté. Au diable ta gueule camarade. [...]

Ces synopes et ces ellipses sont caractéristiques dans la prose joycienne. L'écriture témoigne des ruptures de la conscience urbaine, perpétuellement provoquée, voire agressée, par les stimulations les plus variées. La réalité mobilise l'attention et le langage. Le rythme iambique sous-jacent de la prosodie anglaise subit des fractures, soulignant les mouvements de l'esprit stimulé par l'ambiance,<sup>137</sup> comme si un tremblement de terre perturbait le langage.

De cet emploi du langage joycien, Wendy Faris en donne une lecture suggestive : il s'agit d'un labyrinthe de nature linguistique. Elle développe ainsi la même interprétation que celle de Donna Fortuna à propos de *The Portrait of the Artist as a Young Man*.<sup>138</sup> Si dans le premier roman le protagoniste participe d'un rite de passage, c'est à présent le lecteur qui est se trouve aux prises avec le symbole du labyrinthe verbal. La lecture serait donc épuisante. Le lecteur n'est pas censé essayer de s'enfuir des passages et des circonvolutions, mais il doit plutôt contribuer au projet d'expansion du langage. L'épreuve consiste donc dans le passage de l'état de l'explorateur Thésée à celui de l'architecte Dédale : « readers are mediators who shape, or forge, the matter at hand. Moving around and righting entails a lot of inceptive groping, trial and error, possibly false steps. Success is never guaranteed ». <sup>139</sup> Pour Faris, le lecteur de l'*Ulysses* est impliqué dans une entreprise d'exégèse où il (ou elle) doit continuellement connecter des phrases et des mots, revenir en arrière sur des passages, devant ainsi décider dans quelle direction poursuivre le chemin de la lecture. Pourquoi Joyce utiliserait-il l'image du

---

Le tram était passé. Ils roulaient vers le pont de la Ceinture, sa main richement gantée sur l'appui de fer. Flafla, flafla : la flamme de son aigrette dans la lumière : flafla, fft. ». J. Joyce, *Ulysse*, trad. A. Morel, V. Larbaud, S. Gilbert, Paris: Gallimard, 1996, p. 113-5. Ce texte se base sur l'édition Gallimard de 1929, renouvelé en 1957 pour la traduction française.

<sup>137</sup> R. Alter, *Imagined Cities*, *op. cit.*, p. 127-8.

<sup>138</sup> W. Faris, *Labyrinths of Language*, Baltimore : John Hopkins University Press, 1988, p. 21-39. Sur l'émergence d'instances spirituelles dans la culture moderniste, par exemple chez Claude Monet et Virginia Woolf, cf. l'article du même auteur avec S. Walker « Latent Icons: Compensatory Symbols of the Sacred in Modernist Literature and Painting » in A. Eysteinson et V. Liska, *op. cit.*, p. 637-50.

<sup>139</sup> W. Faris, *op. cit.*, p. 22. Traduction : « Les lecteurs sont des médiateurs qui donnent une forme, ou forgent, la matière à la main. Se déplacer tout autour et corriger implique beaucoup de tâtonnement au début, des essais et des erreurs, peut-être des pas faux. La réussite n'est jamais assurée »,

labyrinthe ? « The design of the labyrinth constitutes a formalized expression of confusion; it is the sign *par excellence* [...] which seeks to portray the world's chaos in the necessarily ordered world of a text ». <sup>140</sup> Le texte, pour Faris, est le point de convergence de l'inconscient, qui tend au désordre, et du procédé, suprêmement conscient, de la construction verbale.

Sans que nous insistions sur la pertinence du labyrinthe en qualité de symbole ou sur l'interprétation jungienne de l'*Ulysses*, <sup>141</sup> nous sommes pleinement d'accord avec Faris sur la valeur qu'elle accorde à ce signe comme clé de lecture de l'aventure textuelle joycienne. Nous avons vu, en effet, pour les écrivains de cette époque quelle est l'importance des formes qui survivent à la dissolution générale de tout modèle hérité. Le labyrinthe serait donc une figure qui délimite entre ordre et chaos. <sup>142</sup> Faris, de surcroît, confirme que le labyrinthe de « Wandering Rocks » se réfère spécialement à la représentation de la ville, ce que nous avons précisé. Par rapport au reste du texte joycien, ce chapitre est labyrinthique de manière différente. <sup>143</sup> Comme il se situe au milieu de l'œuvre, il fait allusion au roman dans son entier, il est donc, selon nous, une sorte de synecdoque du roman. Privés de centre, tous les personnages expérimentent la négation ou la frustration ; bien que les actions de ce chapitre se situent dans ce centre structurel, nous ne remarquons aucun progrès, mais seulement une représentation de leurs efforts. Ce chapitre dénonce seulement une absence, l'absence d'un centre.

Les problèmes que nous avons exposés ici sur la composition de « Wandering Rocks », sont liés à une problématique plus vaste, qui repose sur le centre de la représentation de la ville en labyrinthe : la simultanité. C'est en effet en vertu de cette préoccupation capitale dans l'esthétique du XX<sup>e</sup> siècle, que la syntaxe se complique, le vocabulaire participe d'un jeu de miroirs, les scènes s'entrecroisent entre elles. C'est au sein des problèmes de la représentabilité de la simultanité dans

---

<sup>140</sup> Traduction : « Le dessin du labyrinthe constitue une expression formalisée de confusion ; il est le signe par excellence [...] qui cherche de représenter le chaos du monde dans le monde nécessairement ordonné du texte ». W. Faris, *ibid.*, p. 35.

<sup>141</sup> W. Faris, *ibid.*, p. 38-9.

<sup>142</sup> De façon analogue à la fonction qu'a le mythe. Cf. 1.4.

<sup>143</sup> W. Faris, *ibid.*, p. 30.

les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, que nous trouvons une des articulations de plus importantes de cette étude : en effet, la simultanéité obligeant à penser en même temps à deux lieux distincts, les rapproche ainsi et confirme le fait qu'ils coexistent.

La simultanéité est aussi un aspect très présent chez les Futuristes. On suppose une influence de leur part, ce qui est fort probable.<sup>144</sup> C'est toutefois dans l'air du temps, comme nous avons eu l'occasion de souligner plusieurs fois dans ce chapitre, de présenter les événements dans leur complexité. Nous voyons maintenant mieux dans le détail ce qui est le plus dérangeant dans la prise de conscience de ce qui est simultanément : un événement se vérifie dans un lieu, mais il se rapproche aussi d'une autre action qui arrive en même temps, peut-être ailleurs. Si nous suivons la classification de Kenner Hugh, chez Joyce nous trouvons trois types, ou trois niveaux de simultanéité :

- 1) le narrateur explique les actions des personnages et les décrit aussi leurs pensées ;
- 2) dans la même scène sont décrites les actions et les pensées de deux personnages (par exemple Stephen et Bloom sont en train de regarder le même nuage) ;
- 3) Joyce narre des actions différentes dans des cadres différents, mais d'autres indices nous disent que ces actions se déroulent en même temps.<sup>145</sup>

La diffraction peut aussi se vérifier dans le cadre de la parallaxe. Par cette expression Joyce se réfère à un autre aspect : l'observation du même objet conduit à le considérer sous plusieurs points de vue. « Joyce used the notion of parallax to convey the different possible interpretations of the same event ».<sup>146</sup> Armando Daniel Caracheo Montes de Oca cite un passage joycien où l'objet en question n'est autre que Bloom en personne : « Which Bloom is real? The one we know ? Or the varius

---

<sup>144</sup> Cf. Cianci, G. « Joyce futurista », *Il Verri*, 1-2 marzo-giugno 1987, p. 57-70 ; article en partie révisé dans « Sperimentando. La Dublino simultanea di Joyce », dans M. R. Cifarelli (éd.), *La città 1830-1930. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Genova*, n.4, Fasano : Schena Editore, 1991, p. 239-57

<sup>145</sup> K. Hugh, *Joyce's Voices*, London : Faber and Faber, 1978. Je m'appuie ici sur le compte-rendu de A. D. Caracheo Montes de Oca, *Recognizing Cultural Concepts: Joyce, Woolf, Mann and Musil*, étude de doctorat, directrice de thèse : V. Fortunati, Alma Mater Studiorum -Università di Bologna, 2011, p. 73-80.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 77. Traduction : « Joyce employa la notion de parallaxe pour transmettre les différentes interprétations possibles du même événement ».

ones here ? »<sup>147</sup> Comme Luigi Pirandello,<sup>148</sup> Joyce semble proposer, dans l'*Ulysses*, un plan spatio-temporel qui permet de saisir les événements dans leur simultanéité et multiplicité de points de vue.<sup>149</sup> Cela doit révéler certains aspects de la culture de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : une culture occidentale encore confiante sur son pouvoir de tout expliquer, comme par exemple la complexité spatiale, dans la tension épistémologique de mise en ordre et de contrôle. Ces problèmes se posent avec force dans les contextes urbains du début du siècle ; dans les villes, les découvertes et les nouvelles expériences s'accroissent frénétiquement et provoquent une perception différente de l'espace. Les innovations techniques des communications et des transports révolutionnent les façons de se mettre en relation avec les autres : dorénavant, l'autre, sera toujours « ici » et « ailleurs ».

Les innombrables progrès technologiques fin du XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup> siècle imposent des contraintes et changent notre façon de concevoir l'environnement.<sup>150</sup> Télégraphe sans fils, téléphone, synchronisation globale des horloges et découvertes dans le champ des mathématiques obligent les hommes à penser pour la première fois à plusieurs endroits synchroniquement. Le téléphone en particulier efface le temps et l'espace, il est une sorte de paradoxe introduisant un sujet dans un espace où il (ou elle) ne se trouve pas. Le tram, également, ce *shuffle* qui va d'un bout à l'autre de la ville, est un emplacement à plusieurs sorties, permettant à ses passagers de se matérialiser dans la localisation urbaine qu'ils

---

<sup>147</sup> A. D. Caracheo Montes de Oca, *ibid.*, p. 79. Traduction : « Quel est le Bloom réel? Celui que nous connaissons ? Ou les plusieurs qui sont ici ? »

<sup>148</sup> La même question, une question obsédante pour l'homme moderne, apparaît chez le romancier italien Luigi Pirandello dans *Uno, nessuno, centomila* (1925) avec son protagoniste, Vitangelo Moscarda, déchiré dans la multiplicité de ses personnalités et incapable de les appréhender. « E mi fissai d'allora in poi in questo proposito disperato: d'andare inseguendo quell'estraneo ch'era in me e che mi sfuggiva; che non potevo fermare davanti a uno specchio perché subito diventava me quale io mi conoscevo; quell'uno che viveva per gli altri e che io non potevo conoscere; che gli altri vedevano vivere e io no. Lo volevo vedere e conoscere anch'io così come gli altri lo vedevano e conoscevano », L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* (1925), Torino : Einaudi, 1994, p. 20. Traduction de L. Servicen : « Je fus obsédé par l'idée désespérée d'aller à la poursuite de cet étranger qui était en moi et qui me fuyait ; que je ne pouvais immobiliser devant une glace, parce qu'aussitôt il devenait le Moi qui m'était familier ; de cet être qui vivait pour les autres et qui me demeurait inconnu, qu'eux voyaient vivre, moi pas. J'aspirais, moi aussi, à le voir et à le connaître tel qu'il leur apparaissait ». L. Pirandello, *Un, personne et cent mille*, Paris : Gallimard, 1982.

<sup>149</sup> A. D. Caracheo Montes de Oca, *op. cit.*, p. 97-8.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 9-67.

préfèrent. « Wandering Rocks » éclairent beaucoup de ces « paradoxes » de la vie quotidienne et de la ville modernes.

À notre avis, les complications spatiales présentes dans ce chapitre sont bien relevées par Fritz Senn.<sup>151</sup> Par le terme d'*interlocation* Senn nous propose un concept analogue à la parallaxe, mais plus adapté lorsqu'il se réfère aux anomalies stylistiques que nous trouvons dans ce chapitre. Si la parallaxe permet de cerner un sujet décrit de plusieurs points de vue (si nous changeons de place pour l'analyser), l'*interlocation* est l'intrusion d'un passage narratif, d'un mot, ou d'une partie de dialogue, par exemple dans un lieu qui n'est pas le sien. Le narrateur ne nous dit pas que le personnage « pense » ou « se souvient » de quelque chose. On peut le comprendre, mais ce n'est pas la même chose. Le lecteur se trouve, de tous les côtés, dans des passages où plusieurs textes « coexistent », comme dans cette scène, très significative, dans un tram :

Father Conmee perceived her perfume in the car. He perceived also that the awkward man at the other side of her was sitting on the edge of the seat.

Father Conmee at the altrain rails placed the host with difficulty in the mouth of the awkward old man who had the shaky head.

At Annesley bridge the tram halted and, when it was about to go, an old woman rose suddenly from her place to alight.<sup>152</sup>

Plus tard, nous sommes dans la cuisine des Dedalus ; c'est alors que la narration glisse inexplicablement et rapporte une scène où Père Conmee est en train de marcher. Nous avons vu quelques pages auparavant que celui-ci était en train de se

---

<sup>151</sup> F. Senn, « Charting Elsewhereness: Erratic Interlocations » in *Joyce's "Wandering Rocks"*, éd. A. Gibson et S. Morrison, Amsterdam - New York : Rodopi, 2002, p. 155-85.

<sup>152</sup> J. Joyce, *op. cit.*, p. 285. Traduction : « Le Père Conmee à la table perçut son parfum dans la voiture. Il perçut également que l'homme d'allure gauche, de l'autre côté de la dame, était assis au bord du siège.

Le père Conmee à la table de communion plaça l'hostie avec difficulté dans la bouche du vieil homme gauche qui tremblait du chef.

À Annesley bridge le tram s'arrêta et, à l'instant où il allait repartir, une vieille femme se leva tout à coup de sa place pour descendre ». *Op. cit.*, p. 279.

rappeler de cette marche qui advint autrefois. Il ne suffit donc pas de dire qu'il s'agit de deux épisodes simultanés. L'*interlocation* (que Senn appelle aussi « allotopie » ou « hétérotopie ») devrait être renommée « intertemporalation », « allochronie » ou « hétérochronie ». Comme nous l'avons précisé,<sup>153</sup> ces mots ne sont pas toutes des créations de Senn. Toutefois, nous sommes convaincu que le labyrinthe de « Wandering Rocks » est plus compliqué qu'on ne le pense. Ces préoccupations préannoncent un type de spatialité dérangeante, postmoderne, qui sera mis en lumière dans le prochain chapitre, quand nous parlerons de coexistence de mondes incompatibles.<sup>154</sup>

En conclusion, la réécriture de Joyce préannonce déjà les thèmes caractéristiques de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle. La spatialité, riche en événements simultanés, compliquera la perception du cadre de l'action. La narration commencera à s'adapter à ce contexte, ainsi créant des phénomènes presque inconnus dans la fiction précédente. Une des conséquences sera le traitement du mythe du labyrinthe. La réécriture de Joyce est extrêmement complexe aussi, en ce qu'elle entremêle des mythes entre eux. Nous avons vu que la figure de Dédale se fond avec d'autres images, comme par exemple, celles de Caïn ou de Satan. L'introduction d'un artiste, portant le nom du grand architecte, provoque l'ironie sur l'ensemble de la structure. Le cadre contemporain de la réécriture le rend ridicule de la même façon que les efforts de Stephen pour se rapprocher de l'image du personnage mythique. Les effets parodiques nient l'identité à laquelle Stephen prétend. Ils nous poussent à nous interroger sur son statut, davantage en fonction de son personnage mythique et traditionnel, ensuite en fonction de son statut de véritable artiste ou de tête brûlée. Le texte veut affirmer toute ambiguïté à l'égard de ce personnage. Cette ambiguïté est un caractère recherché délibérément par l'auteur, qui veut ses personnages ouverts à toutes interprétations. L'*Ulysses* est donc un texte précurseur des autres romans de notre corpus. Il annonce la réécriture ironique de la deuxième partie du siècle.

---

<sup>153</sup> Cf. Introduction.

<sup>154</sup> Cf. 4.2.1.

### 1.7.2 - CORRADO ALVARO : DE LA CAMPAGNE AU LABYRINTHE

On reproche parfois à la littérature italienne d'être provinciale, fortement attachée à une réalité rurale, enfermée dans des débats régionaux et insuffisamment tournée vers l'Europe. Corrado Alvaro est un auteur calabrais de San Luca, dans les montagnes de l'Aspromonte. Journaliste et correspondant à l'étranger pour plusieurs quotidiens, Alvaro voyage beaucoup et se confronte avec les réalités européennes les plus disparates, de Paris à Berlin, de la Russie à la Turquie. Malgré la présence d'une veine réaliste régionale, qui fait qu'on l'a rapproché d'un auteur vériste comme Giovanni Verga, dans quelquesuns de ses romans, comme *Gente in Aspromonte* (1927), l'expérience alvarienne ne s'épuise pas dans ce genre narratif, mais fréquente d'autres formes, comme le roman anti-utopique.

À partir de 1921 Alvaro réalise son premier long voyage à l'étranger. Il séjourne à Paris jusqu'en 1922. Il serait donc impossible de penser que la publication de son premier roman *L'uomo nel labirinto*, en épisodes en 1922, et en volume en 1926, ne soit pas concernée par l'expérience directe de la métropole.<sup>155</sup> Le protagoniste s'appelle Sebastiano Babe, *nomen omen* qui fait ainsi référence à Babel. Babe incarne donc les difficultés de la période suivant la Grande Guerre, y compris les problèmes de communication et de non-intégration qui se réalisent au sein du grand agglomérat urbain. Provenant de la province du *Mezzogiorno*, le sud de l'Italie, Babe tente l'aventure dans la ville moderne et y cherche sa place. Après avoir échoué et perdu son identité, il décide de s'en aller et revenir dans son pays natal. C'est encore pire : après un voyage en train, il est perdu et étranger à lui-même à jamais. Selon Pancrazi, ce partage entre ville et pays représente le noyau de la production littéraire d'Alvaro.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> C. Alvaro, *L'uomo nel labirinto*, contenu dans *Opere. Romanzi e racconti*, éd. G. Pampaloni et P. de Marchi, Milano : Bompiani, 2003. Cette édition reproduit le texte de 1926, publié à Milan par l'éditeur Alpes.

<sup>156</sup> V. Paladino, *L'opera di Corrado Alvaro*, Firenze : Le Monnier, 1968, p. 39, n. 3.

La critique contemporaine vise à mettre en relief le caractère européen de la narration alvarienne. Dans le sillage de réhabilitation de cet auteur, Francesca Montesperelli a retracé l'influence de T. S. Eliot et de James Joyce.<sup>157</sup> Selon elle, suivant les indices d'intertextualité, Alvaro serait donc intéressé par les épiphanies joyciennes. Par rapport à ce que nous avons pu approfondir, nous n'avons trouvé aucune correspondance pour dire que les deux auteurs étaient en contact (en dépit de la concomitance de leur séjour parisien en 1922).

Ce qui est sûr c'est que *L'uomo nel labirinto* déploie une série de techniques et des thèmes typiques du roman urbain de cette époque. Les déambulations angoissées de Babe sont très fréquentes et elles ont pour effet de renforcer dans l'esprit du lecteur l'idée que la ville est une sorte de cage sans issue :

Un pensiero gli si delinè nella mente confuso dapprima come un rimorso, poi chiaro e grande che offuscava tutti gli altri. Allora balzò dal letto e cominciò a vestirsi con la minuzia di chi abbia pensieri da riordinare o ferite da enumerare. Egli era stato, la vigilia, con una donna. Era appena uscito sulla strada che gli era tornato in mente il pensiero che lo perseguitava quando era irritato, che non aveva mai avuto la forza di mettere in atto e che era il solo segreto della sua vita, il suo rifugio quando scorgeva certe occhiate ironiche delle sue donne, la vendetta contro la sua vita mediocre. [...] fece un giro poi pei caffè guardando a destra e a sinistra; passò davanti alla casa d'un suo amico, un meccanico che era il suo solo ammiratore [...] Rivide in un baleno la stanza da pranzo dell'amico che scorgeva illuminata debolmente sulla facciata incantata della luna, i bambini che piagnucolavano [...] lui muto davanti alla tavola, la moglie con la sua bellezza sfiorita [...] Gli avrebbe sorriso con la tristezza che lui conosceva e gli avrebbe chiesto di sua moglie. La strada era buia e la notte correva come un fiume nero, tra gli argini della luce lunare, verso il quale saltavano i grilli. Gli attraversò la

---

<sup>157</sup> F. Montesperelli, « Corrado Alvaro e la letteratura inglese » dans *Corrado Alvaro e la narrativa europea*, F. Tuscano (éd.), Assisi : Cittadella Editrice, 2004, p. 73-99.

mente il pensiero di sua moglie che a quell'ora forse stava chiudendo le finestre con un brivido dopo aver data un'occhiata alla strada.<sup>158</sup>

La ville entraîne une filière des pensées obsédantes. Marcher dans la ville est l'équivalent de marcher dans sa propre tête. Babe se perd dans l'une comme dans l'autre, l'une est la métaphore de l'autre. Tandis que sur la rue, Bloom et Clarissa rencontrent des connaissances, Babe ne rencontre jamais personne : ceci dénote le manque de relations humaines et l'enfermement ultérieur en soi-même. Les pas et les pensées, se chevauchant les uns sur les autres, sont la cause de l'embrouillement infini qui hante le protagoniste, jusqu'au point où il n'arrive plus à reconnaître son domicile.

Mais le domicile n'est pas non plus un endroit qui permette de regagner la paix. La confusion infernale y arrive également. De son lit Babe est réveillé par le fracas provenant de la rue : « Come una bufera che si fosse scatenata sulla città, il rotolare dei carri diventò un rombo, i rumori più alti divennero pieni e alti come il cambiar registro degli organi dopo i primi borbottii della messa. »<sup>159</sup> On a l'impression de voir la ville monter par la fenêtre, comme dans les toiles les plus célèbres de Boccioni. Les décors, de plus, sont des passages où le narrateur se laisse aller à des descriptions très détaillées, où la langue se déploie dans toute son

---

<sup>158</sup> C. Alvaro, *op. cit.*, p. 19. Traduction : « Une pensée se dessina dans son esprit d'abord confus comme un remords, après tellement claire et grande qu'elle offusquait toutes les autres. Ainsi, il bondit de son lit et commença à s'habiller avec une méticulosité de quelqu'un qui a des pensées à réordonner ou des blessures à énumérer. Il avait été, la veille, avec une femme. Il venait de sortir dans la rue quand il lui est revenu à l'esprit une pensée, celle-ci le persécutait quand il était irrité, il n'avait jamais eu la force de la mettre en action, c'était le seul secret de sa vie, son abri quand il apercevait certains coups d'œil ironiques de ces femmes, la vengeance contre sa vie médiocre. [...] puis il fit un tour à travers les cafés, en regardant à droite et à gauche. Il passa devant la maison à son ami mécanicien, son seul admirateur [...] Il revit en un éclair la salle à manger de son ami qu'il distinguait faiblement sur la façade éclairée par la lune. Les enfants pleurnichaient [...] il était silencieux devant la table, voyant sa femme à la beauté fanée. [...] Il lui sourirait avec sa tristesse habituelle et il lui demanderait des nouvelles de sa femme. La route était sombre et la nuit courait comme un fleuve noir, entre les digues de la lumière lunaire, envers lequel sautaient les grillons. Il pensa à sa femme. À cette heure elle était peut-être en train de fermer les fenêtres avec un frisson, après avoir jeté un coup d'œil sur la route ».

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 18. Traduction : « Comme une tempête sur la ville, le roulement des charrettes devint un grondement, les bruits les plus forts devinrent comme le changement de registre des orgues après les premiers murmures de la messe ».

opulence. En effet, le reproche que les premiers lecteurs adressèrent à Alvaro fut celui de s'abandonner gratuitement aux excès esthétiques du *dannunzianesimo* : on l'accuse d'adhésion stéréotypée et non réfléchie à un goût littéraire spécifique de cette époque. Anthony T. Terrizzi a démontré qu'il n'y avait rien de plus faux. « The almost baroque richness of his style conveys the sense of surface richness which hides the empty and meaningless life beneath ».<sup>160</sup> Ce n'est pas un hasard si cette veine d'annunzienne triomphe chez Renata, la grosse femme : son appartement apparaît comblé de vie et d'opulence, alors que Babe parvient au sommet de son désespoir. Alvaro n'est pas le novateur du roman européen, mais dans *L'uomo nel labirinto* il contribue à mettre en crise les codes du roman italien en vogue avant la guerre, en puisant dans la littérature du malaise des autres pays européens. Le refus de la ville industrielle étant un *topos*, l'écrivain se voit contraint de s'isoler dans sa chambre et réfléchir, sous l'influx de ses collègues baudelairiens.

Et suivant le fil des pensées de Babe, on remarquera que les femmes occupent dans sa vie une importance extraordinaire. Mais l'Ariane de ce labyrinthe n'a pas de bobine de fil pour sauver son héros. Et pourtant, le prénom de la femme de Babe, Anna, fait peut-être allusion à la fille de Minos. Elle meure et le laisse dans une solitude encore plus profonde. Dans un flux incontrôlé, l'instinct sexuel l'emporte (comme pour Bloom) et détermine le sens de ses pérégrinations, le conduisant chez des danseuses, des copines et de nouvelles rencontres. Mais cet instinct lui-même ne serait qu'une autre forme d'étouffement et la confirmation d'un néant sans possibilité de fuite. Chacun - nous explique Alvaro - a sa propre femme intérieure (comme son pays d'origine) et nous recherchons des femmes qui puissent être incluses dans le sein de cette matrice originaire, qui fait partie de nous-mêmes. Malheureusement cette condition ne fait qu'enfermer encore plus le protagoniste dans un cycle, où il faut revenir toujours et inlassablement au point de départ. Vers la fin du roman, Babe a accès à une connaissance plus profonde. En contemplant la main de May pendant qu'elle dort, il perçoit toute la complexité et tout le mystère de

---

<sup>160</sup> A. R. Terrizzi, « Another Look at Alvaro's *L'uomo nel labirinto* », *Forum Italicum*, vol. II, N° 1, 1973, p. 23-9. Traduction : « La richesse quasi baroque de son style transmet le sens de la richesse superficielle qui cache au-dessous la vie vide et privée de signification ».

l'autre. Dans ses veines, il entrevoit l'« intrigo di vene senza poterne uscire », <sup>161</sup> une autre sorte de labyrinthe dans le labyrinthe qui emprisonnera ultérieurement le protagoniste. La femme, donc, ne se réduit pas à une simple projection de son amoureux, mais participe d'une dimension autonome, impénétrable et insondable, ce qui augmente l'impression d'angoisse.

Dans un espace tellement hostile, le pays d'origine et « i cari ricordi trapassati » <sup>162</sup> sembleraient être l'ultime refuge. Tout au long du roman celui-ci est perversément idéalisé : seulement les choses du village donnent du bonheur au protagoniste, les arbres, les maisons, la couleur des heures, le goût des nourritures et la saveur de l'eau. Mais surtout, la seule pensée consolatrice semble être celle-ci : « Appena avrò denari io farò una bella tomba, un monumento dove farò trasportare anche i miei genitori dalla loro terra. Questo è lo scopo della mia vita. Che altro scopo devo avere? » <sup>163</sup> Pour cette raison le voyage final semblerait le seul remède possible pour apaiser l'esprit de Babe. Il revient dans son pays natal avec May. Mais, pris par l'euphorie, il doit d'abord se confronter avec le sens d'étrangété de la femme, et ensuite avec son propre dépaysement. Seul, comme il l'a toujours été, il visite le pays de son enfance où ne se trouvent que des ruines, symbole cruel d'une identité définitivement détruite et d'un esprit totalement anéanti par le sentiment d'aliénation. Le passage suivant décrit magistralement la solitude du déraciné.

Leggeva declamando pateticamente. Gli pareva di non intendere il significato di ciò che aveva scritto, rileggeva daccapo scandendo le sillabe. Le parole gli si ripresentavano alla mente scomposte, con la successione inerte delle lettere come se fossero tracciate su una lavagna di scuole elementari. Perdevano quasi ogni significato e ne avevano uno che risultava dai suoni delle sillabe assolutamente lontano da quello reale. ... Altre volte lo commuovevano solo a pronunziarle, destate dal profondo dei suoi ricordi,

---

<sup>161</sup> C. Alvaro, *op. cit.*, p. 90. Traduction : « embrouillage des veines sans pouvoir en sortir ».

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 19. Traduction : « les chers souvenirs passés ».

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 32. Traduction : « Dès que j'aurai l'argent je ferai une beau tombeau, un monument, où je ferai transporter aussi mes parents de leur terre. C'est le but de ma vie. Quel autre but devrais-je avoir ? ».

cariche di tutte le passioni del mondo che vi si erano affidate da centinaia d'anni.<sup>164</sup>

Comme nous le disions auparavant, l'homme exilé fait l'expérience de l'étrangeté de la langue. Le sens passe en arrière plan et les sonorités pures des réalisations phoniques commencent à faire allusion à quelque chose d'autre ; elles révèlent une autonomie cachée. (La situation est ici encore plus désespérée si l'on pense que Babe est en train de parler de sa langue maternelle). Fruit de la raison humaine, la parole, prononcée par un aliéné, se déstructure et se recompose autrement pour acquérir une nouvelle existence, imprégnée de mystère, plongeant ses racines dans un champ insondable. La folie ? Le sacré ? Ce sont des questions qui n'obtiendront pas de réponse.

Le sens de l'égarement est un thème développé aussi à travers une juxtaposition entre la ville et la campagne où est situé le village natal de Babe. Le train est le moyen de transport qui permet de créer une connexion rapide entre les deux. Symbole de la Modernité, ce moyen de locomotion est connoté, dans le roman, en tant qu'instrument mortel. Un voyageur y devient victime. *Alter ego* de Babe, ce personnage, dont nous entendons seulement parler comme un fait divers, devient une victime du progrès. Mais ce qui lui coûte cher, c'est spécialement, et symboliquement, la même blessure qui lézarde le cœur du protagoniste. Le train permet d'approcher très facilement deux espaces s'opposant l'un à l'autre, deux espaces qui créent un choc violent dans l'être humain. *L'uomo nel labirinto* est sans doute un texte appartenant, à tous les niveaux, à la première partie du siècle. Néanmoins, cette façon de thématiser le voyage en train n'a plus rien à voir avec les élans poétiques exaltés des Futuristes. La connexion entre la ville aliénante et le

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 104. Traduction : « Il lisait en déclamant pathétiquement. Il lui semblait de ne pas comprendre le sens de ce qu'il avait écrit, il relisait à nouveau scandant les syllabes. Les mots se présentaient à l'esprit décomposés avec la succession inerte des lettres comme si elles étaient tracées sur un tableau de l'école primaire. Elles perdaient presque tout sens et elles en avaient un qui résultait des sons des syllabes absolument loin de celui réel... D'autres fois, elles l'émouvaient rien qu'à les prononcer, éveillées du profond de ses souvenirs, chargées de toutes les passions du monde qui s'en étaient remises depuis des centaines d'années ».

pays d'origine, a pour effet de dénoncer un malaise engendré par le choc du voyage. Le labyrinthe de la ville fait allusion à un autre type de labyrinthe, qui sera au centre des réécritures du mythe du labyrinthe que nous rencontrons dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle.

## CHAPITRE II

### Le labyrinthe urbain : un nouveau paradigme.

#### Réécritures ironiques du mythe

#### 2.1 - LE DÉVELOPPEMENT DU THÈME ET UNE NOUVELLE CONCEPTION DU LABYRINTHE URBAIN

Les thèmes proposés par la représentation du labyrinthe urbain sont l'objet d'une redéfinition ou d'une mise à point dans la culture européenne de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ce sujet apparaît à nouveau dans les littératures européennes, dans les années Cinquante, après la Seconde guerre mondiale. Dans le premier chapitre nous avons vu comment le thème du labyrinthe et les figures mythiques qui lui sont associées sont évoquées pour mettre en place l'expérience de difficulté épistémologique dans l'espace problématique de la ville moderne, aussi bien que les solutions narratives qui l'accompagnent. Dès que l'artiste est plongé dans ce contexte, comme nous l'avons vu, de nombreuses questions se posent même au niveau esthétique, dans son opiniâtreté à donner une forme au chaos des données perçues. Dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire, *grosso modo*, dans les trente années entre 1950 et 1980, les auteurs arrivent à mettre en relief, dans leurs œuvres romanesques, les éléments constitutifs de la ville en labyrinthe, en développant, en particulier, le paradigme joycien. Ce labyrinthe urbain devient dominant à partir des années Cinquante. Les changements, donc, sont à la fois les conséquences et les prolongements des tendances qui s'étaient déployées dans la première partie du siècle, à quoi s'ajoutent les ruptures de la Deuxième guerre mondiale et du génocide des juifs d'Europe. Cependant maintenant de nouveaux modèles et des nouveaux concepts apparus chez trois penseurs, Deleuze et Guattari

d'un côté, et Foucault de l'autre côté, nous aideront à aborder avec un caractère plus exhaustif un thème aussi complexe que la ville comme labyrinthe : nous nous référerons au rhizome et à l'hétérotopie.

Ces deux mots nous poussent déjà à prendre conscience d'un fait crucial dans notre analyse, un fait qui affecte la compréhension même du sujet de cette thèse : le passage d'un paradigme culturel à un autre, dont les sociétés occidentales sont les protagonistes à ce moment historique. A travers les mots « Postmoderne » et « Postmodernisme », il est notre intention d'indiquer la période successive à ce que nous avons considéré Modernisme.<sup>165</sup> Qu'ajoute-on, donc, à la Modernité, par le biais du préfixe « *post-* » ? Nous nous soucions ainsi de désigner non seulement une continuation temporelle des données culturelles de ce qu'on avait discerné comme caractéristique de la Modernité et du Modernisme, mais aussi une évolution de thèmes que nous avons abordés. Loin de mettre en place des mouvements de rupture totale des tendances historiques et culturelles modernistes, la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle en développe les bases, pour aboutir, de toute façon, à une représentation différente de la ville comme labyrinthe.

Pour s'en tenir aux traits esthétiques qui caractérisent ce moment culturel dit Postmodernisme, la deuxième moitié du siècle apparaît concernée avec des thèmes tout à fait présents dans la première moitié. Comme le résume Peter Carravetta, dans une de ses dernières études consacrées au Postmoderne :

Il postmoderno può esser compreso come l'ultima fase - "ultimo palcoscenico" - del XX secolo [...] le idee sulla postmodernità che circolavano soprattutto negli anni novanta ci consegnano - e ci costringono a ripensare - l'ultimo rantolo e le convulsioni del moderno (come compimento degli ideali illuministi). Le basi di una tale analisi [...] risiedono nella tesi, sostenuta dai fatti, secondo cui *se la posmodernità è stata intesa come determinata in modo fondamentale dall'ironia, la parodia, l'indecisione e il gioco libero (free play), essa non poteva portare ad alcun cambiamento*

---

<sup>165</sup> Pour l'emploi que nous faisons de ce terme, nous renvoyons à notre Introduction.

*significativo nella descrizione e nell'interpretazione della realtà, giacché questi sono dei tropi caratteristici della Modernità, a prescindere da come si voglia definire la modernità. Sotto quest'ottica, la postmodernità non ha dato i natali a nulla di radicalmente nuovo, perché il nuovo in se stesso era stato ridotto a un presente dilatato e ripetitivo, un modus che assorbe passato e futuro e li trasforma poi in cifra all'interno del network, in uno slogan politico, in una merce di scambio, in un attore di cui si può fare a meno, in un simulacro ormai affrancato da ogni riferimento sostanziale, e infine in un concetto col quale possano trastullarsi gli intellettuali, [...].<sup>166</sup>*

Dans le postmoderne l'idée de révolution est, décidément, absente. Avec le déclin de cette idée dans l'art et dans la littérature, s'ouvre un vide significatif autour du concept d'avant-garde. Il arrive un moment où l'avant-garde ne peut plus continuer, sauf à formuler des métalangages qui parlent de ses textes impossibles, comme le fait, par exemple, l'art conceptuel.<sup>167</sup> En même temps se vérifie un autre phénomène : le marché et la société de consommation font la preuve qu'ils peuvent s'adapter et accepter tout mouvement de protestation et de provocation. La société capitaliste, en effet, englutit et englobe dans le réseau de codes institutionnels les germes qui visaient à en déterminer la fin. La cause de cette réaction de la société de masse est peut-être à identifier, comme le dit Remo Ceserani, dans la colonisation, de la part du système socio-économique, des idées, des sentiments et de l'imaginaire

---

<sup>166</sup> P. Carravetta, *Del postmoderno*, Milano : Bompiani, 2009, p. 16. Traduction : « Le postmoderne peut être utilement compris en tant que dernière phase - "dernière scène - du XX<sup>e</sup> siècle [...] les idées sur la postmodernité qui circulaient surtout vers la fin des années Quatre-vingt-dix nous livrent - et nous contraignent à repenser - le dernier rôle et les convulsions du moderne (en tant qu'accomplissement des idéaux des Lumières). Les fondements d'une telle analyse [...] reposent sur la thèse, soutenue par les faits, selon laquelle, *si la postmodernité a été entendue comme déterminée de façon décisive par l'ironie, la parodie, l'indécision et le jeu libre (free play), elle ne pouvait conduire nul changement significatif dans la description et l'interprétation de la réalité car ce sont des tropes caractéristiques de la Modernité, sans tenir compte de la définition qu'on accepte de modernité. Sous une autre optique, la postmodernité n'a donné naissance à rien de radicalement nouveau, parce que le nouveau en lui-même avait été réduit à un présent dilué et répétitif, un modus qui absorbe passé et futur et les transforme ensuite en chiffres à l'intérieur du réseau, en un slogan politique, en une marchandise d'échange, en un acteur dont on peut se passer, en un simulacre désormais affranchi de toute référence substantielle, et enfin en un concept dont les intellectuels peuvent se moquer [...]* ». (C'est l'auteur qui souligne).

<sup>167</sup> U. Eco, « Postille a "Il nome della rosa" 1983 » in *Il nome della rosa*, Milano : Bompiani, 1989, p. 529.

individuel et collectif. Une colonisation qui s'effectue de manière prévalente à travers les média.<sup>168</sup> Dans le courant du postmodernisme, donc, la parodie, l'ironie et le jeu n'ont plus la force d'impact des anciennes formes et des échafaudages de la tradition.

La pratique du jeu s'inscrit ainsi dans un nouveau cadre philosophique, une nouvelle forme de pensée qui a été résumée par un groupe de philosophes italiens à travers la formule de *pensiero debole*, « pensée faible ».<sup>169</sup> La pensée faible est issue d'une crise des concepts qui ont informé la philosophie occidentale depuis des siècles : la possibilité d'avoir des fondements totalisants capables de déterminer une notion univoque de la vérité. Par exemple, en France, Michel Foucault tente de dépasser le structuralisme à travers l'élaboration de stratégies rationnelles, de dispositifs locaux, qui ne peuvent plus, donc, d'aspirer à la mise en œuvre d'un système. En Italie, « la crise de la raison » se manifeste par la prise de conscience que la théorie correspond à des prises de pouvoir, capacités de contrôle, implications, totalisations. Par conséquent, « la razionalità deve, al proprio interno, depotenziarsi, cedere terreno, non avere timore di indietreggiare verso la supposta zona d'ombra, non restare paralizzata dalla perdita del riferimento luminoso, unico e stabile, cartesiano ».<sup>170</sup> Mais cette renonciation n'entraîne pas un refoulement d'un obstacle. Il s'agit plutôt de trouver, pour les philosophes italiens, un équilibre entre « la contemplazione inabissante del negativo e la cancellazione di ogni origine, la ritraduzione di tutto nelle pratiche, nei "giochi", nelle tecniche localmente valide ».<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino : Bollati Boringheri, 1997, p. 122. Cf. aussi P. Carravetta, *op. cit.*, p. 56-69.

<sup>169</sup> G. Vattimo et P. A. Rovatti, *Il pensiero debole* (1983), Milano: Feltrinelli, 2010.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 10. Traduction : « la rationalité doit être réduite de l'intérieur, céder du terrain, ne pas craindre de reculer vers la zone d'ombre supposée, ne pas rester paralysée par la perte de points de repère lumineux, uniques, stables, cartésiens. »

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 10-1. Traduction : « la contemplation du négatif qui nous amène au bord du gouffre, l'effacement de toute origine, la retraduction de tout dans les pratiques, dans les "jeux", dans les techniques valables localement. »

Dans ce sens, on peut prendre ici en considération la validité de la réflexion que McQuinn a faite à propos du préfixe « *post-* ». <sup>172</sup> Dans son origine étymologique, *post-* n'a pas seulement un sens temporel, mais aussi le sens spatial de « derrière » et temporel d'« après ». Par rapport au sujet de notre étude, nous voulons ainsi dire que dans des attitudes et des façons de représenter l'espace nous trouvons, à cette période, des aspects qui étaient « déjà » présents dans le modernisme, mais qui n'apparaissaient qu'en arrière plan ou qui étaient cachés. En fait, le postmodernisme rend plus visible certains présupposés du modernisme.

Des causes concrètes contribuent à mettre en relief ces modalités de représentation spatiale. Nous voyons donc que les développements de la société, de la technologie, des transports et de la communication donnent naissance à des représentations littéraires de labyrinthes qui sont un des traits spécifiques de la deuxième moitié du siècle. La complexité générée par l'espace est la source d'un malaise sans précédents pour les habitants des villes ; mais ce n'est plus seulement l'aliénation ou la crise dans l'idée d'expérience causée par l'organisation industrielle du travail qui détermine la maladie du monde moderne. Le problème pour les auteurs de cette période sera plutôt de se confronter avec un autre genre de problèmes, comme un monde encore plus complexe, la disparition de toute hiérarchie de valeurs, la débâcle de philosophies basées sur des structures binaires, la conscience qu'il n'existe aucun dogme sur lequel l'homme puisse s'appuyer, et la coexistence de mondes opposés et incompatibles qui s'imposent à la surface de l'espace urbain, tout autant que dans les nouvelles constructions des œuvres littéraires. Les auteurs se livreront rarement à un sentiment de désespoir, en raison de la prise de conscience de la césure qui les éloigne de la nature ou d'un équilibre perdu. Dorénavant, la réécriture des thèmes et motifs liés au mythe du labyrinthe se réalise avec ironie, dans une gamme qui oscille entre les deux pôles de la parodie et de la satire.

Ces deux extrêmes relèvent de deux attitudes qui sont typiques de l'esthétique postmoderne. La parodie, en effet, est un expédient rhétorique qui

---

<sup>172</sup> McQuillan, Martin (éd.), *Post Theory. New directions in criticism*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999, p. IX et suivantes.

évoque la présence d'autres textes appartenant à la tradition littéraire, et instaure donc une relation à la fois railleuse et dialogique entre le texte moderne et d'autres plus anciens. La satire, par contre, à travers le rire, fait allusion à un système social ou politique, pour en mettre en relief les faiblesses et les injustices, avec une volonté de correction et, donc, d'intervention sur la réalité (ce qui n'est pas la caractéristique distinctive de la parodie), fondée sur une vision éthique. L'ironie est donc présente dans toutes les réécritures que nous examinons dans les prochains chapitres. Comme le dit le mot de dérivation grecque, *eiron*, l'ironie n'est pas seulement une stratégie pour amuser le destinataire et attaquer une cible : elle est avant tout une « interrogation » cachée dans les interstices du langage, comme le signale Linda Hutcheon dans ses études à ce sujet.<sup>173</sup> Suivant l'analyse étymologique de la chercheuse canadienne, il y a un deuxième sens qui semble être inclus dans ce mot : celui de la dissimulation. Certes, l'ironie, étant visible seulement à certains et non à d'autres, implique une critique contre une cible. Mais pour être effective, elle a ainsi besoin d'être captée par un destinataire, qui est donc le lecteur de romans. L'implication du lecteur est d'autant plus importante dans la mesure où elle cherche sa complicité. L'interrogation suscite l'esprit critique du destinataire, qui est donc censé réagir à un contexte qui désarme ses facultés de connaissance, comme le requiert la société de consommation où il est plongé.<sup>174</sup>

Comment lire donc ces réécritures ? Dans quel sens suscitent-elles l'hilarité des lecteurs ? Ces romans intègrent le mythe du labyrinthe dans un texte autrement indépendant. À l'exception du texte de Michel Butor, les autres œuvres de notre corpus ne déclarent pas leur statut de réécriture ; donc, dans la plupart des cas, c'est plutôt au lecteur de découvrir le filigrane du mythe. Ainsi, l'intrigue du roman d'un côté et l'intrigue du mythe de l'autre se superposent l'une sur l'autre : cela tient, selon Hutcheon, à une des caractéristiques de l'ironie. Ce trope suit, en effet, un

---

<sup>173</sup> Pour la problématisation de l'ironie, nous nous appuyons ici sur les excellentes études de L. Hutcheon qui s'est consacré à ce problème, répertoriant ses caractéristiques et ses fonctions dans un ordre très nuancé. L'approche sémiologique de ses enquêtes développe une série de conséquences qui nous aident à comprendre l'aspect pragmatique pour la décodification de l'ironie. Cf. en particulier *A Theory of Parody*, Urbana - Chicago : University of Illinois Press, 2000 et *Irony's Edge* London - New York : Routledge, 1994.

<sup>174</sup> L. Hutcheon définit *relational* cet aspect de l'ironie, c'est-à-dire « relationnel ». Cf. *Irony's Edge*, *op. cit.*, p. 57-9.

modèle « inclusif », car il a la capacité de vouloir faire allusion à un message, mais en disant une autre chose, qui pourrait aussi être son contraire (fonction antiphrastique) ou juste quelque chose de différent ou de supplémentaire.<sup>175</sup> Cette multiplicité du discours ironique est prédominante dans les ouvrages de cette deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et nous la retrouverons dans la plupart des romans que nous considérons.

Les réadaptations ironiques, donc, ne permettent pas de faire des lectures univoques ou de privilégier de simples interprétations associationnistes entre le texte visible du roman et le texte caché du mythe. D'abord, elles imposent d'investiguer le rapport entre un explorateur et une ville-labyrinthe. Nous remarquons ainsi que les épisodes de l'intrigue romanesque se différencient remarquablement de la structure du mythe. Nous nous retrouvons, ainsi, à analyser des liens entre Thésée et Dédale, Thésée et Ariane, Thésée et le Minotaure, qui sont profondément changés, en ce que les personnages se trouvent maintenant à interagir dans un espace décentré. Ils figurent, donc, re-contextualisés, mais dans le cadre des effets opérés par une déconstruction. Non pas donc la destruction du mythe mais une construction différente, qui se dégage des mêmes éléments narratifs. De plus, si nous analysons ces nouvelles lectures du mythe, Thésée n'arrivera pas à trouver Ariane et à résoudre l'énigme du labyrinthe ; il n'arrivera pas, non plus à tuer le Minotaure, à être un héros civilisateur et un chef politique, comme le veut la tradition.

Seulement sous un aspect le mythe reste inaltéré : Dédale n'est pas, en fait, le maître incontesté de sa création. Comme le Kan des *Città invisibili* de Calvino, il ne s'en sort pas et doit suivre le fil que déploie pour lui Marco Polo. Comme on le voit, le nouveau mythe est censé mettre en relief la prédominance du *pensiero debole* et l'échec du *pensiero forte*.

Ce qui compte c'est que tout le récit original y apparaît détourné pour d'autres fins et pour un autre message que l'écrivain veut inscrire dans le récit ancien. Le mythe apparaît donc toujours comme le texte qui a été incisé à la surface d'un palimpseste. Nous devons le reconnaître et décoder les nouveaux signes avec

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 59-64.

lesquels il a été réorganisé, suivant une méthode toujours très originale, selon des principes qui revèlent d'une sorte de « bricolage mythique ». Voici comment cette opération se rattache à un projet plus vaste, la pratique du jeu que les théoriciens du postmoderne revendiquent comme faisant partie de notre dernière et possible façon de nous approcher des modèles anciens. Les écrivains, surtout à travers la parodie, détrônent le mythe et lui imposent une double lecture, faisant apparaître l'ambivalence inscrite dans sa nouvelle structure.

À ce propos, nous nous apercevons que le mythe a changé en fonction d'effets spatiaux qui provoquent maintenant de l'ironie qui, évidemment, était absente dans le récit ancien. L'ironie qui remodèle le mythe, est aussi, en grosse partie, influencée par cette nouvelle conception de l'espace que nous invoquons. Et celui-ci est maintenant conceptualisé selon une attitude que nous avons définie comme typiquement postmoderne. La spatialité de la ville contemporaine représente un éloignement profond d'avec la conception de l'espace des époques précédentes.

L'analyse des romans de notre corpus nous permet donc de dégager une série d'observations l'espace représenté chez des auteurs appartenant à trois différentes cultures européennes concernées par les thèmes que nous venons de décrire. La méthodologie que nous adoptons dans la présente étude se propose de nous doter d'instruments théoriques qui rendent compte de cette transformation de l'espace urbain labyrinthique dans cette deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'un espace qui met mal à l'aise, qui vise à rendre le promeneur perdu, impuissant, désarticulé vis-à-vis de la ville.<sup>176</sup> Si nous ne saisissons pas davantage cette nouvelle façon d'aborder l'espace, en effet, nous ne pourrions pas cerner la charge ironique des réécritures postmodernes du mythe.

---

<sup>176</sup> Je traduis par la série de ces trois adjectifs les mots *lost*, *helpless*, *dislocated* employés par E. Soja dans l'émission de la BBC2, publié sur Youtube. Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=hhyQ0HES8mM> (site consulté le 16-10-2011).

## 2.2 - VERS UNE SPATIALITÉ POSTMODERNE

Dans la réécriture du mythe du labyrinthe, nous avons vu que la spatialité de la ville joue un rôle fondamental. L'égarément est l'élément que les artistes perçoivent le plus fortement dans la problématique que soulève ce mythe. Le noyau de ce récit ne narre pas, pourtant, la défaite d'un héros aliéné et incapable de repérer l'issue de cette prison. Les sources anciennes convergent dans une même conclusion : la réussite de Thésée, le triomphe sur la bestialité hybride du Minotaure et la poursuite de suivre le fil d'Ariane, qu'il conquière en l'amenant sur le bateau pour Athènes. Or, la spatialité du labyrinthe, même dans le mythe ancien, est fondamentale pour la saisie d'un sens. Les sources écrites l'ont toujours décrit en tant que lieu enfermé. Les sources picturales ont eu une fonction encore plus importante, à notre avis, pour la transmission de ce mythe dans la tradition occidentale.<sup>177</sup> A partir du labyrinthe crétois jusqu'aux développements de cette image dans la culture médiévale et de la Renaissance, la tradition a toujours insisté sur cet aspect de l'enfermement.<sup>178</sup> Ce qui est encore plus clair dans ces représentations graphiques du labyrinthe, c'est que la confusion est possible aussi parce qu'en même temps, dans le labyrinthe, il existe un parcours qui amène au centre et, ensuite, à la sortie. Cela est vrai même dans le cas du dédale. Celui-ci est constitué par plusieurs bifurcations, et on l'a considéré comme l'expression d'une civilisation qui accentue la condition existentielle du doute, telle la culture baroque.

---

<sup>177</sup> H. Kern, *Through the Labyrinth*, Munich-London-New York : Prestel, 2000, p. 23-30.

<sup>178</sup> L'idée d'enfermement est toujours implicite dans le labyrinthe. Cela est à l'origine de la confusion entre labyrinthe et dédale (*maze*). Cf H. Kern, *ibid.*, p. 26. L'enfermement est toutefois bien présent dans le labyrinthe comme motif littéraire (*ibid.*, p. 27-9), dans les labyrinthes médiévaux, où il était un lieu allégorique de péché (*ibid.* p. 105-65 et M. R. Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca : Cornell University Press, 1990, p. 72-91. Pour P. R. Doob, le labyrinthe est un signe ambigu de l'Âge Antique au Moyen Âge : on peut parler de labyrinthe *in bono* (comme objet artistique ou comme parcours qui amène à Dieu), mais aussi de labyrinthe *in malo* (lieu de souffrance et d'empêchement à se délivrer du diable). Cf en particulier p. 82-88, où l'on montre comment les *ambages* du labyrinthe étaient métaphoriquement des pas nécessaires pour obtenir une éducation exemplaire. À la Renaissance, le dédale fut pensé pour la défense du château, cf. H. Kern, *op. cit.*, p. 192-3 et H. Brunon (éd.), *Le jardin comme labyrinthe du monde*, Paris : PUPS, 2008, p. 88-93. Pour le labyrinthe en tant que symbole d'enfermement spirituel contenant en même temps un parcours de guérison, cf. L. Artress, *Walking a Sacred Path* (1995), New York : Berkley Publishing, 2006.

Poi, a metà circa del '500 [...] la rappresentazione del labirinto ricompare sempre più di frequente, raggiungendo nel '600 e nel '700 una ricchezza iconografica mai vista in precedenza e assumendo, nel culminare del Barocco, una ubiquità che è al limite dell'ossessione. Le componenti spirituali e figurative che in quell'epoca indirizzano le menti verso il disegno labirintico sono note [...] Basti pensare a tutto il complesso del carcere e della liberazione faticosa, che è insito in quel clima culturale, pur nella non trascurabile e piuttosto rapida evoluzione degli stili e sotto-stili; o ricordare l'amore per le complicazioni, delle complessità, dei concetti circonvoluti e involuti; la coscienza tragica dell'uomo chiuso in un sistema dai cammini intricati; ed anche la propensione verso la dogmatizzazione schematica da una parte e la drammatizzazione scenica dall'altra, per rappresentare il sentimento della collocazione dell'uomo entro un sistema ineluttabile da cui solo la grazia di Dio o la fortuna dei casi personali lo possono salvare.<sup>179</sup>

Néanmoins, la présence du doute est ainsi toujours récompensée par un itinéraire : caché, mais censé conduire vers un centre.

La conception du labyrinthe dans la culture moderne est donc investie par un facteur non négligeable : le symbolisme du centre. Les œuvres de notre corpus ne font qu'en souligner l'absence. Un centre est possible là où des valeurs fermes et immuables sont aussi possibles et tout à fait reconnues par la communauté. La religion y occupe un rôle central, car dans un parcours initiatique la référence à une sphère de valeurs plus élevées participe de l'attribution d'un sens à l'expérience

---

<sup>179</sup> P. Santarcangeli, *op. cit.*, p. 185. Traduction de M. Lacau, *Le livre des labyrinthes*, Paris : Gallimard, 1974, p. 303 : « Puis, vers la moitié du XVI<sup>e</sup> [...] la représentation du labyrinthe réapparaît de plus en plus souvent, atteignant aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles une richesse iconographique jamais vue auparavant et assumant, à l'apogée du baroque, une ubiquité à la limite de l'obsession. Les composantes spirituelles et figuratives, qui à cette époque orientent les esprits vers le dessein labyrinthique, sont suffisamment connues [...]. Pensons seulement à tout le "complexe de la prison" et de la libération difficile, inhérent à ce climat culturel, malgré l'évolution plutôt rapide et non-négligeable de styles et de sous-styles ; rappelons également le goût pour les complications, la complexité, les concepts tourmentés et tortueux, la conscience tragique de l'homme enfermé dans un système de chemins enchevêtrés, enfin le penchant à la dogmatisation schématique et à la dramatisation scénique, pour exprimer le sentiment de l'homme placé au sein d'un système "inéluçtable" d'où seules la grâce de Dieu ou la "chance" des cas individuels pourront le tirer ».

de la marche dans le labyrinthe. Un autre élément joue une fonction remarquable : le fait que dans cette image, le centre entraîne une hiérarchie entre les points de l'ensemble. Même une image plus laïque comme le dédale, maintient cette idée. Comme les sémioticiens et les mathématiciens le remarquent, le dédale est une structure qui peut être résolue de façon tout à fait rationnelle, avec une ou plusieurs solutions possibles ; l'être humain (et même certains animaux par le simple don de l'orientation) peut arriver à le résoudre.<sup>180</sup>

Les romans de notre corpus, en revanche, représentent des effets spatiaux qui n'ont rien à voir avec ces représentations et on pourrait dire, en revanche, qu'elles le contestent. Les reprises ironiques de ce mythe mettraient donc en lumière ce qu'il y aurait « derrière le mythe » : la confiance en un espace enfermé et « enfermable ». La crise de cet espace est l'aboutissement de deux siècles de progrès scientifique qui ont rendu possible l'interaction de plusieurs espaces. Ce qui tombe est aussi l'idée que l'espace puisse être représenté d'après une ferme structuration, suivant l'héritage de la Renaissance. Les représentations artistiques avaient commencé à « basculer », en rendant compte de ce problème, comme on a eu la possibilité de le remarquer dans le premier chapitre, à partir de la première moitié du siècle, comme on l'a vu, en particulier, dans *l'Ulysses* de Joyce.<sup>181</sup> A ces facteurs s'ajoute enfin la prise de conscience que l'espace est totalement désacralisé. Puisque l'image du labyrinthe est reprise est retravaillée poétiquement, la métaphore s'enrichit des plusieurs connotations, absentes auparavant, et activées par la vie urbaine qui offre beaucoup d'occasion d'égarement. Bref, la ville, et surtout la ville comme labyrinthe, ne peuvent pas être comprises, si nous ne tenons pas compte de nouveaux concepts élaborés à la même époque que la production littéraire dont nous nous occupons ici, c'est-à-dire celui de rhizome de Deleuze-Guattari et celui de hétérotopie de Foucault.

---

<sup>180</sup> U. Eco, *Dall'albero al labirinto*, Milano : Bompiani, 2007, p. 58-60 ; P. Rosenthiel, « Labirinto » in *Enciclopedia* vol. VIII, Torino : Einaudi, 1979, p. 3-30.

<sup>181</sup> Cf. 1.2 et 1.8.1.

### 2.2.1 - RHIZOME ET VILLE

Le rhizome : d'où vient ce concept ? Il s'agit d'un terme que Deleuze et Guattari expliquent dans leur célèbre introduction à l'œuvre *Mille plateaux*.<sup>182</sup> Celle-ci, intitulée précisément « Rhizome », propose une réflexion sur les concepts de livre, œuvre, auteur, et, les mettant en question, stimule aussi, même indirectement, une réflexion sur le savoir et la tradition. Il s'agit d'un texte qui précise ainsi la position poststructuraliste de ces deux auteurs, car le concept de structure s'y trouve fortement attaqué. Entrant plus dans le détail, c'est surtout le concept de dualisme (ou ce qu'on pourrait appeler les structures arborescentes) qui se trouve combattu, aussi bien que le modèle de la racine : aujourd'hui, disent les auteurs, ceux-ci apparaissent être à la base de la logique et de toutes les sciences, même les plus modernes, de la psychanalyse à l'informatique et à la linguistique de Chomsky. Ce qui est aussi fortement contesté à travers le modèle du rhizome, est l'idée d'unité. Celle-ci ne serait qu'une prise de pouvoir, donc provisoire, de la part d'un élément qui s'impose sur les autres du même système, arrivant à les subordonner. L'absence de centre, d'un découpage entre intérieur et extérieur, et d'autres aspects sont des caractéristiques emblématiques pour conceptualiser et rendre visible la ville comme labyrinthe de la représentation littéraire.

Cette métaphore végétale est-elle la seule qui puisse représenter la complexité de l'œuvre et du savoir dans le nouveau contexte entre les années Soixante et les années Quatre-vingt ? Umberto Eco la met en opposition avec l'idée de réseau. Comme Deleuze-Guattari le font pour le livre, Eco, dans « Antiporfirio » étudie la métaphysique qui gouverne le projet d'une compétence encyclopédique.<sup>183</sup> Ici il remarque comment, même le modèle du réseau n'est pas adapté pour décrire ce projet.

---

<sup>182</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *op. cit.*, p. 9-37.

<sup>183</sup> U. Eco, « L'antiporfirio » in G. Vattimo et P. A. Rovatti, *op. cit.*, p. 52-80.

Una rete (suggerisce Pierre Rosenthal, 1979) è un albero più infiniti corridoi che connettono i nodi dell'albero. L'albero può diventare (multidimensionalmente) un poligono, un sistema di poligoni interconnessi, un immenso megaedro. Ma questo paragone è ancora ingannevole, un poligono ha limiti esterni, l'astratto modello della rete non ne ha. Il modello della rete è un modello, non una metafora.<sup>184</sup>

Le rhizome est préférable, car il se trouve « [a] metà tra il modello e la metafora ».<sup>185</sup> Le rhizome est valable donc pour sa capacité à former des interconnexions comme pour sa qualité d'être infiniment extensible. Celui-ci s'oppose ainsi à cette tendance invétérée du dualisme fermé de la science et de la tradition occidentale. Deleuze et Guattari expliquent ainsi leur prédilection pour le rhizome, qui se rapproche de leur idée de ce que devrait être l'œuvre : un agencement d'éléments et, en tant que tel, un ordre temporel et susceptible de se transformer pour participer, plus tard, d'autres agencements possibles. « Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulations ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements, des territorialisation et de déstratification. [...] Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un *agencement* ».<sup>186</sup> Le discours sur le rhizome nous intéresse donc ici pour deux raisons. D'un côté il est un instrument qui nous permet de saisir la métaphore spatiale de la ville-labyrinthe à l'époque de la postmodernité (moment où le concept traditionnel ne peut qu'être en crise). De l'autre côté, il s'adapte à notre réflexion sur l'apport des auteurs considérés ici, dans le domaine du renouvellement postmoderne de la forme du roman : en effet, les idées sous-jacentes au concept de rhizome, surgissant par ailleurs d'un raisonnement autour du concept de livre et

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 77. Traduction : « Un réseau (suggère Pierre Rosenthal, 1979) est un arbre, plus une quantité infinie de couloirs qui relient les nœuds de l'arbre. L'arbre peut devenir (de manière multidimensionnelle) un système de polygones interconnectés, un immense mégaèdre. Mais cette comparaison est encore trompeuse, un polygone a des limites extérieures, tandis que le modèle abstrait du réseau n'en a pas. Le modèle du réseau est un modèle, pas une métaphore ».

<sup>185</sup> *Ibid.* Traduction : « à moitié entre le modèle et la métaphore ».

<sup>186</sup> G. Deleuze- F. Guattari, *op. cit.*, p. 9-10.

encyclopédie, émergent dans la conception romanesque de beaucoup d'auteurs de cette période.

Le rhizome est une forme particulière de racine, qui peut à la fois avoir une connotation positive et une connotation négative : la pomme de terre et le chiendent, pour les auteurs, seraient des rhizomes. Dans sa structure primaire, le corps principal de ce type particulier de racine a abouti à un avortement. Donc, le rhizome a perdu le pivot, qui apparaît dans les autres racines, et il n'existe plus ici aucun axe qui soit hiérarchiquement plus important que les autres éléments. Ils ne restent que des éléments secondaires, partiels et inférieurs : c'est-à-dire que le tout appartient au même niveau.

[...] l'unité ne cesse d'être contrariée et empêchée dans l'objet, tandis qu'un nouveau type d'unité triomphe dans le sujet. Le monde a perdu son pivot, le sujet ne peut même plus faire de dichotomie, mais accède à une plus haute unité, d'ambivalence ou de surdétermination, dans une dimension toujours supplémentaire à celle de son objet.<sup>187</sup>

Si nous considérons la configuration graphique que pourrait avoir le rhizome, par exemple celle proposée par Eco, nous verrons aussi quels sont les éléments de similitude avec le labyrinthe ou le dédale. Il y règne une confusion absolue. Par contre, un labyrinthe a un seul parcours pelotonné sur soi-même ; le dédale (autrement dit *maze* ou *Irrweg*) possède une série de bifurcations et, donc, est une autre structure régie par le dualisme, ou dichotomie, qui aboutit, éventuellement, à un bout (qui correspond au centre) ; les culs-de sac font donc partie de cette structure, même s'ils sont des fausses pistes. Dans le rhizome, en revanche, nous pouvons voir (surtout à travers la forme graphique que lui donne Eco) un embrouillement de points et de lignes, mais aucun ne se réfère à une hiérarchie de valeurs. Comment arrive-t-on au rhizome ?

---

<sup>187</sup> Deleuze-Guattari, *op. cit.*, p. 12.

En vérité, il ne suffit pas de dire Vive le multiple, bien que cela soit difficile à pousser. [...] Le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours n-1 (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait).<sup>188</sup>

Cette qualité est très importante et elle sera appliquée au mieux dans les villes invisibles d'Italo Calvino.<sup>189</sup> Le rhizome présente beaucoup de caractéristiques qui émergent dans les représentations urbaines de notre corpus. Nos auteurs évoquent l'image du labyrinthe, aussi bien que le mythe ancien, mais dans la réalité ils décrivent des rhizomes. Nous employons donc cette image, car elle a des qualités contrastives assez fortes par rapport au labyrinthe et au dédale.

En même temps, encore beaucoup d'autres aspects du rhizome nous conduisent à le préférer en tant que modèle adapté et adaptable à la conceptualisation de la ville contemporaine, telle qu'elle est décrite dans les œuvres que nous sommes en train d'analyser.

Deleuze-Guattari énoncent ainsi six principes du rhizome. Nous en soulignons les similitudes qui lient cette notion aux descriptions non seulement des représentations littéraires de la ville contemporaine qui nous intéressent ici, mais aussi à la métropole en tant que telle, en tant que résultat d'un processus historique de transformation de l'espace.

Le premier et deuxième principe sont dénommés principes de connexion et d'hétérogénéité. Selon les qualités ainsi attribuées, chaque point du rhizome peut être connecté avec un autre point quelconque. L'approche de deux auteurs est déterminée, concernant cette remarque, par des données dérivant de leurs observations sur la linguistique : « [un] rhizome ne cesserait de connecter des

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>189</sup> Chapitre IV.

chaînon sémiotiques, des organisations de pouvoirs, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales ».<sup>190</sup> Dans le cas de la ville aussi, nous aurons beaucoup d'occasions de remarquer qu'elle peut connecter des points effectivement indépendants les uns des autres. Comment se vérifierait ce rapprochement de parties de la ville apparemment loin l'une de l'autre et non associables ? Nous pensons surtout aux moyens de communication, qu'ils soient des moyens de transport ou des dispositifs techniques ou électroniques, permettant de côtoyer des espaces autrement séparés et même hétérogènes. D'autres expériences et bouleversements modernes, comme la guerre chez Robbe-Grillet, nous donneront une perception semblable d'une pluralité de lieux en un même endroit. En effet, comme on le verra, les principes de connexion et d'hétérogénéité sont interdépendants avec un autre instrument théorique que nous employons dans cette étude, c'est-à-dire l'hétérotopie foucauldienne. Cette dernière s'appuie, en effet, sur le même principe de coexistence d'espaces déliés l'un des autres et au concept d'hétérogénéité. Comme le dit Umberto Eco, ce principe de connexion s'explique bien à travers une similitude, le rhizome étant semblable à un morceau de beurre,<sup>191</sup> où nous pouvons imaginer d'ouvrir des liens dans toutes ses positions, ses parois étant extrêmement floues et perçables. Nous ne nous étonnons pas, donc, si l'imagination littéraire joue sur cette possibilité de connecter des lieux, ce qui est caractéristique d'une spatialité moderne, qui s'explique au plus haut degré dans les villes d'aujourd'hui. Chez Butor nous retrouvons les effets néfastes de ces connections, chez Calvino cet aspect est abordé en termes plus positifs. Chez tous nos auteurs, la modernité entraîne des bouleversements d'espaces hétérogènes qui se connectent l'un avec l'autre et enlacent les piétons dans l'impossibilité de s'orienter dans un tel environnement.

Le troisième principe, ou principe de multiplicité, explique la complexité du rhizome. Ici il n'y aurait aucun rapport avec l'unité dans l'objet et il serait même aussi difficile de tracer une différenciation entre le sujet et l'objet. « Pas d'unité ne serait-ce que pour avorter dans l'objet et pour "revenir" dans le sujet ».<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>191</sup> U. Eco, « Prefazione » in P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti* (1984), *op. cit.*, p. XIII.

<sup>192</sup> G. Deleuze-F. Guattari, *op. cit.*, p. 14.

Après l'effacement des distinctions entre objet et sujet, une métaphore illustre la complexité du rhizome : celle du marionnettiste animant ses marionnettes. La trame des fils qui les contrôlent ne renvoie pas à un individu doué de raison mais à une autre trame, celle des fibres nerveuses qui inspirent les mouvements sur la scène. Une action de ce genre n'est pas justiciable à une volonté, mais se fractionne dans l'indifférencié. Ce qui est important pour notre discours, c'est de comprendre que dans un rhizome ne sont pas donnés de points, qui attribueraient des sens aux mouvements. Le modèle épistémologique de Deleuze-Guattari s'adapte bien au tracé urbain dans les villes que nous considérons. A chaque fois que les auteurs postmodernistes représentent des espaces traditionnellement doués de valeur sociale, anthropologique ou religieux, tels la place, le quartier, le musée, etc. ils finissent ainsi par en décrire le bouleversement, le vide de sens qui hante maintenant ces endroits, augmentant l'égaré des personnages et d'impossibilité de déterminer des repères.

L'impression du « faisceau » et de ses propriétés labyrinthiques se retrouve, par exemple, dans une représentation de la périphérie londonienne de James Ballard dans le roman *Concrete Island* (1974).<sup>193</sup> Ici l'ensemble des routes et des autoroutes qui s'entrecroisent les unes avec les autres ou se superposent l'une à l'autre sur plusieurs plans, forment un rhizome. Le protagoniste, comme Robinson Crusoe, est suspendu entre la vie et la mort, suite à un accident, et reste emprisonné dans une île de végétation. Le roman décrit donc la quintessence d'un espace-rhizome. Même si c'est la métaphore du labyrinthe, et la réécriture de ce mythe, qui reviennent dans le texte et qui expriment l'impuissance du protagoniste, une autre métaphore végétale est prédominante : celle de la jungle et de la multiplicité des herbes très hautes qui occupent la totalité de l'île. La complexité rhizomatique, et cette déclinaison « végétalisante » est métaphorisée et thématifiée dans ce roman comme dans beaucoup d'œuvres que nous abordons dans cette étude. Le lexique de Deleuze-Guattari, d'ailleurs, encourage l'imagination dans cette direction :

---

<sup>193</sup> J. G. Ballard, *Concrete Island*, (1974) London : Harper Collins, 2008.

[U]ne branche d'arbre ou une racine peuvent se mettre à bourgeonner en rhizome. [...] Au cœur d'un arbre, au creux d'une racine ou à l'aisselle d'une branche, un nouveau rhizome peut se former. Ou bien c'est [...] une radicelle, qui amorce la production du rhizome. [...] Etre rhizomorphe, c'est produire des tiges et filaments qui ont l'air de racines ». <sup>194</sup>

Potentiellement la ville n'a pas de limites, mais peut se développer, s'étendre et proliférer à l'infini, questionnant le découpage de l'espace qu'elle devrait représenter par rapport à ce qui est autre par rapport à elle. La forme du labyrinthe végétal acquiert une forme paradigmatique chez Calvino, qui se sert de cette idée de complexité pour la réélaborer, tenant compte qu'il est une source de richesse pour l'imagination. Un récit comme *La foresta-radice-labirinto* représente une cité à l'allure médiévale, mais postmoderniste pour la luxuriance végétale : entourée par une forêt impénétrable qui se développe au rythme des quartiers de banlieue, des boulevards de ceinture, et des boulevards périphériques des grandes métropoles d'aujourd'hui, elle rappelle effectivement la force naturelle du chiendent. <sup>195</sup> Dans les dernières années, la représentation du tracé routier de Londres, comme on le voit chez Ballard, acquiert un intérêt littéraire croissant. Il semble se développer autour de ces espaces éloignés de la civilisation, qui deviennent parfois le berceau d'une humanité aliénée et cruelle. La route M25, par exemple, a concentré l'attention de quelques auteurs contemporains. Les pérégrinations de *London Orbital* (2002), par Iain Sinclair, offrent une analyse de ce no man's land, alors que l'imagination du toujours surprenant et avant-gardiste J. G. Ballard explore la science fiction et la dystopie pour montrer les potentialités à la rationalité monstrueuse de cette route en marge de la métropole et de la civilisation : dans *Kingdome Come* (2006) une société fasciste s'y développe trouvant son siège et sa représentativité dans le supermarché

---

<sup>194</sup> G. Deleuze - F. Guattari, *op. cit.*, p. 23.

<sup>195</sup> « La foresta-radice-labirinto » in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Vol. III (éd. C. Milanini, 1994), Milano : Mondadori, 2004, p. 366-77. Ce récit est inclu dans le recueil « Storie per bambini » (1977-81).

de Brooklands.<sup>196</sup> Ce motif illustre justement la capacité du rhizome à créer des structures douées de sens, se détachant anarchiquement d'un ensemble, participant d'autres ordres en compétition l'un avec l'autre. Dans un rhizome, en effet, il n'y a pas de véritables structures fixes, mais plutôt des prises de pouvoir d'un signifiant sur les autres.

La ville postmoderniste serait donc semblable à un rhizome à cause de ses caractéristiques connaturelles faisant référence à un tracé embrouillé. De toute façon, les représentations littéraires peuvent être décrites selon des techniques également rapportables au rhizome. Ceci n'était pas vrai pour les textes de la première moitié du siècle, où il existait encore une voix qui tendait à fusionner les effets de fragmentation de l'expérience urbaine, donnant un point de vue unique, celui du protagoniste, qui effectuait ainsi une sorte de surcodage. La narration offrait une vision subjective de la ville, qui témoignait déjà de ce phénomène de la multiplicité dans une vaste gamme d'états d'âme qui émergeaient dans le tourbillon sensationnel de la foule, du trafic, de la vitesse, de la simultanéité. Cette représentation était donc unifiée par le flux de conscience d'un seul personnage (je développe ainsi le terme, employé par Deleuze-Guattari dans « Rhizome », de « subjectivation »).<sup>197</sup> Nous avons ainsi la narration de Marcel dans la *Recherche proustienne*, la narration de Bloom et de Stephen dans l'*Ulysses* ou celle de Clarissa chez Woolf. La narration urbaine de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est effort de compréhension dans le cadre de l'ancienne préoccupation de l'Un et de la Parole de Platon, au sein d'une forme logocentrique captée par la vision d'ensemble de l'œil.<sup>198</sup> Dans les textes littéraires que nous aborderons, par contre, on mettra plutôt en évidence les caractéristiques postmodernistes des techniques de description de la ville, comme la prédisposition des textes à donner des points de vue qui ne se concilient pas dans une seule prise de pouvoir (le pivot deleuzien), ou dans une vision unitaire de la ville. A tous égards, l'exemple le plus extrême est celui de Gray, chez qui nous trouvons, dans le même roman, deux fois la représentation de la même

---

<sup>196</sup> I. Sinclair, *London Orbital*, London : Penguin, 2003 et J.C. Ballard, *Kingdom Come* (2006), London : Harper Collins 2007.

<sup>197</sup> Deleuze-Guattari, *op. cit.*, p. 15.

<sup>198</sup> P. Carravetta, *op. cit.*, p, 77-8.

ville (Glasgow). Mais celle-ci est aussi deux villes différentes à la fois, ce qui correspond à l'effet de deux surcodages différents (pour continuer à utiliser la terminologie de Deleuze et Guattari), en tension mutuelle. En effet, Le principe de multiplicité du rhizome est donc un trait qui caractérise emblématiquement non seulement la représentation de la ville de cette deuxième moitié du siècle, mais aussi les techniques romanesques mises en place pour parler de l'expérience urbaine.

Selon Deleuze et Guattari, « un rhizome ou multiplicité ne se laisse pas surcoder, ne dispose jamais de dimension supplémentaire au nombre de ses lignes ». Comment définir donc ces multiplicités ? On utilise un « plan de consistance » ou « grille », une façon d'appréhender le rhizome par le dehors, « par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles [les multiplicités] changent de nature en se connectant avec d'autres ».<sup>199</sup> Cela implique donc l'impossibilité de dimensions supplémentaires, car toute multiplicité finit par participer du rhizome. Et Deleuze-Guattari reviennent précisément à ce point pour continuer à développer la métaphore du livre, dont l'idéal serait « d'étaler toute chose sur un tel plan d'extériorité, sur une seule page »<sup>200</sup> (s'opposant donc aux conceptions classique et romantique du livre en tant qu'unité constituée par « l'intériorité d'une substance ou d'un sujet »).<sup>201</sup>

Le thème de la déterritorialisation nous amène au quatrième principe : la rupture assignifiante. Celle-ci indique la possibilité de couper des lignes du rhizome, sachant qu'elles se recomposeront ailleurs, comme une ligne de fourmis qui, interrompues, recomposent autrement leur défilé, au plus vite et en direction de leur cible. Semblablement, les villes aussi défient les plans régulateurs, censés contrôler ses expansions tentaculaires.<sup>202</sup> Depuis des siècles, dans les principales

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 15-6.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> Cf. la définition d'urbanisme de D. Calabi : « [...] disciplina tesa al controllo della crescita e della trasformazione spaziale degli insediamenti urbani con pretese scientifiche e globalizzanti; [...] mettendo a punto un progetto di organizzazione tecnica della città e di regolamentazione dell'uso del suolo, in una ripartizione logica degli ambiti pubblico e privato [...], in risposta ai problemi suscitati dal progressivo affermarsi dell'industrializzazione e dal rapido incremento della popolazione e di traffico in alcune aree [...] ». Cette définition accumule un lexique de « mise en ordre », ce qui témoigne, à mon avis, d'un désir, presque obsédant, de s'emparer d'un espace flou et

métropoles européennes, de nouveaux quartiers s'ajoutent aux anciennes et d'autres encore sont renouvelés, allumant la vie urbaine et créant des nouveaux espaces et de nouvelles interactions parmi les habitants et les autres acteurs sociaux. Le phénomène s'est sans doute accentué à partir des années Cinquante et ne donne, dans la plupart de cas, aucun signe d'arrêt. Le tracé des routes est en perpétuelle évolution et, en même temps, la culture et la vie urbaines se déplacent suivant des parcours assez variés. Si la culture et des styles de vie disparaissent de certains quartiers, c'est qu'eux aussi, ils se recomposeront ailleurs. Mais comme dans tout rhizome, le signifiant qui s'est constitué est destiné à se décomposer et à faire rhizome avec d'autres éléments (l'exemple de l'orchidée qui se reproduit grâce à la guêpe qui transporte ailleurs son pollen est ici éloquent). L'hétérogénéité est une qualité du rhizome, mais aussi de la ville, comme nous le verrons en présentant ses espaces hétérotopiques.

On arrive donc au cinquième et au sixième principe du rhizome : ce sont des principes de cartographie et de décalcomanie. Si le rhizome est en une situation de dynamique continue, comment serait-il possible de le saisir et de le fixer sur un plan ? La cartographie du rhizome serait une pratique assez compliquée, devant prendre en compte non seulement les dimensions des phénomènes qu'il aspire à décrire, mais aussi le fait que la carte même doit être incluse *dans* le rhizome. On a vu, en effet, qu'il n'existe pas de dimensions supplémentaires outre le rhizome. Le système à racine et les systèmes binaires se sont toujours appuyés sur l'idée de calque, ce que, comme le disent Deleuze et Guattari, le rhizome n'est absolument pas. Le calque, en reproduisant des unités, ne fait que les isoler, les proposant comme des éléments discrets.

---

instable. Encore plus significative est la définition de Thomas Adams, citée par Calabi, qui voit dans le *town planning* un « compromis » dans les domaines des voies de communication, de l'emploi du sol, dans la construction et dans les autres structures. Ces attitudes relèvent d'un effort de manier un objet extrêmement difficile, presque un phénomène naturel plutôt qu'un produit de l'œuvre humaine. D. Calabi, *Storia dell'urbanistica europea*, Milano : Bruno Mondadori, 2008, p. XIV. Traduction : « [...]une discipline vouée au contrôle de la croissance et de la transformation spatiale des installations urbaines ayant des prétentions scientifiques et globalisantes ; [...] elle vise à mettre au point un projet d'organisation technique de la ville et de réglementation de l'emploi du sol, dans une répartition logique des domaines publique et privé [...], en réponse aux problèmes causés par l'affirmation progressive de l'industrialisation et par l'augmentation rapide de la population et du trafic dans certains terrains [...] ».

[...] *il faut toujours reporter le calque sur la carte*. Et cette opération n'est pas du tout symétrique à la précédente. Car en toute rigueur il n'est pas exact que le calque reproduise la carte. Il est plutôt comme une photo, une radio qui commencerait par élire ou isoler ce qu'il a l'intention de reproduire, à l'aide de moyens artificiels, à l'aide de colorants ou d'autres procédés de contrainte.<sup>203</sup>

La carte n'est pas dans la condition de représenter le rhizome. Elle y est plongée et en fait partie, elle le construit. A chaque fois que se produisent des calques imposant des significations et des subjectivations, nous devons toujours les « rebrancher sur la carte ».<sup>204</sup> Ces derniers principes nous amènent à considérer une des problématiques qui se présentent assidument dans l'œuvre d'Italo Calvino et, en particulier, dans les *Città invisibili*. Dans l'empire du Grand Kan, qui a toutes les caractéristiques que nous venons de voir dans le rhizome, il n'existe pas de plan qui puisse en décalquer la morphologie. Comme l'échiquier ne peut pas être une représentation symbolique de l'empire, le calque serait la limite de la représentation, car il doit être considéré en tant que composante de la représentation même. Dans les mêmes termes ce problème survient pour le protagoniste de *l'Emploi du temps* qui doit abandonner son projet de décryptage de la carte de la ville (conçue, bien entendu, dans la version vétuste de calque). La vraie carte semblerait ainsi être, pour Butor, l'écriture, seul moyen de reproduction de la complexité urbaine et seul fil d'Ariane.

Si le dédale a des carrefours d'où différents parcours bifurquent, le rhizome n'accepte pas ce schéma (qui reproduit toujours un dualisme), mais présente des nœuds. Le dynamisme étant un autre trait relevant du rhizome, le concept de nœud est bien plus adapté pour définir ce caractère flou et instable. Le constituant de chaque nœud ne peut pas être un seul parcours ou un seul fil : l'hétérogénéité et

---

<sup>203</sup> Deleuze-Guattari, *op. cit.*, p. 21.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 23.

l'hétéroclite doivent être toujours pensés comme les qualités permanentes du rhizome. Et ce sont aussi des éléments de la ville.

Il nous faut à ce point considérer quelques thèmes très proches de notre recherche et qui sont examinés par Omar Calabrese, dans *L'età neobarocca* (1987), un essai qui se propose d'étudier le goût esthétique contemporain à l'époque de sa publication. Apparaissant dans les mêmes années que les plus grandes œuvres critiques sur le Postmodernisme, cette recherche prend ses distances d'avec ce terme, car il serait source de confusion : il n'existe, selon Calabrese, aucune correspondance entre la définition littéraire et cinématographique, et ce qu'on entend par Postmodernisme en philosophie et en architecture.

[...] il legame fra i tre ambiti esiste, ma è tenue. In letteratura « postmoderno » vuol dire antiserimentale, ma in filosofia vuol dire messa in dubbio di una cultura fondata sulle narrazioni che diventano prescrizioni, e in architettura vuol dire progetto che ritorna alla citazione del passato, alla decorazione, alla superficie dell'oggetto progettato contro la sua struttura e la sua funzione. Esiti, insomma, assai lontani fra loro.<sup>205</sup>

Clairement nous ne sommes pas d'accord avec cette position : la recontextualisation des citations n'est pas caractéristique de l'architecture exclusivement, mais apparaît très souvent en littérature aussi. De plus, le postmodernisme littéraire n'est pas aussi expérimental que les avant-gardes, mais il nous semblerait toutefois trop générique et réductif de classer en anti-expérimental un goût qui est engendré des mêmes pré-supposés idéologiques que le Modernisme.

---

<sup>205</sup> O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Roma - Bari : Laterza, 1987, p. 15-6. Traduction : « [...] le lien entre les trois domaines existe, mais il est faible. En littérature "postmoderne" signifie anti-expérimental, mais en philosophie cela signifie mise en doute d'une culture fondée sur les narrations qui deviennent prescriptions, et en architecture cela signifie projet qui revient à la citation du passé, à la décoration, à la surface de l'objet projeté contre sa structure et sa fonction. Ce sont des solutions, enfin, très éloignées l'une de l'autre ».

Cette considération est importante dans la mesure qu'elle nous permet d'introduire une autre idée de Calabrese, qui est toutefois marquante. Le refus du Postmodernisme est motivé par la proposition d'un autre terme, celui de Néobaroque. Les marques sémiotiques de la production culturelle de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle renvoient, pour Calabrese, à des codes et à des modes de réception analogues à la culture du Dix-septième siècle. Une série de valeurs (surtout esthétiques) en commun entre les deux époques justifierait la reprise de l'adjectif baroque, qui se référerait donc à une catégorie métahistorique valable même aujourd'hui. Calabrese ne rapproche pas l'époque historique qui voit le triomphe du style baroque et l'époque après la Seconde Guerre Mondiale. Il distingue toutefois des caractéristiques Les caractères formels de cette époque seraient donc la perte de l'intégrité, de la globalité, de la systématité ordonnée, en faveur de l'instabilité, de la polydimensionnalité, de la versatilité.<sup>206</sup> Un excursus sur ces traits communs nous amène à considérer les genres du merveilleux, du monstrueux, et d'autres encore, aux caractères plus général : l'instabilité et la complexité, c'est-à-dire des domaines qui appartiennent aussi à la philosophie et à la science du XX<sup>e</sup> siècle. À cette catégorie le sémiologue italien associe le labyrinthe et le nœud, et les considère comme des images et des structures de la complexité.<sup>207</sup> Mais nœuds et labyrinthes sont représentations d'une « complexité ambiguë » : en effet, « [d]a una parte (la perdita di orientamento iniziale) esse [ces représentations] negano il valore di un ordine globale, di una topografia generale. Ma dall'altra costituiscono una sfida a trovare ancora un ordine, e non inducono al dubbio sull'esistenza dell'ordine medesimo ».<sup>208</sup> Si l'on observe la nature de cette expérience, elle consiste donc en deux moments : se perdre et se retrouver. Il faut résoudre le désordre apparent du labyrinthe, sachant que cela tient d'un système bien plus complexe qui se rapproche du chaos. Pour Calabrese, la seule solution serait donc de mettre entre parenthèses l'idée de globalité, pour se concentrer sur la vision de la localité, qui traduit une méthode basée sur la myopie. Cette considération

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. VI.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 138-51.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 140. Traduction : « [d]un côté (la perte d'orientation initiale) ces représentations nient la valeur d'un ordre global, d'une topographie générale. Mais, de l'autre côté, elles constituent un défi à trouver encore un ordre, et elles n'induisent pas au doute sur l'existence de l'ordre même ».

amène Calabrese à faire l'apologie du nœud et du labyrinthe, car ils suscitent « il piacere dello smarrimento e dell'enigma », tout en promouvant le nomadisme, la suspension et l'indécidabilité.<sup>209</sup> Ces deux éléments seraient « il carattere ultimo »<sup>210</sup> de ces deux figures, comme le témoignerait le succès des ordinateurs, qui se base sur l'insertion de données « alla cieca ».<sup>211</sup>

Compte tenu que les manifestations les plus marquantes du labyrinthe de la culture contemporaine ne représentent que des rhizomes, nous nous opposerons à cette conclusion, dans la mesure où nous nous demandons si l'on pourrait considérer le labyrinthe contemporain en tant que principe ayant un début (se perdre) et une fin (se retrouver), comme le voudrait Calabrese. D'abord, on a vu comment il est difficile d'établir de tels parcours dans un rhizome, à moins qu'on ne se contente de considérer des microstructures isolées et douées de sens (les arbres), appartenant à un ensemble indéfiniment plus vaste qu'est le rhizome même (ce que fait Calabrese). Deuxièmement, nous doutons de cette position, car elle ne rend pas justice au concept deleuzien, qui considère le rhizome (et donc le nœud aussi) comme une structure justiciable d'un mouvement perpétuel qui mettrait continuellement en crise sa composition. Le dynamisme, en effet, est un autre caractère indissociable de ce modèle. Troisièmement, cette nouvelle configuration labyrinthique rend plus difficile une véritable situation conclusive. Le « labyrinthe - rhizome », en effet, ne peut pas être conçu en termes de commencement (départ) et fin (arrivée). Nous doutons que ce schéma soit opératoire, lorsque le labyrinthe émerge du tissu urbain. N'étant pas doué de points fixes, le parcours est ainsi toujours en train d'être défini. Mais même le terme définir est peut-être peu adapté, car cela implique que l'on impose des *finis*, des limites (en latin), ce qui ne tient pas du rhizome et ce que les écrivains même, d'ailleurs, compte tenu des nécessaires distinctions, n'arrivent pas à faire.

Enfin, la description conclusive que Calabrese évoque du labyrinthe contemporain est, à notre avis, plus problématique. L'attitude qu'il reconnaît aux

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 148-9. Traduction : « le plaisir de l'égarement et de l'énigme ».

<sup>210</sup> *Ibid.* Traduction : « le caractère ultime ».

<sup>211</sup> *Ibid.* Traduction : « à l'aveuglette ».

péripatéticiens des labyrinthes d'aujourd'hui existe effectivement et peut être reconnue, par exemple, chez un auteur comme Calvino, qui profite du plaisir du labyrinthe énigmatique. Néanmoins, l'expérience des villes comme rhizomes d'autres auteurs de notre corpus, illustrent une attitude tout à fait opposée vis-à-vis de l'égarement, considéré en termes très différents de jeu, comme source d'angoisse et de perte totale des repères. Le jeu en lui-même ne suffit pas à décrire ces types de labyrinthes et c'est peut-être cet aspect qui différencie énormément le labyrinthe postmoderne de son prédécesseur baroque. Le labyrinthe a une pluralité de fonctions, mais l'élément déstabilisateur est celui qui l'emporte, même dans les cas qui accentuent la qualité ludique de ce parcours. Mais la description du labyrinthe de Calabrese manque, selon nous, d'une perspective plus pointue à cause d'un deuxième élément qui explique l'autre niveau de complexité atteint par cette image, entre les années Cinquante et Quatre-vingt, et éclairci par les réécritures ironiques du mythe ancien : nous nous référons au concept d'hétérotopie foucauldienne. Ce sont les hétérotopies, en effet, qui constituent une des préoccupations qui s'imposent à l'attention du lecteur. L'hétérotopie instaure une vision ambiguë de l'espace : elle montre avec enthousiasme quelles sont les potentialités illimitées de la ville, et suggèrent une ouverture sur l'infini. Toutefois, cette même ouverture détermine, un sentiment contraire de paralysie et d'anxiété. C'est cette double direction des espaces hétérotopiques que la réécriture ironique du mythe met en évidence.

### **2.2.2 - HÉTÉROTOPIE ET VILLE**

*Des espaces autres* est un texte assez bref de Michel Foucault, publié pour la première fois dans la revue *Architecture, Mouvement, Continuité* en 1984.<sup>212</sup> Ce qui est singulier, puisque le contenu de cet article était déjà connu par quelques-uns des étudiants de Foucault. L'auteur en avait fait l'objet d'une conférence tenue au Cercle

---

<sup>212</sup> Précisément dans le n° 5, octobre 1984, p. 46-9. Nous nous référons en revanche à l'édition établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald avec la collaboration de J. Lagrange, dans le recueil *Dits et Écrits 1954-1988*, Paris : Quarto Gallimard, 2001, p.1571-1581.

d'études architecturales le 14 mars 1967. Il n'autorisa pas la publication de ce texte lors de sa rédaction en Tunisie dans la même année, mais ne le fit que plus tard pour cette revue.

L'idée d'hétérotopie qui y est développée est fondamentale pour notre recherche, car les romans de nos auteurs déploient une quantité énorme d'espaces qui peuvent être classés comme hétérotopies et nous ne pouvons pas éluder cette question : quelle est le rôle de ces espaces dans ces villes gigantesques et quel genre d'égarement produisent-ils dans les parcours labyrinthiques de cette époque ?

Effectivement, la première préoccupation de Foucault, dans ce texte, est d'expliquer pourquoi, à son époque, ce thème acquiert un grand intérêt : un parallélisme avec le XIX<sup>e</sup> siècle montre comment celui-ci fut beaucoup plus concerné par des problèmes temporaux plutôt que spatiaux, comme le résumerait le second principe de la thermodynamique. Mais la culture est bien différente au XX<sup>e</sup> siècle : « Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé ».<sup>213</sup> Nous sommes ainsi frappés que Foucault même puisse penser le monde en imaginant quelque chose de très semblable à une image que nous pouvons imaginer lorsque nous définissons le rhizome : « un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau ».<sup>214</sup> Les romans de notre corpus sont fortement concernés par une spatialité conflictuelle, une spatialité qui est aussi déterminée par les effets « du côte à côte » de la Modernité. Les villes de nos romans, en effet, offrent une grande variété d'espaces caractéristiques de la vie moderne, que cela soit le cinéma, le musée, la caserne des soldats blessés en guerre, l'hôpital. En même temps, ville moderne et ville ancienne se superposent l'une sur l'autre, déterminant des coexistences encore plus conflictuelle, comme nous le verrons au fur et à mesure que nous plongeons dans l'analyse des romans aussi bien que dans l'axe temporel de plus en plus dirigé par le phénomène de la mondialisation. Nous trouvons ainsi que Foucault fournit un instrument indispensable à la compréhension des villes et des métropoles concernées par la coexistence de plusieurs identités conflictuelles,

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 1571.

<sup>214</sup> *Ibid.*

parfois en contraste ou en collision l'une avec l'autre. Dans ce texte nous voyons comment ce thème devient susceptible d'être mis en abyme en particulier dans la société de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, tandis que, dans les œuvres romanesques de la même époque, ce même sujet trouve une représentation littéraire à travers l'accumulation des espaces, un phénomène dont la ville offre l'observatoire le plus privilégié.

Pourtant, l'espace comme on l'entend aujourd'hui, dit Foucault, est issu d'un long processus, que nous pouvons résumer en trois moments. Il était au Moyen Âge « un ensemble hiérarchisé de lieux : lieux sacrés et lieux profanes, lieux protégés et lieux au contraire ouverts et sans défense, lieux urbains et lieux campagnards ».<sup>215</sup> L'espace médiéval était donc dominé par le concept de localisation. Chaque objet y trouvait sa place particulière qui s'accordait à un ordre universel. Cette conception entre en crise avec Galilée. Ses découvertes s'insèrent dans le cadre d'un espace « infini et infiniment ouvert », où le lieu d'une chose « n'était plus qu'un point dans son mouvement » ;<sup>216</sup> cet espace remplace la localisation et est dénommé étendue. Enfin, conclut Foucault dans la petite introduction à cet écrit, « [d]es nos jours, l'emplacement se substitue à l'étendue qui elle-même remplaçait la localisation. L'emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments ». Trois similitudes explicitent à quoi les emplacements ressemblent : « on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis ».<sup>217</sup> L'arbre et, plus encore, le treillis nous projettent à nouveau dans un univers dominé par des liaisons spatiales caractéristiques du rhizome, sans points privilégiés, et avec l'idée de la prolifération. Les sciences et la technique contemporaine, par exemple, se fondent sur le concept d'emplacement :

stockage de l'information ou des résultats partiels d'un calcul dans la mémoire d'une machine, circulation d'éléments discrets, à sortie aléatoire (comme tout simplement les automobiles ou après tout les sons sur une ligne

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 1572.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ibid.*

téléphonique), repérage d'éléments, marqués ou codés, à l'intérieur d'un ensemble qui est soit reparti au hasard, soit classé selon un classement plurivoque, etc.<sup>218</sup>

Cette série d'exemples aide à saisir comment la masse d'inventions de la modernité a rendu possible une approche différente vis-à-vis de l'espace, une approche qui est liée aussi aux problématiques de nos auteurs : le fonctionnement de tous ces appareils se base sur le rapprochement du lointain ou du différent dans une même sphère de présence ou à une même contingence. Et l'espace pour les hommes, à une époque de forte mobilité, apparaît donné « sous la forme de relations d'emplacement ». <sup>219</sup> A la base de cette réflexion Foucault déclare tout d'abord que l'espace, contrairement au temps, n'a pas encore été entièrement désacralisé, ce qui fait que nous continuons à distinguer entre espace privé et espace public, espace des loisirs et espace de travail, etc. Pourquoi Foucault distingue-t-il cette attitude ? Il paraît vouloir introduire sa propre distinction : si Bachelard nous a décrit le monde du dedans, illustrant comment nos rêveries et notre perception séparent l'environnement en espace d'en haut et en espace d'en bas, de l'eau et du feu, Foucault s'adressera plutôt à un espace du dehors, c'est-à-dire à un espace social. <sup>220</sup>

Il s'agit d'un espace

où nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, dans lequel se déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui colorerait de différents chatoulements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des

---

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 1573.

<sup>220</sup> G. Bachelard, *La terre ou rêverie du repos* (1948), Paris : José Corti, 2010, p. 235-90.

emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables.<sup>221</sup>

Foucault explique que les emplacements sont formés par des ensembles ou des faisceaux de relations. Le passage, la rue, le train, etc. sont des emplacements (ce dernier est plutôt exceptionnel, étant « quelque chose à travers quoi on passe, [...] par quoi on peut passer d'un point à l'autre et puis c'est également quelque chose qui passe »).<sup>222</sup> D'autres exemples sont les emplacements de « halte provisoire », tels les cafés, les cinémas, les plages.

Survient à ce point une description des caractéristiques de certains emplacements, aussi bien qu'une catégorisation.

Mais c'est qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux, qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent, inversent l'ensemble des rapports qui se retrouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements sont de deux grands types.<sup>223</sup>

D'un côté il y a le type de l'utopie, et de l'autre côté il y a le type de l'hétérotopie. Les utopies sont des « emplacements sans lieu réel » : ici la société est perfectionnée ou bien elles sont l'envers de la société.<sup>224</sup> De l'autre côté nous avons les hétérotopies, qui sont réelles, au sein de l'institution de la société et peuvent être considérées des contre-emplacements, des « sortes d'utopie effectivement réalisées ». Tous les autres emplacements réels de la culture y sont à la fois « représentés, contestés et inversés,

---

<sup>221</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 1573-4.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 1574.

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> *Ibid.*

des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ». <sup>225</sup>

L'hétérotopie ne fait que renvoyer au concept d'altérité. C'est pour cela que Foucault utilise le préfixe *hétéro-*, en contraste avec l'*u-* de l'utopie. Rappelons que le préfixe du mot « utopie » proposait une double allusion : l'adverbe grec *ou-* de la négation et le préfixe *eu-* qui signifie « beau » sont également présents, indiquant le caractère idéalisant du lieu. L'utopie, donc, s'inscrivait dans le cadre du dualisme. Pour regarder plus dans le détail le mot « hétérotopie », en revanche, l'infixe *-ter-* désigne, en grec comme dans la plupart des langues indoeuropéennes, une opposition de deux éléments, entre lesquels on instaure un rapport contrastif. Donc, l'hétérotopie pourrait désigner, à notre avis, le désir de se situer dans une sphère parallèle à ce monde, qu'elle prétend mettre en ordre. La deuxième appellation de « espaces autres », qui apparaît dans le titre, se caractérise par la collocation de l'adjectif en position prédicative : ce n'est pas « un autre espace », mais un « espace autre », ce qui lui confère un aspect non pas de permanence, mais un caractère transitoire. Bref, l'hétérogénéité est un thème qui traverse les narrations de nos auteurs, entendue en tant que plan supplémentaire, plan « exceptionnel ». Celui-ci se soustrait de l'analyse, pour être point de vue définitif, dans une tension panoptique, logocentrique. Mais, ainsi faisant, ce plan extérieur, apparemment différent, en vient, dans un deuxième moment, à être inclu et intégré dans l'ensemble qu'il avait pour tâche de comprendre. Dans le rhizome aussi, l'hétérogénéité est la caractéristique qui cause l'échec du dualisme. C'est à cause de l'hétérogénéité que la bifurcation s'ouvre au trois, et après au quatre, cinq, etc.

Une métaphore explique cet aspect transitoire de l'hétérotopie. Le miroir est en sorte de paradigme, quelque chose qui lui sert pour expliquer le fonctionnement de tout espace autre. Comme le lieu de l'utopie, le lieu du miroir est un lieu sans lieu.

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 1574-5.

Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet de retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas.<sup>226</sup>

L'expérience de l'hétérotopie n'est pas sans conséquences. Elle implique donc ce que Foucault appelle « un effet de retour » qui se réalise quand « je reviens vers moi et je recommence à apporter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ». Le miroir, en tant qu'hétérotopie, déstabilise, dans le sens qu'il est un espace réel (il existe) et en même temps irréel (je m'imagine moi-même dans un point virtuel).

Le pas successif consiste en une description systématique des hétérotopies, d'où l'on dégage six principes :

1) Toute société humaine produit des hétérotopies ; celles-ci acquièrent des formes très variées et il n'existe aucune hétérotopie qui soit universelle. Les sociétés primitives développent des hétérotopies « de crise » : des lieux privilégiés, sacrés ou interdits, réservés à des individus en état de crise par rapport à la société (les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc.). Nous vivons aujourd'hui une phase de disparition de ces hétérotopies, comme le témoignent les derniers représentants cités par Foucault : le collègue, le service militaire, le voyage de noces. Aujourd'hui, au contraire, il y a plutôt des hétérotopies « de déviation ». Dès qu'un individu donne la preuve de sa déviance par rapport à la moyenne ou à une norme fixée par la société, on le fait appartenir à un autre ordre. Et donc nous avons les maisons de repos, les cliniques psychiatriques, les prisons, les maisons de retraite.

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 1575.

2) Au cours de son histoire chaque société peut faire fonctionner de façon même très différente la même hétérotopie. « [C]haque hétérotopie a un fonctionnement précis et déterminé à l'intérieur de la société, et la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans la quelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre ». <sup>227</sup> Foucault donne l'exemple du cimetière, qui change de statut entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle : de vent sacré et immortel de la cité qu'il était, il commence à être vu comme source de propagation de la maladie et il est banni à l'extérieur, dans les faubourgs. <sup>228</sup> Calvino et Gray aussi captent et développent ce thème du cimetière <sup>229</sup> et il sera intéressant de voir que, dans une œuvre comme *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet, le XX<sup>e</sup> siècle réorganise l'hétérotopie de la caserne, la transformant de l'état de crise à celui d'hôpital pour l'accueil des blessés de guerre. <sup>230</sup>

3) Le troisième principe de l'hétérotopie dit qu'elle a le pouvoir de juxtaposer plusieurs espaces en un seul lieu réel. Ces emplacements sont, en eux-mêmes, « incompatibles ». Le théâtre et le cinéma sont deux exemples : dans ce dernier, dans une salle rectangulaire nous trouvons une paroi où défilent plusieurs lieux différents, déliés les uns des autres. Un deuxième exemple est la conception orientale du jardin, qui se base sur la représentation des quatre parties du monde, disposées de chaque côté. « Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante ». <sup>231</sup> Nous voyons comment cette idée du jardin est reprise dans la littérature dont nous nous occupons. Un exemple contemporain de cette conception du jardin, nous le trouvons dans le récit de Borgés, *Le jardin des sentiers qui se bifurquent*. En un instant, le protagoniste, avant accomplir son meurtre, entrevoit dans le jardin la coexistence de plusieurs dimensions, chacune réalisant des possibilités très différentes, lui-même et son adversaire ayant des rôles variables à chaque fois. Le jardin apparaît ainsi l'illustration de l'idée qu'a l'ancêtre de Ts'ui Pên à propos de l'œuvre littéraire : un

---

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 1576-7.

<sup>229</sup> Cf. la ville de Laudomia, Chapitre IV (4.4.3) et Chapitre VI (6.2).

<sup>230</sup> Cf. Chapitre III (3.2.3).

<sup>231</sup> M. Foucault, *ibid.*, p. 1578.

labyrinthe qui inclut toutes les déroulements possibles de chaque action, y compris les bifurcations des conséquences qu'elles impliquent.<sup>232</sup> Ainsi, le cadre de l'action des *Città invisibili* de Calvino, où l'on donne les descriptions de l'empire du Gand Kan, n'est que le jardin de l'empereur même, un environnement qui est aussi censé célébrer la convergence d'espaces juxtaposés, la représentation de plans impossiblement entremêlés grâce au discours et au récit, qui, comme le jardin, seraient les seuls à contenir le chaos.<sup>233</sup>

4) Une hétérotopie est liée à un découpage de temps, dit hétérochronie, qui est une rupture absolue avec le temps traditionnel des hommes. Il y a des hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini, comme les musées et les bibliothèques, où « le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même ». Ce projet n'appartient qu'à la modernité, qui viserait à « constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure [...] sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas ». <sup>234</sup> On dirait qu'à l'extrémité opposée de ces hétérotopies, il y en aurait d'autres « liées, au contraire, au temps dans ce qu'il y a de plus futile, de plus passager, de plus précaire, et cela sur le mode de la fête. Ce sont des hétérotopies non plus éternitaires, mais absolument chroniques ». <sup>235</sup> Des exemples sont les foires qui ont lieu une fois ou deux par an dans les marges des villes, ou les villages de vacances où les habitants des villes passent une vie « d'une nudité primitive et éternelle ». <sup>236</sup> Hétérotopies éternitaires d'un côté, et hétérotopies de la fête de l'autre côté se rejoignent pour Foucault, à travers l'abolition du temps : l'une en l'accumulant à l'excès, l'autre en l'excluant, car « c'est toute l'histoire de l'humanité qui remonte jusqu'à sa source comme dans une sorte de grand savoir immédiat ». <sup>237</sup>

---

<sup>232</sup> « Il giardino dei sentieri che si biforcano » in *Finzioni*, inclus in J. L. Borges, *Tutte le opere* vol. I, Milano : Mondadori, 1984, p. 690-702.

<sup>233</sup> Nous approfondirons plus tard cet aspect en introduisant le concept de *Zone* (2.4.1).

<sup>234</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 1578.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 1579.

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> *Ibid.* En ce qui concerne l'abolition du temps dans une ambiance tropicale, nous retrouvons ce thème dans le roman de M. Tournier *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), Paris : Gallimard, 1976.

5) « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables ».<sup>238</sup> Participer d'une hétérotopie, c'est donc participer au préalable à des épreuves ou rites de purification, comme les hammams des musulmans ou les saunas scandinaves.

6) Les hétérotopies ont une fonction par rapport à l'espace restant. Cette fonction crée un espace d'illusion et peut être de deux types : ou bien dénoncer le caractère encore plus illusoire de l'espace réel, ou bien créer un autre espace réel parfait, méticuleux, bien arrangé en opposition au nôtre, qui est désordonné et mal agencé. Les maisons closes en représentent un exemple ; mais Foucault focalise son attention sur les colonies, qui illustreraient cette tendance à fonder un ordre rigide et un équilibre presque ultra-terrain, en opposition à la métropole, dont elles décalqueraient la structure et l'organisation. Dans les villages jésuites au Paraguay la vie quotidienne était organisée et modelée sur la base de la croix et suivant des règles partagées par tous les habitants, du réveil à minuit, quand les couples se réveillaient au son du clocher et « chacun accomplissait son devoir ».<sup>239</sup> L'hétérotopie intermédiaire, entre la maison close et la colonie serait le bateau,

un morceau flottant dans l'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins [...].<sup>240</sup>

C'est cela qui fait du bateau l'hétérotopie par excellence, en tant que la plus grande réserve d'imagination. L'image finale du bateau nous aide donc à saisir l'idée principale sous-jacente à l'hétérotopie, c'est-à-dire la possibilité de nous accompagner dans des lieux qui sont incompatibles, inapprochables et impossibles.

---

<sup>238</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 1579.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 1580.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 1581.

C'est cette capacité de flotter, comme le fait le bateau, qui rend une ville exceptionnelle et capable de posséder les vertus les plus labyrinthiques possibles. Pour cela bien des auteurs, comme Italo Calvino, reconnaîtront en Venise la ville aux possibilités infinies du rhizome.

### **2.3 - LES AUTEURS DANS LA VILLE COMME LABYRINTHE**

Les réécritures suivent des développements d'autant plus différents qu'elles appartiennent à des cultures et à des régions européennes différentes, la France, l'Italie ou le Royaume Uni (ce dernier approché par l'œuvre d'un écossais). Chacune de ces cultures développe une réponse particulière au discours de l'urbanisme moderne, ce qui nous montre comment le contexte historique et / ou la tradition littéraire interagissent dans la composition de la réécriture.

Parcourant le développement de notre thème, on suivra d'abord la ligne française chez deux auteurs comme Michel Butor et Alain Robbe-Grillet, appartenant au Nouveau Roman. Ils furent d'ailleurs les premiers qui, depuis la fin de la guerre, vers la fin des années Cinquante, lancèrent des problématiques liées à l'expérience urbaine contemporaine. On s'apercevra qu'à cette époque, la spécificité des réflexions autour de la ville ne portent plus sur les thèmes de la foule et de l'aliénation, comme au début du siècle : par contre, les romans sur la ville labyrinthique mettent en relief le contact avec une ville froide, déserte, surréelle. Ce n'est plus le mouvement agité, frémissant et annihilant qui émerge du tissu urbain, mais une immobilité accablante et paralysante, renforcée par des descriptions de villes immenses, dégradées et délabrées, privées de tout confort humain. La Modernité y a laissé ses empreintes indélébiles, compte tenu de différences par rapport aux auteurs que nous abordons.

Chez Butor comme chez Robbe-Grillet, la ville est devenue un être ineffablement gigantesque, aux dimensions incalculables. D'où dérive cette

immensité ? Pour Butor, c'est l'industrie qui rend monstrueuse la ville anglaise de Bleston de *L'emploi du temps* (1956), et qui alimente ses capacités, par ailleurs congénitales, d'accabler les habitants, mais surtout l'étranger, immigré pour y travailler. La modernité a su superbement alimenter l'hostilité de la part de la ville de Caïn contre les êtres humains ; il s'agit, donc, d'une agrégation maudite par nature, fondée sur la haine, et vouée au broyage des vies humaines. Avec Butor nous cartographions inutilement cette ville en expansion. Le protagoniste est un Thésée échoué qui n'arrive pas à se débrouiller dans cette complexité urbaine, mais qui reste prisonnier des nombreux espaces qui la déstabilisent, le mettant en contact avec des réalités autres. Si la vastitude de la ville nous pousse à corriger l'image du labyrinthe en celle de rhizome, les hétérotopies nous amèneront à mieux saisir le sens de l'égaré qui encourage les auteurs à réécrire le mythe du labyrinthe. Confronté à ces réalités, le protagoniste butorien décompose la ville en une myriade d'autres villes, les villes potentielles et les villes impossibles qui sont inscrites en elle, arrivant à percevoir la fragilité et la précarité de la ville de Caïn. Par contre, chez le Robbe-Grillet de *Dans le labyrinthe* (1959), c'est l'asphyxie qui nous accable : nous voyons ici se déployer les derniers épisodes d'une guerre qui a épuisé les habitants d'une ville fantôme au nom inconnu, sans que personne ne semble s'y prendre, comme si la guerre avait totalement investi et accoutumé l'esprit humain à la désolation la plus brutale. Chez nos deux auteurs, cette surcharge de modernité (cette postmodernité) se manifeste de façons différentes, mais avec des effets semblables. La ville apparaît comme « inexpugnable de son intérieur » ; elle ne permet aucune fuite et, d'un détour à l'autre, condamne à l'isolement, dans l'attente que chacun rencontre son propre Minotaure. En ce sens le choix de réadapter le mythe acquiert, chez les Nouveaux Romanciers, une fonction ouvertement parodique. Si le mythe est un modèle pour la conduite humaine,<sup>241</sup> les déconstructions opérées par Butor et Robbe-Grillet démontrent l'impossibilité d'adapter l'expérience contemporaine de la ville à des comportements associables aux récits mythiques, et donc liés à des attitudes le plus profondément et intimement enracinées dans la nature humaine. Si les réécritures modernistes de Joyce et de

---

<sup>241</sup> M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963, p. 12.

Gide du mythe du labyrinthe, même en restant dans la parodie, pouvaient encore avancer des prétentions de mise en ordre et de structuration du réel, notamment à travers la forme, ces auteurs postmodernistes semblent y avoir renoncé. La forme romanesque, en effet, ne peut plus garder ses prérogatives pour une représentation cohérente du réel. Pour mettre en premier plan la crise inconciliable entre roman et romancier, entre intrigue et personnages, entre ville et campagne, entre complexité et solution, entre homme et nature, l'écrivain réhabilite des stratégies de narrations bannies par les modernistes. Dans cette perspective, est emblématique le retour du *plot*, de l'intrigue et, dans la spécificité française, de l'intrigue policière. Ainsi, la ville permet le déploiement de beaucoup de pistes, mais sans qu'aucune issue soit possible.

De Butor à Robbe-Grillet se vérifie un passage très important, qui montre comment la problématique de l'espace urbain ne peut rester bridée dans le cadre d'une simple représentation réaliste. Dans *L'emploi du temps* Butor respecte une sorte d'unité d'action pour le cadre de l'histoire et la scène urbaine. Mais la ville de la représentation littéraire de *Dans le labyrinthe* apparaît être en concurrence avec un autre espace : le cabinet d'écriture où le romancier est en train de composer son œuvre (celle, probablement, que nous avons dans nos mains). Les deux espaces sont incompatibles l'un avec l'autre, et pourtant ils se superposent dans le même roman, se côtoient, se disputent le même emplacement du livre, dans les mains d'un lecteur, étonné et égaré. L'hétérotopie ne se contente pas, ainsi, d'occuper l'espace urbain : elle devient, à partir de Robbe-Grillet, *the zone* la zone dont parle Brian McHale.<sup>242</sup> Celle-ci est un espace impossible, mais qui met en relation d'autres espaces n'ayant aucun lien les uns avec les autres. La fiction autosuffisante ne convainc plus. On regarde avec soupçon cet espace de projection d'une réalité autre qu'a été la narration jusqu'à ce moment là. C'est le refus de l'art comme refus, comme consolation d'une vie parallèle, plus véritable, plus parfaite. L'exhibition narcissique de son propre échafaudage, tout comme les articulations de tuyaux et de conduits le long des parois extérieures du Centre Pompidou. L'œuvre, conçue dans son organisation, voire dans sa matérialité de pages de papier et d'encre, dans un corps de caractères

---

<sup>242</sup> Cf. 2.4.1.

typographiques alignés, et à son tour subdivisés en paragraphes, se fait matérialisation concrète de la complexité urbaine (et de la complexité de l'œuvre). Si nous n'acceptons pas la prédominance de la problématique de la représentation de la ville dans ces romans, nous pourrions difficilement rendre compte aussi de la complexité de la structure narrative qui les informe et qui arrive à décevoir non seulement les personnages mais, matériellement et méta-fictionnellement, aussi le lecteur.

Pour les raisons qu'on vient de poser, Butor et Robbe-Grillet sont donc les précurseurs d'un courant culturel, le Postmodernisme, qui se développe pleinement dans les décennies suivantes, jusqu'aux années Quatre-vingt. Un autre auteur français aborde le thème de la superposition de plusieurs espaces qui ne se concilient pas, où l'un tendrait plutôt à exclure l'autre. Il s'agit de Patrick Modiano *Rue des Boutiques Obscures* (1978). Dans ce roman le cadre de l'action est le Paris contemporain, mais à celui-ci se superpose le Paris de l'Occupation : un Paris disparu qui n'émerge qu'à travers des débris, des ruines, des fantômes et des traces infimes, ramassées avec soin par le protagoniste, qui est un détective privé. Comme chez Butor et Robbe-Grillet, la ville comme labyrinthe déploie ses impasses à travers les formes de l'énigme et de l'enquête. Selon Eco, il y a un lien très étroit aussi entre enquête et labyrinthe. On écrit et on lit des romans policiers parce que chaque enquête implique des conjectures, c'est-à-dire d'autres romans parallèles qui bifurquent. Pour cette raison, « Un modello astratto della congetturalità è il labirinto ».<sup>243</sup> Grâce à ces auteurs, la *detection*<sup>244</sup> ne participe plus d'un genre voué au pur divertissement, mais est chargée de véhiculer des questionnements plus profonds. Ces romans étant sans solution, la *detection* vise à provoquer une réaction de la part du lecteur, afin qu'il prenne conscience de sa position active dans la composition de l'œuvre. Le jugement du lecteur est invoqué donc à plusieurs niveaux : à travers le jeu ironique de la réécriture ou à travers la reconstruction d'un crime qui a (peut-être !) été perpétré, nous sommes censés partager le drame de

---

<sup>243</sup> U. Eco, « Postille a "Il nome della rosa" 1983 » in *op. cit.*, p. 524. Traduction de M. Bouzaher, in U. Eco, « Apostille au *Nom de la rose* », Paris : Éditions du Club France Loisirs, 1995, p. 533 : « Le monde abstrait de la conjecture, c'est le labyrinthe ».

<sup>244</sup> Nous utilisons ici le mot anglais pour « enquête détective ».

façon plus intime, puisque c'est à travers la composition de l'histoire (avec la tutelle de l'auteur), que nous percevons le drame de l'Holocauste dans toute sa puissance et que cela se transforme en coparticipation. Et dans le cas de Modiano ce n'est pas seulement la reconstruction de faits historiques qui augmente le sentiment d'angoisse du lecteur, c'est aussi la reconstruction mentale, toute nostalgique, des lieux passés à travers les adresses oubliées, les numéros de téléphones qui n'existent plus, les cartes de visite de gens aux noms exotiques. C'est dans ce palimpseste indéchiffrable qu'est la superposition de ces deux Paris, que nous pouvons essayer de comprendre le sort de tant de Thésées d'aujourd'hui déséquilibrés dans une ville multiculturelle, hantée par l'obsession d'effacer les traces d'un passé peu confortable. En ce sens, Modiano enrichit, en renouvelant la thématique, le labyrinthe urbain des nouveaux romanciers.

Le traumatisme pour la vie qu'on mène dans la métropole est certainement ce qui émerge le plus remarquablement non seulement en France, mais dans l'expérience urbaine européenne. En Italie le choc culturel est sûrement très fort à assimiler, d'autant plus que de larges régions restent enracinées dans un passé rural. La plupart des auteurs, se confrontant avec la complexité de la ville, ne cessent d'en remarquer les conditions d'aliénation et d'inhumanité. C'est le cas de Paolo Volponi et de Luciano Bianciardi de *Il lavoro culturale* et de *La vita agra*. D'autres réactions de refus indirect seront aussi significatives dans le choix de se replier dans la vie de campagne, comme le fait Cesare Pavese. Mais, à côté de ces tendances, nous rencontrons aussi un écrivain comme Italo Calvino, qui redéfinit le débat sur la ville en relation au thème de l'utopie. Chez Calvino se présente également la problématique de la ville-labyrinthe parce qu'elle est rhizome et hétérotopie. Mais cela n'empêche pas que d'autres parcours soient possibles. Certes, aujourd'hui le projet de la ville idéale, de la ville utopique est hautement compromis, à cause de la faillite de la raison et du manque de systèmes forts comme autrefois pour organiser le savoir. Dans l'acceptation d'un univers fragmentaire et d'une ville subjuguée à l'expérience quotidienne de l'absurde, c'est la recherche de notre ville à nous, de notre ville invisible et impossible, qui constitue le chiffre de la modernité (et de la postmodernité) de Calvino. Rien n'est donné de définitif, dans cet univers dominé

par des *verità pulviscolari*, des vérités qui ont la conformité d'un nuage, d'un amas désordonné de poussière.

Dans cet univers calvinien, il y a deux solutions possibles, celle du Grand Kan et celle de Marco Polo. Le Kan est ainsi le Dédale de cet univers : il est voué à la compréhension du monde qu'il a soumis. Mais comme l'étymologie du mot *comprehendere* la préannonce, il ne s'agit que d'une connaissance qui vise à la possession de l'objet, dans la confiance tout à fait occidentale, et tout à fait moderniste, qu'il soit possible de le dominer. La cartographie du monde représente le symbole, et aussi le fétiche, de cette attitude culturelle. A l'envers, Thésée est l'explorateur qui, comme le fait Marco Polo, se plonge dans l'embrouillement des villes sans prétentions excessives, conscient des limites de toute planimétrie, ne désirant que vivre les potentialités et subir la fascination des réverbérations de l'hétérotopie : les villes étrangères qui, nous montrant comment nous ne sommes pas, nous parlent de notre autre identité, de notre ville natale, de notre Venise intérieure. Dans une inversion époustouflante du mythe, c'est maintenant Thésée, l'explorateur, le nomade, qui est avantagé et qui détient le but du fil, par lequel il guide un Dédale bouleversé, voire comique : la condition existentielle du déracinement, dont les écrivains français perçoivent l'angoisse et qui s'incarne dans la vie urbaine contemporaine, est chez Calvino une ressource qui permet de concevoir l'égaré en tant que recherche de soi. L'ironie de la réécriture du mythe, comme souvent l'ironie de Calvino, a une fonction ludique. Celle-ci suscite l'inversion combinatoire, elle fait partie de sa défie au labyrinthe, et invite à participer à un jeu, mais il ne s'agit point de jeu oiseux. C'est un jeu qui conteste la réalité, la rapproche à d'autres modèles, la plupart des fois inattendus et, ainsi faisant, aspire à modifier cette même réalité.

Dans les pays d'expression anglaise la représentation de la ville reste un problème assez complexe. Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle nous avons vu une pluralité d'expériences, mais l'attitude vis-à-vis de la ville, a beaucoup changé. En général, la ville n'est plus perçue en tant que lieu rassemblant les intellectuels et les maîtres à penser de l'époque. Il se vérifie donc un phénomène inverse, qui voit

l'émergence d'auteurs provenant des régions marginales du monde.<sup>245</sup> C'est dans ce cadre qu'apparaissent des écrivains comme Milan Kundera ou Gábrriel García Márquez. La ville n'a plus le pouvoir ni d'agréger les écrivains ni de renouveler le débat intellectuel. L'émergence d'autres littératures est importante dans notre discours, car l'autre auteur que nous abordons, Alasdair Gray, avec son roman *Lanark* (1981), appartient au contexte écossais. L'Écosse, entre autre, n'a participé que superficiellement au développement des expériences artistiques du Modernisme. Tandis que dans la plupart des pays européens étaient déclinées des formes d'attaque aux genres artistiques, par contre, les romanciers écossais avaient préféré une veine réaliste. Parmi les chefs-d'œuvre de ce genre, nous remarquons *Poor Tom* (1932) d'Edwin Muir, *The Shipbuilders* (1935) de George Blake, *Dance of Apprentices* (1948) d'Edward Gaitens.<sup>246</sup> L'expérience de Gray s'enfonce ainsi dans cette tradition locale. Ce qui valorise encore plus le sens du travail littéraire de Gray, c'est son développement d'une conception très moderne de la structure romanesque, qui n'aurait pas existée sans les apports des auteurs (surtout anglo-saxons) de la première partie du siècle. Le thème de la formation de l'artiste semble dériver du *Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce et Gray reconnaît les « plages » qu'il a commis en épilogue de *Lanark* (1981), que nous analysons dans cette thèse. Et nous voyons ainsi son effort d'intégrer dans la littérature écossaise son tribut à Kafka, Ibsen, D. H. Lawrence, T. S. Eliot, Conrad, Mann, Sylvia Plath, H. G. Wells.

L'organisation de la matière narrative incarne déjà, encore une fois, la notion d'hétérotopie : deux histoires juxtaposés et se déroulant évidemment sur deux différentes dimensions prétendent raconter l'histoire d'une vie, alors que dans chaque moitié de *Lanark* ce sont deux différents protagonistes qui sont mis en scène. Comme chez Robbe-Grillet et Calvino, la lecture est un acte extrêmement libre : l'ordre inversé des chapitres offre plusieurs possibilités de parcours. L'embrouillement des chapitres nous pousse à interroger non seulement la fiction, mais aussi le livre qui la reçoit, cet objet que nous avons dans nos mains en nous

---

<sup>245</sup> J.-M. Grassin, (éd.), « Littératures émergentes », in *Actes du XI<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, 20-24 août 1985)*, Berne : Peter Lang, 1996, p. 5-16.

<sup>246</sup> Cf. 6.1.

mettant en garde qu'il est seulement un monde de papier. Cette volonté d'entremêler plusieurs mondes inclut le monde réel dans une chaîne d'événements fictionnels, et nous nous interrogeons, pourtant, sur les barrières entre l'ontologie romanesque (déterminée par un auteur capricieux) et cette réalité-ci, la réalité du lecteur postmoderne, confronté à la possibilité de participer, à son tour, à un monde provisoire, sans éviter de lui rappeler, parmi les nombreuses autres dimensions ontologiques que nous connaissons, celle qui nous effraie le plus, la mort.

Dans les rues d'Unthank, la ville fantastique, mais en même temps représentation fictionnelle de Glasgow, le protagoniste se perd pour être mangé par une bouche énorme, la version grayenne du Minotaure. Le récit reprend dans les entrelacs des couloirs de l'Institut, un bâtiment infernal. Le cannibalisme minotaurisant est le thème ainsi développé dans tout le livre. Clairement, et polémiquement, on représente une situation politique d'exploitation contextuelle à la situation écossaise (Unthank) vis-à-vis de son antagoniste anglais (Provan, capitale copieuse et centre décisionnel). Dans *Lanark* difficilement nous ne percevons pas d'intentions satiriques : le Minotaure n'est pas le seul personnage à être refaçonné dans ces pages. Il y apparaît aussi un Lanark en tant que moderne incarnation d'Icare. S'envolant de l'une à l'autre ville de cet univers dystopique, le protagoniste termine l'énergie de la carte à crédit qui mettait en marche l'appareil. Il y a là une inversion par rapport au vol traditionnel icarien : le vol n'est plus une tension idéale et un enthousiasme vers l'immensité, mais pure transaction financière, adopté par l'auteur avec des fins clairement polémiques, comme beaucoup d'autres passages dans ce texte. Le mythe subit une inversion que nous appelons « inversion maligne » ;<sup>247</sup> car l'auteur garde le mythème, tel qu'il est parvenu des quelques millénaires de tradition, et il en bouleverse le sens. Les différents éléments mythiques déconnectés s'adaptent à la description d'une réalité perçue dans toute son injustice et son absurdité, à cause des urgences sociales qu'on y retrouve. Par rapport aux autres auteurs que nous abordons, le mythe participe ici d'une contestation enragée. Cette réécriture ne veut pas nier le mythe, mais se propose ainsi en tant que

---

<sup>247</sup> Nous utilisons le terme de M. B. Paneck, dans *The Postmodern Treatment of Myth in the Writings of Michel Tournier*, Rochester : Étude de doctorat, 2010.

pratique de lecture qui provient de son intérieure et le questionne en direction de son dehors (nous sommes tentés de dire qu'il s'agit d'un « paramythe ». Il s'agit d'un dépassement des oppositions classiques de l'identité et de la différence, une mélange des plusieurs facteurs refaçonnées. Dans une telle perspective déconstructiviste, le mythe est ainsi détourné par Gray, qui lui impose une torsion violente ; celle-ci rende compte d'un état politique, en fait d'un régime, qui a compromis tout ce qui a le plus d'important dans la société, à partir du sens de l'humanité jusqu'au sens du vivre commun. Normalement, la satire s'appuierait sur des valeurs partagées par la société, mais ici même les valeurs ont l'apparence d'avoir été déconstruites. Les mécanismes de la satire basculent, et dénoncent ainsi l'absence de valeurs de cette société. Certes, il s'agit toujours d'une satire qui dénonce les mauvaises mœurs, sans qu'il y ait, au delà, la possibilité d'en entrevoir des bonnes qui les remplaceraient.

Bref, Gray se dédie à un effort énorme. Après des décennies d'arrêt de la littérature écossaise, il adopte des techniques narratives décidément modernes.<sup>248</sup> En ce sens, *Lanark* témoigne du choc culturel représenté par cette dernière phase de la Modernité de façon différente par rapport à la littérature anglaise. Le roman anglais étant passé du roman victorien au roman moderniste de façon graduelle, suivant un parcours de régénération élaboré et discuté par plusieurs auteurs (James, Conrad, Ford, Joyce, Woolf), le roman écossais ne jouit pas de la même tradition. Le passage abrupt du style moderne au style du roman réaliste traditionnel se rattache donc d'un choc culturel provoqué par deux narratologies et deux chronotopes inscrits dans le même roman de manière conflictuelle.<sup>249</sup>

En discutant la réécriture des mythes chez Michel Tournier, Melissa Barchi Panek décrit cette même technique que nous retrouvons chez nos auteurs :

[...] this process does not end fatally on the pages of his works, rather through the use of mythology he draws us, the readers, into this semiotic

---

<sup>248</sup> Muriel Spark est une autre autrice écossaise contemporaine qui renouvelle la littérature écossaise en adoptant des formes caractéristiques de la littérature anglaise, américaine et française de cette époque.

<sup>249</sup> Cf. 1.6-1.6.2.

process for the narrative continues in us and we take our turn in attributing a new culturally coded signified which gives rise to a new myth or mini-narrative.<sup>250</sup>

Nous retrouvons, dans ces mots, le rôle fondamental que le lecteur est censé avoir dans la cadre d'une esthétique postmoderniste, qui tient aussi des œuvres de notre corpus. Le lecteur, en effet, est impliqué dans la mesure où on lui reconnaît sa faculté diégétique de projeter ou de créer un monde. La plupart des textes littéraires sur lesquels nous allons nous pencher visent ainsi à déstabiliser le lecteur.

Ici, une certaine intention pédagogique n'est pas totalement absente. Pour la mettre en fonction, deux moments peuvent être distingués dans le processus de lecture : d'abord, l'auteur (implicite) intègre le lecteur (implicite) dans le texte. Comme dit Linda Hutcheon, « [...] the teaching is done by disruption and discontinuity, by disturbing the comfortable habits of the actual act of reading ». <sup>251</sup> Dans un deuxième moment,

[t]he unsettled reader is forced to scrutinize his concepts of art as well as his life values. Often he must revise his understanding of what he reads so frequently that he comes to question the very possibility of understanding. In doing so he might be freed from enslavement not only to the empirical, but also to his own set patterns of thought and imagination.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> M. B. Panek, *op. cit.*, p. 74-5. Traduction : « [...] ce processus ne se termine pas fatalement dans les pages de son œuvre, mais plutôt, par le biais de l'emploi de la mythologie il nous amène, nous les lecteurs, dans le processus sémiotique, car la narration continue en nous et nous prenons notre tour dans l'attribution d'un nouveau signifié codifié culturellement qui fait surgir un nouveau mythe ou une mini-narration ».

<sup>251</sup> L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative, op. cit.*, p. 139. Traduction : « [...] l'enseignement est mené à travers la perturbation et la discontinuité, en dérangeant les habitudes faciles du véritable acte de la lecture ».

<sup>252</sup> *Ibid.* Traduction : « le lecteur, confondu, est obligé à interroger ses concepts d'art aussi bien que ses valeurs dans la vie. Souvent il doit réviser sa compréhension de ce qu'il lit autant de fois qu'il arrive à questionner la possibilité réelle qu'il a de le comprendre. Ainsi faisant, il pourrait être libéré non seulement de l'asservissement à ce qui tient de l'empirique, mais aussi à l'ensemble de sa propre pensée et imagination ».

Ainsi, le lecteur n'est plus le consommateur de romans écrits en série, mais il est appelé à participer de la construction du monde romanesque. La lecture est ainsi considérée comme un mécanisme créatif, à travers lequel on produit du sens et, également, de l'ordre. Le lecteur, pour employer les mots de Pinget, « participe lui-même au travail d'élucidation, de décortication », sachant que le livre « se fait sous ses yeux avec tous les doutes de l'auteur, ses hésitations, ses passions, ses reculs, ses élans ». <sup>253</sup> La lecture est donc un processus assez compliqué, car la fonction du lecteur, de l'écrivain et du critique cessent d'être distinguées l'une de l'autre, mais se superposent pour engendrer un nouveau type d'expérience. Certes, la position et l'identité du lecteur est un problème très difficile à cerner ; toutefois, il reste que les textes de notre corpus exigent une attitude d'ouverture et de complicité de sa part, avec des efforts supérieurs par rapport à la fiction réaliste.

Serait cette requête de la part de l'auteur une tentative abstruse destinée à s'épuiser très vite ? Est-ce que ces innovations n'aboutiraient qu'à perpétuer, sous d'autres formes, les désirs de l'avant-garde de modeler un public élitaire ? Peut-être. Mais dans les effets, non pas dans la volonté des auteurs. En ce qui concerne les stratégies, on dirait qu'ils désirent attirer le même public des best-sellers et les spectateurs du cinéma, des films et des séries télévisuelles. Le retour de l'intrigue, l'emploi extroverti du roman policier, du roman fantastique, érotique et de science-fiction, du jeu, et encore d'autres techniques de narration sont des facteurs qui nous poussent à considérer qu'il y ait plutôt un désir d'attirer / influencer le grand public. Mais de ce public on demande une réaction, de passer d'un état de passivité à un autre d'activité. Il est difficile, donc, de considérer le lecteur, sans considérer sa réalité contextuelle. Les œuvres qu'on a voulu ranger dans une poétique postmoderniste ont des prémisses idéologiques assez claires : les média de la société de consommation ont besoin de sujets acritiques et inertes, afin de les manipuler, en tant qu'instruments qui peuvent augmenter la puissance du capital. Les écrivains ne s'engagent donc plus nécessairement dans une lutte politique, car nous

---

<sup>253</sup> Cité par L. Hutcheon, *ibid.*, p. 144.

sommes tous conscients de nous trouver dans un système qui tout accepte, tout permet, tout englobe, tout recycle. Dans ce contexte les instruments du romancier doivent s'affiner aussi. En effet, à l'opposé de ces techniques narratives on trouve le déploiement des publicitaires qui développent des moyens de plus en plus intrusifs. Les écrans énormes de Piccadilly Circus ou de Times Square, par exemple, avec leurs lumières et mouvements captivants, annihilent toute forme de volonté de l'observateur. Dans l'instant où l'on regarde ces images qui nous surplombent, dans les intentions des techniciens de la communication, nous sommes dépouillés de nos identités. Nous sommes ainsi, à cet instant, dominés. L'image nous occupe de fond en comble.

A l'inverse, les romans dont nous nous occupons s'inscrivent dans une littérature qui veut que le lecteur prenne une position nette contre la conception de soi-même en tant que membre d'une masse acéphale et inepte, et qu'il prenne finalement conscience de ses possibilités d'influencer le cours des choses et le pouvoir de juger de façon responsable le contexte où il est plongé, affirmant un rôle qui n'est pas de pure réception.

## **2.4 - LA RECONTEXTUALISATION DU MYTHE DU LABYRINTHE**

Comme nous l'avons vu la spatialité, dans la représentation littéraire du XX<sup>e</sup> siècle, pose des problèmes très complexes, aussi nous montreront dans les pages suivantes comment le mythe du labyrinthe est réadapté conformément à cette différente perception de l'espace, et de la ville en particulier. Le fait de ne plus se retrouver et de ne plus avoir de points de repère sont des aspects appartenant à une condition existentielle très commune dans les métropoles. La réécriture littéraire s'intéresse progressivement à ce problème, au fur et à mesure que la ville est devenue la destination d'une population de plus en plus nombreuse et hétérogène. Après la Deuxième Guerre Mondiale, jusqu'aux effets actuels de la mondialisation, les métropoles se sont vues attribuer la désignation de *melting pots*, de creuset de races

différentes qui cohabitent les mêmes espaces, sans l'exclusion de problèmes liés à la coexistence de différentes cultures, religions, coutumes.<sup>254</sup>

Quant aux réécritures du mythe, elles ne sont pas aveugles vis-à-vis d'un environnement urbain marqué par la rupture et la dissolution des précédentes catégories d'appartenance à un lieu et à une identité. L'idée de culture même étant enracinée à un lieu (*colo* est le latin pour « cultiver »), aujourd'hui l'étymologie de ce mot est devenue fallacieuse : la culture, en effet, est quelque chose dont les fondements sont très flous et il est difficile de la rattacher à une communauté fermée et autoréférentielle. Ces éléments spatiaux ont beaucoup changé la société européenne ainsi que les idées de déplacement et de domicile. Les vies des gens se décomposent très facilement sur leur lieu d'origine et se recomposent plus ou moins aisément ailleurs, dans des contextes tout à fait différents.

Des styles de vie ont apporté à une idée de manipulation des modes de vie, qui fait de la ville une sorte de théâtre de conflits et de nouvelles formations identitaires. Par exemple, le Paris babélique de Patrick Modiano décrit, dans les années Soixante-dix (*Rue des Boutiques Obscures*),<sup>255</sup> la perte de repères du protagoniste, qui s'engage dans un processus de reconstruction de son identité juive. Mais une décennie plus tard il devient encore plus compliqué d'affirmer sa propre identité, en correspondance de plusieurs vagues de flux migratoires. Ainsi, le problème se pose de façon différente pour les milliers d'émigrés provenant des continents extra-européens. Vers la fin des années Quatre-vingt éclateront irrémédiablement en Europe des problèmes d'adaptation entre les cultures les plus hétérogènes, comme nous le voyons dans le Londres de Naipaul et d'Hanif Kureishi, une ville étouffante pour ses protagonistes originaires du subcontinent indien.<sup>256</sup>

« L'immigrato violenta le sue origini occultando anche a se stesso la forzata

---

<sup>254</sup> E. Godono, *op. cit.*, p. 127.

<sup>255</sup> Cf. Chapitre V.

<sup>256</sup> Cf. en particulier V. S. Naipaul, *Magic Seeds*, London : Picador, 2004, et H. Kureishi, *Buddha of Suburbia* (1990), London : Faber and Faber, 1999. Dans ce dernier roman, il est emblématique le cas de l'immigré qui prétend suivre l'étiquette pakistanaise, obligeant la fille à se marier avec le prétendant qu'il a choisi.

mistificazione della propria identità nella città straniera, ma ritorna a quelle origini e le esaspera per rafforzarsi contre l'omogeneizzazione culturale del *melting pot* ». <sup>257</sup>

Variée est également l'attitude des auteurs par rapport au moment historique où se situent leurs œuvres. En effet, des différences parfois substantielles surviennent en relation à la décennie où ils écrivent. Nous voyons ainsi que les trois premiers romans que nous étudions (*L'emploi du temps*, *Dans le labyrinthe*, *Le città invisibili*, écrits entre la fin des années Cinquante et le début des années Soixante-dix) se servent des techniques de « distorsion » du genre romanesque, se permettant de jouer sur le non-sens, la gratuité, la polysémie des signes. Les autres deux romans (*Rue des Boutiques Obscures* et *Lanark*), se situant entre la fin des années Soixante-dix et le début des années Quatre-vingt, témoignent non tant d'un retour à l'ordre, mais d'une resémantisation des changements que la génération précédente avait apportés. Les réemplois de Gray et de Modiano visent à recodifier les techniques de narration controversées de leurs prédécesseurs, en instaurant un discours qui restitue le roman à la sphère du social et des problèmes de la vie collective.

Sous le même signe de la resémantisation se situe la réécriture du mythe du labyrinthe. La structure ancienne du récit n'étant plus suffisante à régir la description des mondes narratifs labyrinthiques, informés tels qu'ils sont par les idées de rhizome et d'hétérotopie, que des ruptures et démembrements de l'histoire se mettent en place et détournent le sens du récit même. On nous oblige ainsi à nous interroger à plusieurs niveaux : de quel type est notre participation dans la vie métropolitaine ? Quelles sont les conséquences de notre prise de contact avec cette nouvelle conception de l'espace issue de la modernité ? Quel sens attribuerons-nous à la marche, dans un monde où toute directionnalité apparaît aléatoire, voire inutile, sans qu'un vrai Minotaure à vaincre ni aucune vraie Ariane à conquérir se profilent à l'horizon et surtout en l'absence d'un véritable Thésée qui incarne des valeurs quelles que ce soient ?

---

<sup>257</sup> E. Godono, *op. cit.*, p. 127. Traduction : « l'immigré viole ses origines en cachant aussi à lui-même la mystification forcée de son identité dans la ville étrangère, mais il revient à ses origines et les exaspère afin de se renforcer contre l'homogénéisation culturelle du *melting pot* ».

#### 2.4.1 - L'HÉTÉROTOPIE OCCUPE LE ROMAN : *THE ZONE*

La présence de l'hétérotopie dans les univers fictionnels du roman a été thématifiée par Brian McHale. Dans son étude *Postmodernist Fiction*, qui a désormais acquis une grande notoriété dans le domaine de la littérature dite postmoderniste, McHale analyse cette condition contradictoire, paradoxale, de coexistence de plusieurs lieux, telle qu'elle se présente dans la fiction de la deuxième moitié du siècle.<sup>258</sup> McHale retrouve cette coexistence dans l'idée d'hétérotopie foucauldienne, mais non celle dont nous avons parlé auparavant, mais celle qui est expliquée dans l'introduction à l'œuvre *Les mots et les choses*. Cette œuvre n'analyse pas l'hétérotopie en tant qu'espace social s'insérant au sein des sociétés humaines ; étant une œuvre sur l'épistémologie, elle s'occupe plutôt d'organisation des connaissances.

L'œuvre de Borges occupe une position très importante au sein de cette réflexion menée sur l'hétérotopie et sur le concept d'hétérogénéité. Dans la réflexion foucauldienne, un récit de Borges est très concerné par l'idée d'hétérotopie. Foucault se réfère à un passage du *Manual de zoologia fantástica* (1957). Ici l'auteur cite une encyclopédie chinoise qui catalogue les animaux de la façon suivante :

a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin et poils de chameau, l) *et cetera*, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches.<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> Le point de départ de McHale est, précisément, celui des villes invisibles calviniennes. Cf. *op. cit.*, p. 43-58.

<sup>259</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, p. 7.

Dans quel sens cette liste représente-t-elle, en elle-même, une hétérotopie ? Dans le sens que, dans l'espace réel, aucun catalogue ne pourrait sérieusement inclure une telle liste. Toutes ces classes ne se rencontreraient donc que dans un espace artificiel, irréel, rassemblant des éléments qui ne peuvent pas se trouver côte à côte, ce que Foucault, dans ce siècle aussi, appelle hétérotopie.

Du même coup, nous réalisons que cette thématique traverse aussi d'autres récits de Borges et que, donc, l'univers extroverti, bizarre, fantastique de Borges confronte ses lecteurs à l'hétérotopie dans un nombre de situations. Par exemple, dans *La biblioteca de Babel*, est décrite une bibliothèque immense et tentaculaire, où sont conservés tous les livres de l'univers. Ils sont écrits dans toutes les langues, ou mieux, dans toutes les combinaisons possibles de vingt-cinq lettres de l'alphabet (un nombre immense mais qui n'est pas infini). Toutefois, dans cette bibliothèque, il existe quelque part un bibliothécaire qui a lu- il paraît - un livre qui est la clé et l'abrégé de toute la bibliothèque, « un livre total » (expression qui nous rappelle du *Livre* de Mallarmé et de *Finnegan's Wake*). Un tel texte, comprenant le contenu d'une bibliothèque tellement multiforme et hétérogène, ne serait qu'un autre livre absurde, mêlant des alphabets ou constituant en lui-même une œuvre illisible. Et en effet, ironiquement, personne n'a jamais réussi à dénicher cet homme.<sup>260</sup> Et l'œuvre, ainsi, semble faire allusion à un plan existentiel impossible, mais dont, pourtant, sont données des traces. Le même paradoxe se trouve dans le récit *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*,<sup>261</sup> où une conspiration d'intellectuels imagine un monde parallèle, appelé Thlön. Mais au fur et à mesure qu'on se rapproche de la fin du récit, notre monde donne de plus en plus nombreux indices de l'existence de ce monde imaginaire. Enfin, la Terre est en train de devenir Thlön. Ici il est encore plus évident comment la présence d'un monde indéfini au début, peut mettre en discussion la façon de percevoir tout ce que nous sommes habitués à considérer comme réel. Mais l'intromission de nouveaux espaces, n'ayant apparemment rien à voir avec les catégories de ce que l'on appelle réel, obligent à reconsidérer le

---

<sup>260</sup> J. L. Borges, *Tutte le opere* (1984), vol. I, trad. D. Porzio, Milano : Mondadori, 2004, p. 680-9.

<sup>261</sup> Ce récit, comme le précédent, fait partie de la même collection, *Ficciones* (1944). *Op. cit.*, p. 623-41. Toutefois, il fut publié pour la première fois sur la revue argentine *Sur* en 1940.

système. L'élément qui est assimilé, intégré, à l'ancien système participe à la formation d'un nouveau système, telle la terre après avoir englobé la présence dérangement de Thlön.

Comparant encore une fois l'utopie et l'hétérotopie, Foucault en analyse les effets. Différemment des « Espaces autres », il met l'accent, dans *Les mots et les choses*, sur les changements, impliqués par l'hétérotopie, sur le langage :

Les *utopies* consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse ; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les *hétérotopies* inquiètent sans doute parce qu'elles miment secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la syntaxe.<sup>262</sup>

De l'espace réel Foucault est maintenant passé à considérer, en plus du langage, l'espace artificiel de l'ordre que l'homme donne au savoir. Pour cette raison, nous sommes obligés à considérer l'encyclopédie dans sa matérialité. Essayant d'imaginer l'encyclopédie chinoise de Borges, nous ne pouvons pas nous empêcher de voir le caractère hétéroclite qu'aurait cette taxinomie, qui ne pourrait plus définir des qualités permanentes ou déterminantes permettant d'attribuer un animal à une classe plutôt qu'à une autre. Du même coup, l'encyclopédie, qui est toujours un livre, nous plonge dans un espace merveilleux et nous enchante. Le rapport de voisinage entre une chose et l'autre s'abîme, les liens communs entre celles-ci se brisent, et s'ouvre ensuite la voie infiniment ouverte sur le désordre. Maintenant, ce sont le travail de mise en ordre et la méthode que la culture occidentale a opérés depuis le siècle des Lumières qui entrent en crise. Nous devons ainsi reconsidérer à nouveau nos

---

<sup>262</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 9.

classifications : « rien de plus tâtonnant, rien de plus empirique (au moins en apparence) que l'instauration d'un ordre parmi les choses ». <sup>263</sup>

Le problème de l'hétérotopie investit donc l'espace de l'organisation sociale, comme nous l'avons vu dans *Les espaces autres*, avec des répercussions sur la ville, où se compliquent de façon étonnante les liens entre une ambiance et l'autre, et la relation des habitants vis-à-vis de la perte de coordonnées qui en dérive. A un niveau épistémologique, la situation se complique aussi : à chaque fois qu'un ordre s'impose (par exemple celui fondé sur la différence entre les animaux appartenant à l'Empereur et ceux qui ont été embaumés), une nouvelle catégorie survient pour questionner les critères qui déterminent les autres. En effet, comment classerions-nous un chien en liberté d'un côté, sachant que cela ne pourrait pas exclure qu'il s'agisse en même temps comme un fou ? Une classe envahit l'autre, d'où naît successivement une nouvelle classe. Mais le récit de Borges, comme l'analyse foucauldienne le met bien sous les projecteurs, impose un rythme accéléré d'une vitesse vertigineuse.

Le concept d'ordre devient quelque chose de très flou, aléatoire, toujours questionné jusqu'au point qu'on nous oblige à penser si un ordre existe vraiment, s'il n'est pas une construction humaine, enfin, une fiction. Cela dit, quelles sont donc les répercussions sur la fiction et l'espace romanesque, qui proposent aussi des ordres et des ontologies où se déploient des relations entre des mots et des mondes ? Qu'arrive-t-il à l'ancienne coupure qui séparait le monde réel du monde fictionnel ? La présente étude nous permet de voir, avec l'aide de Foucault et de McHale, comment il s'opère un passage très significatif dans la narration à partir des années Cinquante aux années Quatre-vingt, où la ville déploie des espaces hétérotopiques. Nous voyons aussi que cette idée se transfère à l'ensemble de l'œuvre romanesque, qui devient un agglomérat de *zones*, où règne la promiscuité, comme chez certains écrivains.

Le concept de *zone* nous aide à définir cet espace littéraire. McHale réemploie et interprète ainsi le concept que Foucault expose dans la Préface de *Les mots et les choses*. Il s'associe à Umberto Eco en refusant d'appeler « monde » l'un

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 11.

de ces espaces, tel celui des *Città invisibili*, « since it fails to observe the basic rules of world-building ». <sup>264</sup> Cela pousse McHale à s'adapter à la terminologie « of postmodernist writers who have found a different name to this sort of heterotopian space. They call it "the zone" » <sup>265</sup> Chaque auteur, continue McHale, a sa propre *zone*. Le prototype est à identifier dans le poème « Zone » d'Apollinaire (*Alcools*, 1913) et se poursuit dans les œuvres de plusieurs auteurs de l'après guerre. Parmi eux, il cite : *62/Modelo para armar* (1968) de Julio Cortázar, *The City that Exploded* (1962) et *Cities of the Red Night* (1981) de William Burroughs, *Lanark* (1981) d'Alasdair Gray. <sup>266</sup>

Le roman réaliste était organisé autour d'un sujet conscient ou d'un narrateur désincarné, et il s'agissait donc d'une construction artificielle. « The heterotopian zone of postmodernist writing cannot be organized in this way, however. Space here is less constructed than *deconstructed* by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time » <sup>267</sup> Cette idée de fiction se fonde, selon McHale, sur une différenciation progressive de la narration moderniste à la narration postmoderniste. En reprenant le concept formaliste de « dominante », le critique américain démontre que l'attitude des auteurs pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle glisse, en ce qui concerne leur narration, d'une dominante à l'autre. Notamment, on aurait en principe une dominante épistémologique, celle qui se manifeste par la subjectivation de la narration, liée strictement à un point de vue singulier et fortement influencée et dépendante de celui-ci. Mais à l'époque postmoderne, cette dominante est négligée en faveur de celle que McHale désigne de dominante ontologique. La narration commence à être affectée par une série d'autres

---

<sup>264</sup> B. McHale, *op. cit.*, p. 44. Traduction : « [...] car il faillit à l'observation des lois fondamentales de la construction d'un monde ».

<sup>265</sup> B. *Ibid.* Traduction : « des écrivains postmodernes qui ont trouvé un nom différent pour cette sorte d'espace hétérotopique. Ils l'appellent "the zone." »

<sup>266</sup> Je soulignerais que la plupart de ces exemples voient l'émergence de la *zone* au milieu de l'espace de la ville, ce qui nous pousse à remarquer que les deux phénomènes du développement de l'imagination urbaine et des innovations des constructions romanesques ne sont pas à considérer séparément. (Nous nous occupons ici, en effet, d'A. Gray et de son labyrinthe urbain). Le Paris des immigrés-intellectuels serait donc le berceau de la littérature de la ville hétérotopique, qui aurait eu plein développement après la Seconde Guerre Mondiale.

<sup>267</sup> B. McHale, *ibid.*, p. 45. Traduction : « La *zone* hétérotopique de l'écriture postmoderne, de toute façon, ne peut pas être organisée de cette manière. L'espace est ici moins construit que *déconstruit* de la part du texte, ou plutôt construit et déconstruit en même temps ».

questions concernées par l'identité de l'auteur, l'essence de ce monde qui est projeté sur le livre : comment est-il fait et quelle relation instaure-t-il avec d'autres mondes fictionnels similaires ? La narration postmoderne aboutit donc à la construction de plusieurs mondes, qui sont en contraste l'un avec l'autre selon des modalités assez différentes : ces mondes se disputent le même espace (qu'on appelle hétérotopique), suivant une vaste gamme qui va de leur simple rivalité *dans* l'espace de la narration (comme par exemple dans la narration borgésienne, qui prévoit la conflictualité de plusieurs espaces, mais sans remettre en question l'autorité de la fiction), pour déboucher dans des situations d'ouverte contamination de l'espace romanesque, de l'espace réel. La fiabilité du premier est ainsi mise en péril.

#### **2.4.2 - DÉCONSTRUCTION ET RÉÉCRITURES IRONIQUES DU MYTHE**

Beaucoup d'écrivains qu'on a considérés modernistes avaient soutenu une littérature qui, attribuant un rôle spécifique à la conscience, s'appuyaient à une idée de forme. Cette idée peut être rapprochée du concept de *pensiero forte* (pensée forte), selon l'acception de Vattimo et Rosatti.<sup>268</sup> En dépit de l'effondrement des valeurs et de la confiance en la capacité de l'homme à une perception et compréhensions fiables des phénomènes dans presque tous les domaines, les artistes de la première partie du siècle avaient préservé la foi que l'art puisse également réparer le délabrement dont témoignait la vie contemporaine. Cette assurance se traduit, dans les premières décennies du siècle, en plusieurs comportements d'artistes, comme la formation de groupes d'avant-garde ou de programmes qui se rattachaient à une idée précise de poétique. Rebelles en tout, cependant les artistes des années Vingt et Trente restent des conservateurs, en ce qui concerne l'accord qu'ils donnent au pouvoir du *logos*, cet idéal qui prend ses racines dans la culture grecque et continue à se ranimer tout au long du cours de l'histoire de l'homme occidental. La confiance en la parole et en la forme artistique et générique trouve un nouvel élan chez les narrateurs

---

<sup>268</sup> Cf. 2.1.

romanesques. Ainsi, les grandes œuvres de Joyce, de Proust, de Svevo et de Woolf unifient, par les voix narratives qui les soutiennent, une vision du monde qui serait autrement partielle et fragmentée. Bref, dans leurs romans, un seul personnage peut encore dire « je » et avoir des prétentions de validité. Le mythe, structure consolidée par une longue tradition, reçoit une fonction analogue. Comme le disait Eliot dans son célèbre essai sur Joyce, le mythe de l'*Ulysses* a la fonction d'attribuer une structure au chaos du monde.<sup>269</sup>

Pour aborder le sujet de la réécriture du mythe du labyrinthe, et pour souligner la différence des prédécesseurs modernistes, nous reconnaissons d'abord qu'il existe une structure, un noyau central, qui rend notre mythe reconnaissable : un héros suit un parcours et fait face à deux problèmes. D'un côté un espace qui implique des complications, de la détresse physique et psychique, concentration et effort de dominer l'espace. Nous trouvons ce motif dans plusieurs cultures et à plusieurs reprises dans la culture occidentale. De l'autre côté, une lutte entre l'homme et un être monstrueux, incarnation d'une série de valeurs contrastantes avec celles du héros : l'hybridité, l'animalité, la brutalité. Cette lutte se termine avec un héros dominant les forces qui l'ont mis au défi, par le biais du sacrifice du monstre, qui détermine la victoire sur l'instabilité et le désordre. Comme l'explique Lévi-Strauss, nous avons, avec une analyse de ce genre, un premier niveau de lecture des éléments mythiques.<sup>270</sup> L'union de ces deux éléments ou fictions mythiques a été codifiée, à un deuxième niveau, par la mythologie grecque. Celle-ci a arrangé ces différents éléments culturels, leur attribuant des fonctions spécifiques assez différentes, selon qu'on les regarde d'un point de vue anthropologique, historique, historique-religieux, etc. D'ici le mythe, dans cette deuxième forme qu'il a acquis, dans cette forme que la majorité de nous connaissons (celle d'un Thésée et d'une Ariane, d'un Dédale et d'un Minotaure), nous est parvenu par sa ré-contextualisation, suivant des changements minimaux, en fonction des époques qui l'ont reprise et adaptée.

---

<sup>269</sup> Cf. 1.4.

<sup>270</sup> En ce qui concerne la définition des trois niveaux de décodification du récit mythique de son noyau narratif jusqu'à la réécriture postmoderniste, nous avons forgé notre opinion d'après l'exemple de M. Panek, *op cit.*, p. 9-130.

En revanche, les réadaptations, dans les siècles passés, n'avaient pas encore abouti, en général, à une restructuration systématique du mythe même, ce que nous pourrions appeler un troisième niveau de la réécriture. Chez Butor, Robbe-Grillet, Calvino, Gray et Modiano nous retrouvons un mythe qui a profondément changé. Chez Butor on a une modalité de réécriture explicite, l'allusion, qui invite le lecteur à lire les faits de la narration sous la loupe du mythe ancien. A travers un passage associationniste, nous remplaçons, par exemple, Revel avec Thésée, ou Ann avec Ariane, et nous suivons ainsi le développement de l'histoire du mythe dans sa recontextualisation moderne. Au fur et à mesure que l'action arrive à sa conclusion, les différences par rapport au mythe originaire éclatent pour mettre en relief un nouvel état où vit l'homme moderne de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la plupart des cas, on montre comment Thésée, aujourd'hui, ne trouve pas d'issue à sa prison, ou qu'il ne trouve que des fils qui lui garantissent une sortie provisoire, de stratagèmes lui permettant de remettre au lendemain la prise de conscience de l'absurdité de son piétinement. Chez Robbe-Grillet, Calvino, Modiano et Gray, c'est plutôt la technique de l'allusion qui permet, au lecteur complice, de repérer le filigrane déchiqueté du mythe ancien.<sup>271</sup> Que les auteurs choisissent de pratiquer la parodie ou la satire, qu'il s'agisse d'une citation ou bien d'une trame d'allusions, c'est à un bouleversement total de l'intrigue, telle que la connaît le lecteur, qu'aboutissent les réécritures de la deuxième moitié du siècle.

Il est clair que ce récit du labyrinthe peut inclure plusieurs façons différentes de le raconter. On peut le trouver durant l'histoire de la littérature, dans bien des tragédies crétoises d'Euripide jusqu'aux réécritures modernes d'André Gide ou d'Henry Bauchau ; pour certains, il suffit de trouver des interstices dans les récits anciens, des *gaps* dans la succession d'événements connus, dont la tradition ne mentionne rien, et ils peuvent ainsi imaginer et construire des mondes parallèles sur des indices qui étaient cachés auparavant. Et voilà que Thésée est secrètement attiré par le Minotaure ou qu'Œdipe, de passage par l'Égypte, où il réussit à vaincre le Sphinx, accomplit lui aussi l'entreprise d'explorer le labyrinthe et de lutter contre le

---

<sup>271</sup> Pour un développement plus exhaustif de la différence entre citation et allusion, nous renvoyons à 3.1.

Minotaure.<sup>272</sup> Le Modernisme avait sans doute poussé à la limite la ligne de démarcation qui restreignait les auteurs à rester en deçà de ce que l'histoire traditionnelle permettait de dire ou de ne pas dire. En revanche, nos auteurs,<sup>273</sup> situant la même histoire dans la ville contemporaine, ne peuvent pas s'empêcher de la restructurer, de la bricoler, d'organiser ses parties selon une logique combinatoire différente, stimulés comme ils sont par les problèmes spatiaux que nous avons vus. Ainsi, ces personnages se retrouvent-ils dans un troisième niveau de narration. Ils ont une valeur signifiante qui les rapproche des autres deux niveaux, mais, contrairement, le signifié n'est plus le même. Ils se sont distanciés du signifié du mythe traditionnel et maintenant étalent ouvertement la différenciation qui a eu lieu, avec des résultats que nous reconnaissons être ironiques. Si le mythe était une histoire qui donnait des explications sur le monde, le bouleversement imprévu de son intrigue fait plutôt allusion à d'autres relations qui se sont mis en place soudainement : ces mêmes bouleversements ont fait exploser l'ancienne structure et rendu possible un nouvel arrangement.

Il importe ici de remarquer aussi une différence avec le prédécesseur joycien. L'expérience péripatétique de Bloom permet encore l'affirmation d'un héroïsme, de la possibilité d'un rachat, en dépit de la prise de conscience de la perte du sens dans la direction de l'arpentage de Dublin. L'homme de la foule, anonyme, faible, rejeté, errant, rentre chez lui et fait face à l'humiliation de la trahison conjugale. Le mythe réécrit par Joyce restitue l'homme moderne à son sens. Ulysse embrasse sa Pénélope, mais sans avoir ignoré son destin. La parodie est présente et l'ironie aussi investit l'ensemble du roman. Cependant, cela n'empêche pas que ce grand thème puisse émerger dans le tohu-bohu de la vie urbaine. Rentrer chez-lui est pour Bloom une façon de parvenir à son centre. Mais pour les personnages des romans sur lesquels nous allons nous pencher, même la maison est devenue un luxe qui leur est refusé. L'expérience du déracinement est totale. Connaître quelles sont

---

<sup>272</sup> Ce sont le cas, par exemple, d'A. Gide, *Thésée* (1946) Paris : Gallimard, 2005. et d'H. Bauchau, *Edipe sur la route* (1990), Arles : Actes Sud, 2011.

<sup>273</sup> Pour M. Butor et A. Robbe-Grillet, cf. Chapitre III ; pour I. Calvino, cf. Chapitre IV ; pour P. Modiano, cf. Chapitre V et pour A. Gray, cf. Chapitre VI.

l'entrée et l'issue, quel est le centre (dans le cas où tout cela existe !) sont les conditions indispensables pour envisager un voyage sensé.

Ainsi, la réécriture n'aboutit pas à contraster le mythe pour le simple goût de l'originalité ou de la verve polémique. En effet, l'échec de la planimétrie était déjà *in nuce* dans la version grecque. Thésée et Dédale, les prisonniers du labyrinthe, étaient déjà perdants dans cette prison. Sans l'amour d'Ariane et sans le don de la *techné*, ils n'auraient eu aucune chance de l'emporter dans le labyrinthe. Ni Thésée ni Dédale ne peuvent sortir du labyrinthe sans pratiquer des stratégies que nous pouvons définir « illicites ». Le fil et les ailes appliquées sur les épaules ne sont que des stratagèmes qui ne conduisent à aucune connaissance de l'espace. Le défi de le maîtriser n'est donc pas réalisé finalement. Le labyrinthe l'emporterait déjà dans le mythe ancien. Les versions postmodernistes ne font qu'accentuer cet aspect, qui souligne d'ailleurs le fait que tout héroïsme quelque soit est, en conséquence, exclu de ces univers narratifs. Que les personnages aient une attitude plus positive, et trouvent ainsi des façons pour amadouer le labyrinthe (Butor et Calvino), ou bien qu'ils succombent à celui-ci (Robbe-Grillet, Modiano, Gray), la prison de la ville labyrinthique reste indéchiffrable. Que la ville comme labyrinthe soit espace d'enfermement ou espace de liberté où se déploie l'ensemble quasi infini des possibilités, l'ironie que nous percevons dans les deux cas nous oblige à une prise de distance critique, à voir la mort comme libération de la prison et la libération comme entrée dans une prison plus spacieuse. Dans ces tendances, exprimées également à travers l'arme à double tranchant de l'ironie, le lecteur opère son exégèse du texte sous le signe de l'ambivalence, qui rend l'acte de la lecture en quelque chose d'extrêmement libre et en un geste de questionnement du monde contemporain.

Certes, le mythe est présent, mais avec trop de différences. Et pourtant les éléments de l'intrigue du mythe que nous connaissons bien sont toujours là, ils nous clignent l'œil et nous poussent à chercher les correspondances. Une tension est continuellement invoquée : celle qui nous adresse vers la punition du monstre, vers la solution de l'énigme, la reconstitution d'un ordre. Ce qui n'arrivera pas. Et pourtant nous sommes dans une condition bien déterminée, bien familière, bien

structurée : celle du lecteur de romans, celle du lecteur qui désire tirer un quelconque avantage de cette heure de lecture. Mais cette fois-ci tous les indices sont là pour frustrer nos attentes. Nous sommes bien englués à notre place ; et nous croyons qu'il y a presque tout ce qu'il faut, mais nous nous apercevons plutôt que l'ironie est en acte et qu'un autre type de complicité est requise.

L'ironie est un autre instrument problématique de ces romans. La capter et la dé-codifier sont deux moments qui se superposent l'un sur l'autre. Ne pas la voir signifie être exclu du processus communicatif. Être exclu du processus communicatif signifie manquer le message. D'une décennie à l'autre, nous suivons dans cette thèse la progression de l'intensité de l'ironie par laquelle les auteurs stimulent le lecteur, jusqu'au cas le plus extrême de Gray, qui arrive à couper l'illusion de la fiction, en faisant entrer l'auteur sur la scène, la technique peut-être la plus exceptionnelle pour que le lecteur se réveille.

Faire réveiller le lecteur, mais vis-à-vis de quoi ? Dans nos romans, on dirait vis-à-vis d'une nouvelle attitude et de nouvelles pratiques de l'espace urbain. La description d'un nouveau cadre culturel montrera comment les activités liées à la consommation sont devenues le trait dominant de la vie publique. L'acquisition de la liberté, désignée comme le bien primaire dans la société de masse, se traduit en revanche par d'autres formes d'esclavage et de sujétion (par exemple l'attachement à la marchandise et l'impossibilité de ne pas être impliqué par la société de consommation). Toutes ces réécritures incitent à mettre en discussion cette notion de liberté. Au fur et à mesure qu'on se rapproche des années Quatre-vingt les auteurs mettent en scène remarquablement plusieurs aspects effrayants de la vie capitaliste. On montre comment les citoyens sont progressivement dépossédés de leurs espaces, à la suite de spéculations foncières, de déplacements forcés (ou presque) de certains quartiers, en faveur de formes de sociabilité plus contrôlables, par le biais d'une sophistication de l'information comme de la nourriture, de la mode comme de la culture (le thème émerge avec virulence chez Gray). En raison de ces facteurs, nous pouvons affirmer que le lecteur ne vit pas dans l'Eldorado que l'on veut lui évoquer, mais c'est justement pour cela que son réveil est nécessaire. L'idée de liberté qui lui

est inculquée n'est pas exactement ce qu'il a, mais une fiction nécessaire pour lui cacher un autre mal de la vie contemporaine : sa solitude. Encore une fois, c'est dans la ville qui prend forme et s'exprime ces sentiments de désarroi et de déception liés à l'isolement.

Mais comment pourrait le lecteur prendre conscience de sa position active dans la création de sens ? Comme soutient Hutcheon, c'est la fonction éthique du texte qui est privilégiée.<sup>274</sup> L'ironie n'est pas seulement un acte intentionnel de la part du narrateur, mais aussi un acte stimulé par l'intention de ceux qui dé-codifient le message. Les textes déployant une grande quantité d'ironie sont les mêmes qui demandent un effort supplémentaire de la part du lecteur. En effet, le sens n'est pas complètement saisi si ne sont pas captés les signes indiquant que l'ironie est en cours. On pourrait en effet rétorquer que l'ironie exige que le message soit décodé par certains et non pas par d'autres et que, en raison de cette observation, les textes ironiques se basent sur une conception élitaire de l'écriture et de la lecture. Ceci est vrai en partie. Comme dans toute communauté où l'ironie est employée, celle-ci est perçue de façon progressive de la part du lecteur. C'est-à-dire que sa participation de l'ironie se réalise à fur et à mesure qu'un processus d'inclusion est opéré, lui permettant donc de contribuer à créer le sens. Donc, nous pouvons dire que, afin que le message poétique soit effectivement vu et lu, l'auteur fait appel à la responsabilité du lecteur. Si l'auteur fait basculer les structures qui soutiennent l'œuvre littéraire, ce n'est pas simplement pour les vider de leur sens et inciter à des simples jeux combinatoires ou parodiques ; c'est plutôt que le lecteur est invité à accepter un défi, il est engagé à réagir en donnant du sens aux dispositifs narratifs qui apparaissent tellement bouleversés et pervers vis-à-vis de leurs modèles originaires. L'ironie est donc l'instrument qui incite le lecteur à questionner le texte, à l'interroger, afin que l'action, le mythe, le roman, reconstruits et analysés, révèlent la quintessence d'un vécu, d'un drame, qui est la matière de l'œuvre (soit cette dernière la guerre, l'holocauste, la colonisation, etc).

---

<sup>274</sup> L. Hutcheon, *Irony's Edge*, *op. cit.*, p. 119.

## 2.5 - NOUVEAUX STYLES DE VIE ET NOUVEAUX CONTEXTES DE LA VILLE CONTEMPORAINE

Pour comprendre le changement de l'espace urbain et sa complexité, aussi bien que les innovations des créations romanesques que nous considérerons dans les chapitres suivants, il est fondamental de mettre en lumière d'autres facteurs qui donnent l'idée du développement qui amène à la civilisation de consommation et à la naissance d'une culture qui fait de l'innovation son étendard. Il serait impossible de penser aux représentations de la ville contemporaine, tout en ignorant qu'elle est le théâtre du renouvellement. Les années entre 1950 et 1980, qui sont au centre de cette étude, sont un moment riche en nouveautés et épisodes marquants. Nous en essayons une description qui tente de mettre en relief les caractères généraux de cette nouvelle société insérée dans le contexte urbain qui émerge des romans de notre corpus.

Il s'agit, de toute façon, de la même génération qui rend possible le miracle économique et qui effectue une transition difficile de la guerre à une lente reprise. Comme les œuvres de notre corpus en témoignent aussi, pour la population européenne, la guerre sert de charnière entre un « avant » et un « après » (même quand cela n'est pas déclaré). Après une première période critique, la reconstruction, on commence à percevoir un changement qui aurait transformé profondément la société et la culture contemporaines. Ce qui étonne des décennies qui suivent c'est surtout l'accumulation de richesse de la société occidentale, liée à l'expansion omnivore de l'économie capitaliste et à la présence, même en Europe, de capitaux américains qui commencèrent à influencer les marchés nationaux. Pour la première fois, la distribution de la richesse n'est pas le privilège d'un groupe restreint de la société, mais c'est un phénomène qui s'épanouit dans toutes les couches de la société : c'est pour cette raison que quelques historiens ont défini cette époque comme « l'Âge de l'or ».<sup>275</sup>

---

<sup>275</sup> E. J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, trad. B. Lotti, Milano : Rizzoli, 1995, p. 303-37. Nous tirons la plupart des informations de cet ouvrage, qui décrit de façon pointue le changement de la société occidentale pendant ces trois décennies.

Cette évolution est liée à d'autres phénomènes, tels la diffusion de l'industrie aux dépenses des économies agricoles. L'agriculture, n'étant plus jugée suffisante pour satisfaire les besoins des communautés, pousse les paysans à trouver des emplois dans l'industrie. La conséquence la plus frappante dans ce contexte c'est le phénomène du déplacement en masse de la campagne à la ville. L'émigration est un phénomène très complexe, qui implique des mouvements d'habitants dans la même région, mais aussi des déplacements à partir de régions très lointaines. La condition de dépendance vécue par les natifs des anciennes colonies des grands empires européens est une réalité concrète encore aujourd'hui. Dans ce cadre, donc, des très nombreuses personnes émigrent dans les pays riches pour répondre à leurs besoins de main d'œuvre

C'est la raison pourquoi beaucoup d'hommes et de femmes, dorénavant, seront en déplacement, déterminant une accumulation d'habitants dans les grandes villes et une conformation assez différente des populations européennes ; les habitants n'étant plus des autochtones, mais un ensemble de gens des provenances les plus disparates, déracinés, souvent sans aucun lien en commun avec leurs voisins. Les nouveaux habitants trouvent leur domicile surtout dans les quartiers de périphérie et c'est ainsi à partir des années Cinquante que les urbanistes étudient des plans pour régler l'accueil des immigrés dans des quartiers, qu'ils soient remodelés sur des vieux centres (peut-être détruits par la guerre) ou qu'ils soient bâtis *ex novo*.

La ville devient donc le cadre d'un rassemblement énorme d'individus qui disposent d'une quantité discrète d'argent pour l'achat de marchandises issues de la production industrielle. Théâtre de la circulation de l'argent ; la ville est, en conséquence, le lieu voué à l'étalage des biens de consommation, objets qui sont produits à une large échelle et bon marché. S'affirme un nouveau prototype de héros : le *consumption hero*, l'homme qui témoigne d'un nouveau type de réussite sociale. Son succès, en effet, se base sur l'accumulation de biens de consommation, suscitant ainsi l'admiration publique. Ces changements apportent des mutations sociales qui influenceront de façon marquante la société occidentale, dans ses

comportements et dans ses mœurs, compte tenu que l'industrie, à partir de ce moment, produit les nouveautés issues des avancements dans le domaine de la technologie qui contraignent l'homme à considérer l'espace de façon plus problématique qu'on ne l'avait fait auparavant. Les transistors, les premiers calculateurs digitaux, les circuits intégrés et beaucoup d'autres inventions modifient les habitudes. On peut écouter la radio portable, et même les disques en vinyle et les audiocassettes ; on transporte des nourritures sur des longues distances, on regarde la télévision, on est muni de montres digitales et de calculateurs de poche alimentés à des batteries et, plus tard, à l'énergie solaire. Les années Soixante marquent le début de la diffusion de l'ordinateur en Europe et l'on voit apparaître les premiers, grands, terminaux. Dans les mêmes années, nous assistons à la conquête spatiale ; en 1969, Neil Armstrong pose son pied sur la lune. Les effets de la technologie se réverbèrent de façon capillaire par l'incidence qu'elles sont dans la vie de chacun. L'homme est ainsi projeté vers un univers dominé par l'évolution de la technologie électronique et vers la conception d'un espace composé, effectivement, par la superposition de plusieurs espaces. En effet, presque chaque invention, parmi celles que nous avons nommées, oblige toujours l'individu à penser l'espace matériel présent, en tant qu'interaction avec un ailleurs. L'imaginaire littéraire, comme on l'a déjà dit et comme nous aurons la possibilité de le remarquer pour chaque auteur, témoigne et exploite cette nouvelle spatialité, où le voisin et le lointain deviennent des catégories superflues. L'hétérogène et l'impossibilité d'une mise en ordre marquante des choses, qui apparaissent dans les écrits foucaaldiens,<sup>276</sup> sont des facteurs très familiers dans la culture de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

La population d'étudiants s'accroît et devient très importante pour les idées de renouvellement qui s'imposent à cette époque. Ces jeunes, qui, contrairement à leurs parents, se sont familiarisés avec tout ce qui est nouveau, incarnent un certain idéal d'indépendance et de liberté.<sup>277</sup> Cela crée les prémisses

---

<sup>276</sup> Cf. 2.2 et 2.4.1.

<sup>277</sup> Dans une conférence londonienne, M. Mead définit ainsi la nouvelle génération : « Les changements sont intervenus à un rythme si rapide en ces vingt-cinq dernières années, que les adultes sont incapables de les assimiler. [...] Les enfants grandissent dans un monde qui était inconnu de leurs parents. Ils sont élevés par la télévision. Ils ne s'intègrent à aucune structure

pour un changement des goûts et des mœurs, supportés par une idéologie de gauche.<sup>278</sup> Le mouvement protestataire étudiant visait à déchirer le cordon du capitalisme corporatif pour s'approcher des façons différentes et plus authentiques de vie et d'apprentissage.<sup>279</sup> Renouveau de la vie est entendu aussi en tant qu'amélioration des communautés et réveil des consciences critiques.

Comme il nous arrive souvent dans la présente étude, en analysant les formes narratives de nos auteurs et la place qui est accordée au destinataire de l'œuvre, nous pouvons donc affirmer que l'art n'est pas étranger à ces germes, surtout en ce qui concerne le réveil des consciences. La contestation s'explique, dans les années qui précèdent et celles qui suivent 1968, par le biais d'un renouvellement dans tous les domaines de l'expression artistique, aussi bien que dans une vaste gamme de comportements sociaux et de tendances esthétiques qui dominent le scénario urbain. Un style populaire va bientôt s'affirmer. Le produit artistique n'est plus seulement l'apanage d'une élite, mais un bien commun ; il est donc susceptible de s'adapter à un public de masse. La musique, avec la naissance du rock, témoigne de ce changement. Les chansons des idoles du nouveau musical sont accessibles à tous les jeunes de deux continents. Contrairement à la conception d'œuvre d'art que les avant-gardes avaient soutenue, on retrouve à partir des années Soixante, une réaction qui veut soustraire le sceptre de l'art à l'intellectualisme et à l'académisme, afin qu'il soit abordable par un groupe plus vaste et de façon plus immédiate. Mais ce qui compte c'est surtout, comme nous le disions, le fait que le destinataire de l'œuvre n'est plus un simple réceptacle passif ; c'est aussi l'audience qui crée le spectacle musical de ses idoles, c'est le spectateur que les acteurs du *living theatre* provoquent (même de façon brutale), afin d'en stimuler la participation. Les observateurs sont censés prendre partie au jeu de la création et du sens de l'œuvre.

---

religieuse, nationale ou éthique connue de leurs parents. Ils appartiennent au monde entier. » Cité par M. Winock dans « Des deux côtés du Channel », contenu dans L. Gervereau et D. Mellor avec la collaboration de L. B. Dorléac et S. Wilson (éd.), *Les Sixties, années utopie*, Paris : Somogy Editions d'art, 1996, p. 214.

<sup>278</sup> G. Perry a dirigé la réalisation de deux volumes photographiques sur Paris et Londres à l'ère de la contestation : *Paris dans les années 60*, (trad. H. Varnoux) Paris : Éditions de la Martinière, 2001 et *Londres dans les années 60* (trad. H. Varnoux) Paris : Editions de la Martinière, 2001.

<sup>279</sup> J. Winter, *Dreams of Peace and Freedom. Utopian Moments in the Twentieth Century*, New Haven -London : Yale University Press, 2006, p. 167-8.

Tel phénomène de coparticipation, comme nous le verrons pour tous les auteurs que nous aborderons, se réverbérera sur le roman ; dans ces œuvres, en effet, le lecteur est invité à se perdre dans la structure romanesque, qui renvoie au dessein du labyrinthe, pour aboutir à une nouvelle prise de contact avec la réalité et, en particulier, avec un urbanisme qui a compromis notre équilibre quotidien.

Si l'intellectuel semble de plus en plus faire défection dans les grandes villes, celles-ci restent néanmoins censées accueillir le cœur pulsant de la culture. La ville est le centre qui accueille des styles de vie les plus populaires et non plus seulement un lieu de rencontres et de débats intellectuels. Naît une culture citoyenne pour les jeunes qui s'exprime plutôt en tant que contre-culture : les Beatles, Elvis Presley, les Rolling Stones, Johnny Hallyday, etc. À la subversion des codes de la tradition correspondent des comportements qui aspirent à plus de liberté, comme dans les domaines de la sexualité et de la mode. Grâce à des couturiers comme Mary Quant et Yves Saint-Laurent, les villes hébergent des magasins dans des quartiers et des rues devenus aujourd'hui très célèbres comme Chelsea, Piccadilly, Carnaby Street, Portobello. La mode s'inscrit dans un phénomène plus complexe, celui du spectacle. Les vedettes du cinéma, les couturiers, les groupes du rock participent d'un système qui concerne la société entière : la télévision et les photographies diffusées sur la presse nationale produisent la publicité d'un nombre de stars. Ce style ne reste donc pas un phénomène extérieur et superficiel.

C'est justement à travers l'omniprésence des médias que naît un autre phénomène : l'espace extérieur envahit les intérieurs des habitations. Les pièces des maisons retentissent ainsi de tous ces changements et on a l'impression que l'espace domestique est bouleversé par l'intrusion de références iconographiques et d'éléments qui renvoient à l'ambiance urbaine : comme si le domaine public commençait peu à peu à faire partie de la sphère du privé qui, pendant des siècles, était resté réfractaire aux stimulations de la vie urbaine. Avec le triomphe de la télévision, cette vie présente un goût spécifique pour les formes polychromes et vivaces de la publicité.

A l'inverse, l'espace urbain devient un lieu vital, dont les jeunes et la culture des jeunes s'emparent. Les architectes Alison et Peter Smithson déclarent qu'aux années Soixante la conviction devient très forte que la vie même était le décor de la scène urbaine, et qu'un grand changement était donc nécessaire.<sup>280</sup> La ville n'est plus seulement décor urbain dans le sens classique du terme, mais, pour utiliser une définition du photographe Robert Freeman, un ensemble « d'expériences visuelles en mutation perpétuelle ».<sup>281</sup> Le concept de « vie » devient capital dans les projets de prise de contact et de construction de situations par les intellectuels et les artistes. Très influents furent aussi les théories des Situationnistes français. Bien que ce groupe se distingue pour sa forte critique contre l'appropriation capitaliste de la ville, ils participent de l'esprit de la fin des années Cinquante et des années Soixante quand, en 1958, ils définissent ainsi la « situation construite » : « [m]oment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements ».<sup>282</sup>

Le phénomène de la mode s'inscrit de façon intime dans ce contexte de prise de contact avec la ville, déterminant une attitude qui nous concerne directement dans cette thèse, pour deux raisons. D'abord parce que la mode se manifeste dans la ville, impliquant une réponse urbaine de participation à la vie et aux événements qui sont le noyau culturel de la ville même. Ensuite, parce que c'est ici que se vérifie un phénomène psychologique qui concerne l'identité du sujet au sein de cet espace. L'identité personnelle, en effet, devient une image à modeler pour l'inscrire dans un style plus élaboré et partagé par un groupe vaste, la masse des jeunes ; ce style est ainsi proposé et diffusé à une large échelle par les médias. Il s'agit du processus psychologique de la « réversibilité », éclairé par l'antipsychiatrie de Ronald David Laing : selon lui, le sujet, dans la société moderne, est censé sortir de la sphère de la perceptibilité, des barrières physiques de son propre corps, pour le contempler de l'extérieur. Le sujet est ainsi conduit à jouer avec sa propre image et

---

<sup>280</sup> P. Colaiacomo et V. C. Caratozzolo, *La Londra dei Beatles*, Roma : Editori Riuniti, 1996, p. 133.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>282</sup> « Définitions » dans G. Debord, *Œuvres*, (éd. J.-L. Rançon, A. Debord, V. Kaufmann), Paris : Gallimard, 2006, p. 358.

le concept d'expérience est ainsi connoté avec l'interaction du corps aux lois du succès et du marché. Cette attitude vis-à-vis de soi-même nous introduit ultérieurement dans un climat culturel typiquement postmoderne. Le sens du jeu de l'identité de l'homme urbain est très présent chez Jonathan Raban,<sup>283</sup> un observateur des plus aigus de la ville postmoderne. Cette théorisation de Laing a une autre implication : le détachement ironique du sujet qui se positionne à l'extérieur de sa propre image n'est pas seulement une transgression de la barrière entre intériorité physique et extériorité immatérielle. En effet, cette conception nous plonge derechef au cœur des préoccupations esthétiques de ce qu'on a appelé le Postmodernisme. En effet, le mouvement de Laing présuppose aussi l'appartenance du sujet à deux sphères ontologiques : d'un côté à celle d'un objet qui, tel un mannequin, est susceptible d'être manipulé par soi-même, pour adopter un sens esthétique proposé par les média ; de l'autre côté, à celle de l'observateur qui, sortant de son point de vue habituel, joue un rôle actif, pour la construction et pour le modelage de sa propre image.<sup>284</sup> Le résultat est la composition d'un sujet qui est vérité et fausseté en même temps, voire une condition d'insécurité ontologique. Comme nous l'avons vu dans la section dédiée à Brian McHale et au concept de *zone*,<sup>285</sup> et comme nous le verrons encore dans les prochains chapitres, la fiction postmoderne se base sur des procédés très semblables de rapprochement de plans existentiels différents.

Ce climat culturel, qui se forme entre la fin des années Cinquante et tout au long des années Soixante, permet aux artistes de prendre conscience de ces nouvelles conditions de vie dans la ville contemporaine. Les artistes doivent plutôt essayer de s'adapter au flux d'un autre type d'énergies, liées plutôt à la sphère de la perceptivité et à un amas de stimulations. Par rapport à la première moitié du siècle, cette fois-ci, la perception de la ville est liée à la présence de plus en plus innervée des média qui envahissent l'espace urbain et proposent des styles de vie pour la masse. Telle qu'elle se définit petit à petit, depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale, la ville est un environnement qui défie encore plus la perception de

---

<sup>283</sup> Cf. 2.7.1.

<sup>284</sup> P. Colaiacomo et V. C. Caratozzolo, *op. cit.*, p. 91-3.

<sup>285</sup> Cf. 2.4.1.

l'espace. Dans les lieux virtuels qu'offrent les média, ceux-ci ne font que renvoyer à d'autres lieux, et les habitants se trouvent ainsi à participer à d'autres dynamiques sociales, outre celles où ils sont physiquement plongés. C'est ainsi, dans cette idée de coexistence d'espace et de canaux connecteurs d'un point à beaucoup d'autres points, que se développe une spatialité différente ; ce qui constitue une césure avec la conception d'espace dérivant de la tradition illuministe kantienne.

La conception même de labyrinthe en sort influencée et modifiée, car très souvent encore associé, dans l'imagination des artistes, aux problématiques qui investissent l'espace urbain de la postmodernité. C'est cette nouvelle configuration du labyrinthe, qui s'insère dans l'espace urbain, qui nous a amené à le définir par le biais de deux concepts qui ont été élaborés à la même époque : le rhizome et l'hétérotopie.

## **2.6 - L'ART ET LA LITTÉRATURE : ENTRE TRANSGRESSION ET RUPTURE**

Les années Soixante sont aussi les années qui catalysent et institutionnalisent des changements qui se formaient depuis des décennies et qui en même temps augmentaient d'intensité. Le mot rupture était un mot de passe depuis la naissance des avant-gardes ; en dépit des rappels à l'ordre que l'on entendait de temps en temps, surtout pendant les décennies des dictatures européennes, les mouvements d'expérimentation se succédaient à un rythme de plus en plus rapide.<sup>286</sup> Le concept de forme est ainsi soumis au doute, et l'on regarde avec suspente à la tradition. Les genres artistiques se mélangent entre eux. Les genres littéraires, que les avant-gardes avaient presque drastiquement mis en crise, retrouvent un nouvel élan.

---

<sup>286</sup> Pour un compte-rendu complet des courants artistiques des années Soixante, cf. L. Vergine, *L'arte in trincea*, Milano : Skira, 1996.

Les domaines de l'art et du théâtre nous intéressent beaucoup pour mettre en lumière les changements que nous remarquons chez les auteurs de notre corpus. Le problème de la coexistence de plusieurs niveaux ontologiques devient prédominant dans les œuvres narratives de cette époque. Nous remarquons que cette attitude est présente chez d'autres artistes qui, plus ou moins imperceptiblement ou inconsciemment, développent une attitude similaire, informée par ce sentiment de déchirement entre deux plans existentiels. Je me réfère, par exemple, à l'*action painting* de Jackson Pollock. En effet, dans ce processus créatif, ce qui compte ce n'est pas seulement le résultat, c'est-à-dire la toile entendue comme découpage d'un morceau d'espace, ayant le simple but de représenter. Pour Pollock, les mouvements de l'artiste sont aussi importants que le produit final et l'exécution participe du même statut que l'œuvre finie. La dextérité et le sens esthétique du peintre qui, tout au cours de l'acte créatif, se libère au dessus de la toile, y appliquant son *dropping*, commencent à acquérir une forme qui rapproche cet événement d'une véritable performance.

La naissance du *happening* met en lumière l'innovation théâtrale : les performeurs agissent en collaboration avec les spectateurs. On témoigne donc du franchissement de l'acteur, précédemment coincé dans la surface de la scène. Depuis la réalisation de *Sei personaggi in cerca di autore* (1920) de Luigi Pirandello, est abolie la paroi qui sépare les acteurs des spectateurs et la scène se fait métafictionnelle, rendant manifeste la condition de construction imaginaire et de codification qu'est la pièce de théâtre aussi bien que sa performance. Le *living theatre* porte à l'extrême cette tendance et les acteurs stimulent sans cesse les spectateurs, avec des gestes extrêmes, comme lorsqu'un des acteurs sur la scène de *Paradise Now* crache contre un spectateur à l'aspect très bourgeois.<sup>287</sup>

Si art et théâtre sont témoins de ce type d'évolution, il n'en est moins pour la littérature. Un auteur comme John Fowles, dans *The French Lieutenant Woman* (1969), restructure les codes du roman victorien ; mais, les valeurs qui régissaient cet univers n'étant plus acceptées, tout commence à trembler. Le

---

<sup>287</sup> P. Colaiacomo, V. C. Caratozzolo, *op. cit.*, p. 239-40.

narrateur dépose son masque, s'adresse au lecteur pour évaluer ses choix et le caractère des personnages, déclare explicitement que l'histoire du roman n'est qu'une de ses inventions,<sup>288</sup> la dernière partie du roman se déploie en plusieurs parcours, comme si elle était la branche d'un rhizome, produisant différentes fins (également acceptés par le narrateur). Également, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) de Calvino est un recueil de récits, mis en compétition avec le récit qui les englobe, le cadre du Lecteur et de la Lectrice. Ce cadre est comme le nœud d'un rhizome. La littérature des premières trois décennies d'après-guerre pullule de clins d'œil vers un lecteur censé capter les nombreuses allusions qui mettent en crise la conception de la tradition. La parodie est l'instrument qui crée le plus de trouble et de confusion. Pensons à *La chimera* (1990) de Sebastiano Vassalli, où l'auteur, reprenant la figure du cardinal vertueux des *Promessi Sposi* de Manzoni, découvre l'hypocrisie de certaines constructions littéraires, en montrant l'idéologie qui les soutenaient : les Mesdames Bovary qui ne se suicident plus, des Robinson Crusoe qui se font civiliser par Vendredi, les Werther et les Sherlock Holmes ridiculisés, il n'existe plus aucun personnage littéraire, auteur ou style dont on ne s'en moque pas. Les écrivains de la première moitié du siècle avaient causé la rupture entre leurs œuvres et la tradition, parfois bouleversant l'idée de genre littéraire. Maintenant les outils de la tradition sont repris, mais détournés pour créer, à chaque fois, un contraste. D'un côté on regarde avec admiration et crainte les anciens, et de l'autre côté on se rebelle contre leur autorité, créant donc un rapport ambigu vis-à-vis de l'œuvre dont on s'inspire. Le retour de l'intrigue n'est pas toujours un moyen pour rétablir le goût de la narration authentique. C'est plutôt un moyen pour instaurer l'interrogation de l'autorité du corpus littéraire occidental dans son entièreté. Ce qui frappe est surtout le rapport de ces auteurs à leur passé, car ils visent à désacraliser la tradition, faisant semblant d'en garder les institutions littéraires. Certes, ce choix du maintien des vieilles structures narratives indique la prédisposition au jeu ; toutefois, une analyse plus attentive nous signale que l'écart qui se produit entre l'œuvre d'origine et l'imitation parodique doit être objet d'une évaluation qui considère le contexte où ces réécritures sont générées. Dans le cas des réécritures du mythe du labyrinthe, le

---

<sup>288</sup> J. Fowles, *The French Lieutenant Woman* (1969), London : Vintage 2004, p. 95-9.

contexte est souvent la ville tentaculaire qui, à ce moment, développe des codes nouveaux et des styles de vie liés à ses dimensions gigantesques. Le roman ne semble guère avaliser une simple attitude ludique, mais soutenir plutôt l'idée d'un moyen qu'on interroge pour interroger le monde. Italo Calvino thématise cette participation avec l'ironie habituelle qui le caractérise :

Se un libro m'interessa veramente, non riesco a seguirlo per più di poche righe senza che la mia mente, captato un pensiero che il testo le propone, o un sentimento, o un interrogativo, o un'immagine, non parta per la tangente e rimbalzi di pensiero in pensiero, d'immagine in immagine, in un itinerario di ragionamenti e fantasie che sento il bisogno di percorrere fino in fondo, allontanandomi dal libro fino a perderlo di vista. Lo stimolo della lettura mi è indispensabile, e d'una lettura sostanziosa, anche se d'ogni libro non riesco a leggere che poche pagine. Ma già quelle poche pagine racchiudono per me interi universi, cui non riesco a dar fondo.<sup>289</sup>

## **2.7 - REGARDS SUR LA VILLE : *CIVIS FABER VITÆ SUÆ***

Dans cette fin de chapitre, nous nous occupons d'un débat qui a beaucoup influencé le discours sur la ville entre la fin des années Soixante et le début des années Soixante-dix. Les métropoles permettent aussi de multiples regards sur la ville et de multiples possibilités, car s'affirme la conviction que dans la ville tout pourrait se passer, toute identité y serait admise, chaque possibilité de vie y trouverait sa

---

<sup>289</sup> I. Calvino, *Romanzi e racconti* (1992), vol. II, (éd. C. Milanini), Milano : Mondadori, 2004, p. 864. Traduction de D. Sallenave et de F. Wahl : « Quand un livre m'intéresse vraiment, je n'arrive pas à le suivre pendant plus de quelques lignes sans que mon esprit, pour avoir capté une idée que le texte lui propose, ou un sentiment, ou une interrogation, ou une image, prenne la tangente et rebondisse de pensée en pensée, d'image en image, selon un itinéraire de raisonnements et de rêverie que j'éprouve le besoin parcourir jusqu'au bout, m'éloignant ainsi du livre jusqu'à le perdre de vue. Le stimulus de la lecture m'est indispensable : celui d'une lecture substantielle, même si je n'arrive à lire que peu de pages dans chaque livre. Ces quelques pages renferment pour moi des univers entiers, que je n'arrive pas à épuiser ». *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris : Seuil, 1981, p. 272.

déclinaison. La métropole propose une ambiance qui présente des traits communs dans les pays occidentaux et elle anticipe le phénomène de la mondialisation, le rapprochement de ce qui est loin, quasiment l'abolition de toute barrière, même infrastructurelle, et la promotion de la communication à longue distance.

L'anthropologue Marc Augé observe dans *Non lieux* ce monde et ces nouvelles pratiques de l'espace. Pour lui, parler de modernité est devenu presque obsolète, et il a proposé l'appellation de « Surmodernité », dont le préfixe désigne l'idée de surabondance de la modernité, qui a débordé au delà de toute imagination.<sup>290</sup> Certes, ce texte est un peu successif par rapport à la narration ayant pour thème la ville comme labyrinthe entre 1950 et 1980. De toute façon, le monde photographié par Augé doit être considéré comme résultant d'un processus de rapprochement accéléré, quasiment une coexistence, « du proche avec le lointain », que nous avons observé, comme le fil rouge qui traverse notre thèse et, donc, l'époque que nous considérons, pour aboutir finalement à une situation décrite comme extrême dans l'essai en question.<sup>291</sup>

Cette phase de l'histoire humaine est liée, pour Augé, à la négation de la notion de lieu, en faveur de la production de l'espace. Autrement dit, l'espace serait devenu quelque chose d'inconnu auparavant, que l'on pourrait définir vide, adapté à une vie transitoire, comme celle des gens sans domicile fixe, comme celle des voyageurs qui sont toujours en déplacement ; un espace neutre, convenable à tout le monde, à la masse globalisée qui a besoin d'une halte provisoire : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu ».<sup>292</sup> Contrairement à la modernité baudelairienne, celle que Starobinski commentait,<sup>293</sup> la surmodernité n'intègre pas les lieux anciens, qui sont repérés, en revanche, comme « lieux de mémoire ».

---

<sup>290</sup> M. Augé, *Non lieux*, Paris : Seuil, 1992, p. 7-13.

<sup>291</sup> Le premier Tgv (Train grande vitesse), dont parle aussi Augé (*ibid.*, p. 135), est inauguré en 1981, et transforme le « voyageur » en « passager ».

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>293</sup> Cf. 1.6.2.

Un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles [...]) où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, [...] un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau [...].<sup>294</sup>

Dans un contexte de ce genre, nous devons reconnaître qu'il n'existe pas de liens entre les différents quartiers, rues, places ou tout élément qui font de la ville une unité singulière, mais sont données plutôt des unités fragmentaires, les éléments d'une syntaxe paratactique. Dans des zones de halte temporaire, la neutralité et le sens de l'absence, de l'anonymat, peuvent, peut-être de façon quasi paradoxale, inviter à exercer son propre sens de la liberté. Ici le sujet peut mettre à l'épreuve son identité. Liberté et solitude participent donc du même style de vie. L'idée décrite par Augé trouve à notre avis des correspondances, dans deux visions particulières, qui apparaissent dans les années Soixante-dix, et qui formeraient l'atmosphère idéale et un correspondant thématique dans le roman *Le città invisibili* d'Italo Calvino.<sup>295</sup> Parallèlement à l'expérience dystopique du monde anglo-saxon,<sup>296</sup> et pendant les exacerbations des malaises urbains accusées par les Nouveaux romanciers,<sup>297</sup> s'affirme également, cette décennie durant, un regard utopique sur la ville, lieu de libertés et de possibilités infinies.

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 100-1.

<sup>295</sup> Cf. Chapitre IV.

<sup>296</sup> Cf. Chapitre VI.

<sup>297</sup> Cf. Chapitre III.

### 2.7.1 - SE CRÉER SOI-MÊME DANS LA *SOFT CITY* DE RABAN

Malgré l'étrangeté que la ville nous oblige à ressentir, elle sollicite en même temps un autre sentiment d'ouverture et d'élasticité de l'identité, voire la sensation que tout pourrait devenir possible. L'image même du labyrinthe s'enrichit parfois de cette vision : ce n'est plus une vieille cage contraignante, mais un réservoir infini de chemins. A chaque bifurcation s'ouvrent des possibilités, chacune conduisant à une myriade d'autres. Il s'agit, pour le sujet plongé dans la ville, d'une perspective enivrante et annihilant en même temps. Compte tenu de la concomitance entre la publication des *Città invisibili* (1972) et *Soft City* (1974) de Jonathan Raban, on dirait que dans la première partie des années Soixante-dix c'est l'enthousiasme qui prédomine pour ce type d'environnement. En revanche, vers la fin des années Soixante-dix et le début des années Quatre-vingt, ce regard semble s'affaiblir, et c'est déjà un tout autre regard que nous trouvons dans les romans de Modiano et Gray. L'émergence de points de vue plus marginaux, comme ceux de l'identité juive et écossaise rétabliraient les labyrinthes urbains dans le sens des Nouveaux romanciers, en tant que prisons angoissantes habitées par des monstres dévorateurs. En effet, comme nous venons de le voir, l'expérience de 1968 représente une charnière à partir de laquelle se développent de nouvelles relations avec la ville. C'est justement à la lumière de celle-ci que nous devons considérer Raban et, peu après, Michel de Certeau, comme traducteurs de ce climat culturel. D'ailleurs, ces deux auteurs déclinent certains aspects qui émergeaient déjà chez des artistes modernistes, pour lesquels la ville était le lieu où l'on exerçait sa liberté dans un milieu international. Ce qui nous paraît distinguer la liberté au tournant des années Soixante et Soixante-dix, c'est la perception de la ville non plus en tant que lieu où exercer la liberté de créer, de participer à la vie intellectuelle et à la révolution des avant-gardes. Il s'agit aussi, maintenant, de manipuler de façon créative sa propre vie, de créer des situations et des événements qui testent la perceptibilité, de participer de phénomènes de masse, tels la mode, contrevenant souvent à la tradition (non pas littéraire et artistique, mais celle des mœurs).

De ce point de vue, l'essai *Soft City* est devenu très populaire chez les spécialistes de la ville et de la littérature sur la ville, aussi bien que pour un public plus vaste : <sup>298</sup> il illustre ce changement radical qu'elle entraîne pour la masse des émigrants. Romancier et écrivain de récits de voyage, Raban évalue l'expérience urbaine dans l'optique d'une possibilité que le sujet se fasse *artifex* de sa propre identité. Comment se réalise cette possibilité ? L'habitant est étranger à lui-même et il a la capacité de percer la ville, de la pénétrer et d'en être envahi en même temps, de participer presque d'un même processus de symbiose. On aboutit donc à des métamorphoses réciproques, ce qui rentre parfaitement dans le contexte de mise en discussion de l'identité du sujet et de l'espace urbain, telle qu'elle est formulée dans les années Soixante. Le début du livre met en abyme la tension et l'égarement face à cette réalité qui vient de se décliner.

In those dazed moments [...] it's possible to be a stranger at yourself, to be so doubtful as to whom you are [...]. You're a balloonist adrift, and you need anchors to tether you down.

[...] at moments like this, the city goes soft; it awaits the imprint of an identity. For better or worse, it invites you to remake it, to consolidate it into a shape you can live in. You too. Decide who you are, and the city will again assume a fixed form around you. Decide what it is, and your own identity will be revealed, like a position on a map fixed by triangulation. Cities, unlike villages and small towns, are plastic by nature. We mould them in our images: they, in their turn, shape us by the resistance they offer when we try to impose our own personal form on them.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> J. Raban, *Soft City* (1974), London : Picador, 2008.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 2. Traduction : « en ces moments stupéfiants [...] il est possible d'être étranger à soi-mêmes, d'être aussi douteux en ce qui concerne qui vous êtes [...] vous êtes un aéronaute à la dérive, et vous avez besoin d'ancres pour vous garder au sol.

[...] en des moments comme celui-ci la ville devient moelleuse ; elle attend l'empreinte d'une identité. Pour le meilleur et pour le pire, elle vous invite à la refaire, à la consolider sous une forme dans laquelle vous pourriez vivre. Vous aussi. Décidez qui vous êtes, et la ville assumera à nouveau une forme fixe tout autour de vous. Décidez ce que c'est, et votre propre identité sera révélée, comme un point fixe sur une triangulation. Les grandes villes, à la différence des villages et des petites villes, sont plastiques par nature. Nous les façonnons à nos images : à leur tour, elles nous

Ce cadre urbain incite à l'adoption d'une nouvelle mythologie,<sup>300</sup> celle du *greenhorn*, le mot anglais qui désigne le nouvel arrivé, l'immigré pour qui la ville est une sorte de *tabula rasa* et qui finira par s'adapter à des nouveaux styles de vie. Par nécessité, ce personnage accepte d'être métamorphosé par la ville. Se débarrasser des vieux vêtements ridicules (parce qu'ils proviennent d'un autre contexte socioculturel), devient un acte quasi rituel. Exactement comme Raban met en scène ses expériences, nous ne pouvons que remarquer qu'un certain nombre de ses caractéristiques le rattachent aux protagonistes fictionnels des romans pris en examen en cette thèse. Tous participent de l'expérience du labyrinthe urbain. Pour eux, s'installer correspond à « the beginnings of an understanding of the city, the first inkling of scale and direction in the maze ».<sup>301</sup> Le *greenhorn* est quelqu'un de timide, avec son argent cousu dans sa lingerie. Pour Raban, sa présence est le seul témoignage de l'existence d'une continuité entre la ville et la campagne. Petit à petit, le *greenhorn* se soumettra aux épreuves de la ville : il apprendra la langue et se conformera aux mœurs urbaines. Tout accent nostalgique pour le déraciné semble être aboli :

We relish his loss, his poignant sense of displacement. For he is the past we have somehow survived: and he may tell us, in innocence or naive imitation, who we are now, because our present is his future. So city writing lavishes attention on the newcomer at the point of entrance. The greenhorn, at once the city's hero and its most vulnerable victim, is urban man at the crucial stage of emergence and transformation.<sup>302</sup>

---

modèlent par le biais de la résistance qu'elles offrent lorsque nous essayons de leur imposer notre propre forme ».

<sup>300</sup> « The "greenhorn" is the central character in this mythology of initiation to the city; he is the prototypical stranger, the raw innocent ». *Ibid.*, p. 43. Traduction : « le *greenhorn* est le personnage central dans la mythologie d'initiation à la ville ; il est l'étranger prototypique, l'innocent immature ».

<sup>301</sup> *Ibid.*, p.43. Traduction : « le commencement d'une compréhension de la ville, le premier indice d'échelle et de direction dans le dédale ».

<sup>302</sup> *Ibid.*, p.44. Traduction : « Nous aimons son embarras, son sens poignant de déracinement. Car il est en quelque sorte le passé auquel nous avons survécu : et il pourrait nous dire, dans une innocence ou dans une imitation naïve, qui nous sommes, puisque notre présent est son futur.

Son initiation se relie à l'emploi fréquent et curieux que fait Raban de la métaphore dédaléenne. Elle nous renvoie, en effet, au sens étymologique du *maze* :<sup>303</sup> être capturé par l'*amazement*, l'émerveillement causé par le désarroi, l'être confus et incapable de rendre compte de la planimétrie. Mais ce qui revient aussi dans cette figure du *greenhorn* c'est l'image de mémoire joycienne, celle du Stephen, victime de la ville, ré-évoquant moderniste des taureaux sacrificiels immolés sur les autels crétois. Mais ce « héros » est transformé par cette épreuve, il n'échoue pas. Raban identifie donc, même dans toutes les difficultés et les contrastes de la ville, la possibilité de l'utopie d'une véritable adhésion de l'individu à un code de comportement englobant et aussi l'occasion, pour tous, d'être inclus dans la société.

Cet optimisme se traduit chez Raban par l'adhésion à la vie de la métropole. C'est le passage d'une société où « each person and thing has its own set place, to a society which is in essence unfixed, plastic, and amenable - a society on which you are called to impose your choice, rather than a society which imposes its historical and customary order upon you ».<sup>304</sup> On n'échappe pas à la liberté de la ville : même ceux qui continuent à y pratiquer leurs coutumes paysannes pratiquent ainsi leur libre arbitre. Or, on dirait que, pour Raban, la vie dans la ville vaut la peine d'être vécue, même quand cela correspond à une liberté dans la peur et la contrainte.

Cities are scary and impersonal, and the best most of us can manage is a fragile hold on our routes through the streets. We cling to friends and institutions, exaggerate the importance of belonging, fear being alone too much. The freedom of the city is enormous. Here one can choose and invent one's society, and live more deliberately than anywhere else. Nothing is

---

Ainsi, l'écriture de la ville prodigue attention au nouvel arrivé au moment de son entrée. Le *greenhorn*, à la fois le héros de la ville et sa victime la plus vulnérable, est l'homme urbain au stade crucial de son émergence et de sa transformation ».

<sup>303</sup> Cf. Introduction.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 57. Traduction : « chaque personne et chaque chose ont leur propre place définie à une société qui est essentiellement vague, plastique et ouverte - une société sur laquelle vous êtes appelé à imposer votre choix, plutôt qu'une société qui impose sur vous son ordre historique et habituel ».

fixed, the possibilities of personal change and renewal are endless and open.<sup>305</sup>

La ville, en effet, ne cesse de promettre et d'exalter, car elle déclenche l'imagination, le flux d'adrénaline. Londres doit être inventée.<sup>306</sup> La solitude urbaine et l'imagination s'allient pour nous permettre de survivre. La ville rêvée peut facilement devenir la ville réelle. Le style est le moyen qui le permet. La ville, en effet, est l'*emporium*, « le bazar », le rassemblement des styles, où tout comportement extravagant trouve sa justification. Les fantasmes des habitants prennent des formes concrètes et la ville dans leurs têtes devient la ville des rues.<sup>307</sup> Cette coexistence d'une ville intérieure et d'une ville extérieure entraîne peu à peu une érosion de la limite entre les deux. Les médias participent de ce processus en brouillant les pistes, par exemple en créant des icônes humaines qui, au bout d'un moment, se révèlent totalement fausses (celui qui était connu comme un bienfaiteur se révèle pour finir le gangster le plus effrayant). Si l'on peut sculpter librement sa propre identité, on peut de même éluder les contrôles, mener à la fois une vie publique et une ville clandestine ; avec toutes ses zones d'ombre, cet environnement n'empêche ni l'une ni l'autre et les apparences triomphent.<sup>308</sup> Au niveau quotidien, chacun ne fait que changer de masque et prétend être quelqu'un de différent par rapport à l'interlocuteur qu'il a en face de lui. La possibilité de changer de style, d'assumer des identités différentes, dit Raban, nous encourage à nous demander si notre personnalité est vraiment celle que nous imaginons. Parmi l'abondance des déclinaisons que notre caractère peut prendre, l'absence de style est alors la réaction la plus extrême contre cette surcharge de comportements dissimulateurs ; dans la vie, comme dans la

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 286. Traduction : « Les villes sont terrifiantes et impersonnelles et la plupart des meilleurs d'entre nous essaye de maintenir le fragile équilibre de nos itinéraires à travers les rues. Nous nous cramponnons aux amis et aux institutions, nous exagérons l'importance de l'appartenance, nous avons peur de passer trop de temps tous seuls. La liberté de la ville est énorme. Ici les gens peuvent choisir et inventer leur propre société et vivre plus libre volontairement que partout ailleurs. Rien n'est fixe, les possibilités de changement et de renouvellement personnels sont ouvertes et sont sans fin ».

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 60-1 et p. 179.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 83-4.

littérature (pour s'en tenir aux idées de Roland Barthes à propos du style), nous choisissons la neutralité, ce qui donne l'impression de l'absence.<sup>309</sup>

En conclusion, l'égarement labyrinthique est une expérience importante pour le sujet urbain. Il s'agit du même modèle labyrinthique que nous avons considéré comme typique de la culture postmoderniste et que nous retrouverons dans les romans analysés dans les prochains chapitres. En effet, un grand nombre de modèles et une quantité infinie d'espaces convergent dans la ville contemporaine. La conséquence la plus étonnante, c'est que l'homme moderne, à partir de sa forme embryonnaire de *greenhorn* doit exprimer, à travers la synesthésie de la *softness*, la souplesse à laquelle il a su s'adapter. Il s'agirait donc de traverser continuellement la myriade d'espaces que la ville inclut dans son immensité rhizomatique. En dépit de la solitude, de la peur, de l'agressivité de certaines expériences, de la confusion engendrée par la diversité des styles, l'expérience urbaine est positive car elle ouvre la possibilité de jouer avec l'identité et avec l'environnement, de mettre à l'épreuve de l'élasticité mentale dans un contexte qui favorise l'exercice du plus important des biens : la liberté.

### **2.7.2 - MICHEL DE CERTEAU : INVENTER LA VILLE**

Parallèlement aux réflexions de Raban, Michel de Certeau développe une autre approche de la ville contemporaine. Son essai *L'invention du quotidien. Arts de faire* aborde le thème de se conformer aux comportements créatifs des individus face à la société capitaliste.<sup>310</sup> Dans le cadre d'une organisation rigide de la vie et du travail, Michel de Certeau repère des formes de ruses, des subtilités et des techniques de résistance que les gens mettent en œuvre pour éluder le conformisme des comportements de masse.

Le capitalisme a pu conquérir la ville. Un regard surélevé, comme un haut d'un gratte-ciel comme le World Trade Center, peut bien le prouver. Cette position, pour le philosophe, nous met dans la condition d'un Icare qui « peut ignorer

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 90-1.

<sup>310</sup> L'ouvrage ne sera publié qu'en 1980. M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris : Gallimard, 1990.

les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles sans fin ». <sup>311</sup> Il est donc question de réagir à cette prise de pouvoir capitaliste et de sortir de l'espace « géographique », de s'appropriier d'une spatialité « anthropologique », « poétique et mythologique ». <sup>312</sup>

Nous faisons référence ici à l'œuvre de Michel de Certeau parce que les protagonistes de nos romans témoignent des problématiques identifiées par lui, surtout en ce qui concerne l'appropriation d'un espace urbain qui les excluait et effacerait leurs modes de vie. En effet, dans le roman européen de ces années, les auteurs semblent vouloir contrer ce que Michel de Certeau dénomme concept de la ville (typiquement capitaliste). Cela se rattache au discours urbanistique utopique, défini par trois opérations : a) la production d'un espace *propre*, en opposition aux différents types de pollution (physique, mentale ou politique) ; b) l'insertion du *non-temps*, en opposition aux résistances de la tradition ; c) la création de la ville en tant que *sujet universel* et anonyme, afin qu'on puisse lui attribuer toutes les fonctions et prédicats jusque-là disséminés et affectés à de multiples sujets réels. <sup>313</sup> Quoique cette prise de possession capitaliste de la ville vise à une gestion efficace et à une densification de réseaux de l'ordre, « la vie urbaine laisse de plus en plus remonter ce que le projet urbanistique en excluait. Le langage du pouvoir "s'urbanise", mais la cité est livrée à des mouvements contradictoires qui se combinent hors du pouvoir panoptique ». <sup>314</sup> C'est ainsi que ré-émergent des pratiques particulières, illégitimes, qui ont façonné des créativité subreptices et qui jouent l'ordre et la discipline.

Pour définir les pratiques urbaines, Michel de Certeau s'appuie sur une grille conceptuelle dérivant de la linguistique. Il existe, selon lui, un parallélisme entre les énonciations et les mouvements à la surface de la ville, ce qui le conduit à formuler l'expression « énonciations piétonnières ». <sup>315</sup> Comme les locuteurs opèrent des choix subjectifs, actualisant certains parcours du discours plutôt que d'autres, de la même manière le piéton sélectionne à son tour des chemins subjectifs qui s'éloignent du projet urbanistique global, lié à des logiques de profit, d'hygiène, de tourisme, de commerce, etc. Ses raccourcis et ses détours tendent à privilégier,

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 143. L'italique est de l'auteur.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 144-5.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 148.

effectivement, des détours spatiaux définis comme « rares », « accidentels », « illégitimes », faisant donc un usage « discontinu » de la ville.<sup>316</sup> Et comme la langue instaure une relation entre un « je » et ce qui est autre par rapport à ce « je », dans la marche s'articulent également la fonction conjonctive de l'« ici » et la fonction disjonctive du « là ». De plus, la rhétorique est présente dans les pratiques urbaines à travers deux figures, pour réaliser l'appropriation des lieux : la synecdoque (la partie pour le tout) est le dispositif qui nous permet de « résumer » dans nos têtes de longs parcours, tout en ne retenant, en pratique, que des points spécifiques (par exemple considérer un magasin particulier pour désigner la rue où il se trouve). En même temps, l'asyndète nous permet des coupures avec ce qui ne nous intéresse pas et implique donc une subjectivation de l'itinéraire (un raccourci, par exemple, interrompt une continuité et crée un sens qui s'en éloigne). Nous voyons donc que ces analogies se fondent sur la présence d'un système fort, littéral, avec un sens propre, et, à l'opposé, une prise de distance, une déviation de celui-ci, ayant pour but de créer des associations et des liens inédits. On aboutit donc à la formation d'éléments différents : « îlot séparé » ou « phrasé spatial »,<sup>317</sup> d'où dérive, pour le philosophe, la formation d'un mythe. Celui-ci doit être entendu en tant que formation d'un discours relatif à la différenciation entre lieu et non-lieu, de la même manière que les figures « cheminatoires » se détachent du système technologique d'un espace cohérent, totalisant et lié au simultané.

A côté du parallélisme entre langue et pratique marchande, on en repère le parallélisme avec le rêve. Ce troisième élément est lié aux autres, parce que :

[s'il] y a parallélisme, ce n'est pas seulement parce que l'énonciation domine en ces trois régions-là, mais parce que son déroulement discursif (verbalisé, rêvé ou marché) s'organise en relation entre le *lieu* d'où il sort (une origine) et le *non-lieu* qu'il produit (une manière de « passer »).

De ce point de vue, après avoir rapproché des formations linguistiques les procès cheminatoires, on peut les rabattre du côté des figurations oniriques,

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>317</sup> *Ibid.*

ou du moins déceler sur cet autre bord ce qui dans une pratique de l'espace est indissociable du lieu rêvé. Marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre. L'errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation de lieu [...].<sup>318</sup>

Après avoir mis l'accent sur le caractère onirique de la marche (influencée par l'inconscient), de Certeau voit dans la Ville un immense réservoir de trajets. Certainement, le tohu-bohu qui y règne agit de façon à ce que nous vivions n'importe quelle ville comme si elle était toujours la même, un rassemblement indifférencié. En même temps, nous retenons dans notre esprit la spécificité de chaque ville pour sa valeur emblématique : « L'identité fournie par ce lieu est d'autant plus symbolique (nommée) que, malgré l'inégalité des titres et des profits entre citoyens, il y a là seulement un pullulement de passants, un réseau de demeures [...] hantées par un non-lieu ou par des lieux rêvés ». <sup>319</sup>

Lié à ce manque de personnalité des villes d'aujourd'hui, dans les villes les noms des rues, quartiers, bâtiments, métro, etc. sont ré-sémantisés. Ils suivent des parcours de sens qui s'accordent à la subjectivité du piéton. S'établit ainsi une géographie qui se superpose à la vieille topographie et en détourne le sens. Cette attitude souligne le caractère purement conventionnel des noms attribués aux endroits urbains, censés classer les lieux. Les vieux récits institutionnels associés à certains lieux sont ainsi effacés et se présentent alors comme des noms creux, ouverts à de nouvelles attributions de sens :<sup>320</sup> les noms de Rue de Saints-Pères, Place de l'Étoile, Place Rouge acquièrent des valeurs symboliques, décontextualisés de leurs anciens référents. Cela dit, quelle légitimité acquièrent-ils donc ? Leur sens littéral se prête à une métaphorisation où le piéton est le producteur d'un système de dénomination dont il est le principal encodeur et interprète. Patrick Modiano le fait souvent et nous le voyons dans le roman examiné ici : *Rue des Boutiques Obscures*

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 155-6.

<sup>320</sup> Le même procès se repère aussi dans les noms des stations de métro, comme a été expliqué par M. Augé in *Un ethnologue dans le métro* (1986), Paris : Hachette, 2008, p. 7-47.

n'a vraiment rien à voir avec la célèbre rue romaine, mais fait allusion à une obscurité plus générale, celle d'un détective incapable de récupérer la mémoire perdue.<sup>321</sup> La toponymie évoque donc autre chose, des fantômes provenant d'ailleurs indiquant le caractère aléatoire des noms propres, réduits à des vêtements échangeables qui défilent en totale liberté et déliement du sens.

Que se cache-t-il donc derrière cette prise de pouvoir des noms ? Quelles sont les pratiques spatiales qui permettent de s'emparer de la ville, compte tenu que toute ré-dénomination est aussi une réappropriation ? Les noms qui ont cessé d'être propres deviennent des noyaux symbolisateurs où

s'esquissent (et peut-être se fondent) trois fonctionnements (mais conjugués) des relations entre pratiques spatiales et pratiques signifiantes : le *croyable*, le *mémorable* et le *primitif*. Ils désignent ce qui « autorise » (ou rend possible ou croyable) les appropriations spatiales, ce qui s'y répète (ou s'y rappelle) d'une mémoire silencieuse et repliée, et ce qui s'y trouve structuré et ne cesse d'être signé par une origine en-fantine (*in-fans*). Ces trois dispositifs symboliques organisent les *topoi* du discours sur/de la ville (la légende, le souvenir et le rêve) d'une manière qui échappe aussi à la systématisme urbanistique.<sup>322</sup>

Ces trois dispositifs mettent donc en discussion le système officiel de signification des lieux ; la production de sens dans la ville aliénante, une activité à laquelle s'engagent beaucoup d'écrivains après 1968, de Calvino à Gray et Modiano, a pour but de répondre à un critère d'habitabilité.<sup>323</sup> Si ce processus n'était pas mis en acte, la ville n'aurait aucun lieu habitable, sauf l'espace domestique. A part lui, l'on n'aurait que « des lieux où on ne peut plus croire à rien ».<sup>324</sup> La production de légendes, en revanche, est inventrice d'espace habitable. « Les récits de lieux sont des bricolages [...] faits avec des débris de monde »,<sup>325</sup> présentant des matériaux

---

<sup>321</sup> Cf. Chapitre V.

<sup>322</sup> De Certeau, *op. cit.*, p. 158.

<sup>323</sup> Les totalitarismes s'en défendent accusant de superstition ces nouveaux parcours sémantiques.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 161.

hétérogènes sous une forme homogène. Comme les légendes, les souvenirs et rêves renvoient à des passés non localisables. S'opposant au musée, les souvenirs remodelent l'inanité des objets : ils instaurent des « présences d'absences », ils font allusion à « un savoir qui se tait ».<sup>326</sup> Dans la légende, la mémoire et le rêve, selon Michel de Certeau, nous sommes confrontés à un espace où nous étions, et donc un espace qui, métaphoriquement, marque une différenciation entre nous et l'indifférencié maternel, le lieu de l'enfance versus le non-lieu de l'indifférenciation qui précède la naissance. Enfin, ces récits sont des pratiques nécessaires dans la mesure où elles bornent notre présence et qu'elles parlent de nos origines.

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 162.

## CONCLUSIONS DE LA PREMIÈRE PARTIE

Comme nous l'avons vu, l'industrialisation, les commerces, la culture scientifique et beaucoup d'autres facteurs transforment les villes du XIX<sup>e</sup> siècle en grands agglomérats urbains, où se développe une culture fortement marquée par les expériences de celle qu'on a appelée Modernité. La foule, la vitesse, les découvertes qui apportent un remarquable progrès scientifique, la technique, la communication, entre les autres phénomènes, ont comme conséquence de mettre en discussion la spatialité, telle qu'elle était perçue et représentée auparavant. Les artistes du XX<sup>e</sup> siècle se donnent donc le souci de donner une forme à ces expériences qui sont, en soi, très difficiles à capter, à organiser dans une œuvre d'art selon des traits formels traditionnels.

La dissolution des anciens principes formels et le rejet parfois violent et virulent vis-à-vis de toute forme et valeur esthétique se rattachant au passé conduisent les artistes que nous avons appelés Modernistes à l'exaltation de tout ce qui est nouveau. Les écrivains aussi se tournent ainsi vers de nouvelles techniques de création. Change ainsi le statut de l'œuvre : en effet, elle s'occupe d'inscrire en elle-même non seulement l'objet, mais aussi la difficulté que cet objet pose lors de sa perception. Nous avons vu que ces deux éléments - une nouvelle spatialité qui s'impose dans la matérialité de la vie urbaine, aussi bien que la nécessité, de la part de l'artiste, de reproduire sa tension épistémologique - sont les fondements qui concourent à une résurgence du mythe du labyrinthe au sein des problèmes de représentation de la ville.

Quand on parle de nouvelle spatialité de la ville, beaucoup de facteurs doivent être pris en compte. Non seulement on fait allusion aux dimensions excessives des villes et de leurs populations. On pense aussi à un nombre de problèmes dont la culture du début du siècle a beaucoup parlé, par exemple,

l'expérience de l'aliénation et de l'isolement qui en dérive pour le sujet plongé dans ce nouvel environnement. Soit que l'on parle de l'excès des stimulations qui envahissent l'habitant (comme pour Simmel), soit que l'on parle de nombreux chocs qui affolent le promeneur (comme pour Benjamin), la vie moderne semble mettre en contact immédiat avec le désordre et du chaos.

Le chaos, effectivement, est un problème très obsédant pour les artistes de cette époque, qui désirent toutefois élaborer des stratégies de mise en ordre pour poursuivre leurs idéaux formels. En ce sens, le labyrinthe pourrait faire allusion à une complexité, plutôt qu'à un chaos. Parmi les moyens que les artistes croient élaborer comme forme de réaction à ce mal, on retrouve la réécriture des mythes anciens. On a vu comme l'*Ulysses* de Joyce est un texte qui s'inscrit dans cet effort de mise en ordre. L'épisode de « Wandering Rocks », dans l'économie de ce roman, occupe une position centrale et ferait allusion à la technique de composition de l'œuvre dans son intégrité. Suivant le flux de conscience de certains personnages, Joyce arriverait à superposer des plans ontologiques différents, mettant en péril la cohérence de l'œuvre. La technique de narration s'accorde ainsi à la vie de la ville, qui ne ferait que favoriser la coexistence d'espaces hétérogènes. Ce roman propulse des innovations dans le genre romanesque, et nous avançons l'hypothèse que cette technique préannonce une forme de fiction qui sera caractéristique de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'art de Dédale se rattache ainsi à la nécessité de décrire la ville comme un labyrinthe.

Compte tenu que nous ne nous confrontons plus ni à un labyrinthe à une seule voie ni à un dédale avec des bifurcations, nous avons dû chercher, d'abord, un modèle sans aucun centre et sans délimitations entre son intérieur et son extérieur. Bref, nous avons trouvé ce modèle de complexité dans le rhizome, issu de la philosophie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Mais il n'est pas suffisant pour analyser les problèmes spatiaux de nos romans, nous nous sommes penchés ensuite sur le concept foucauldien d'hétérotopie.

Nous avons vu ainsi que ces questionnements autour de la ville comme labyrinthe d'une part, et autour des fondements de la fiction réaliste du roman d'autre part, déterminent une sorte d'effondrement. D'un côté c'est le récit traditionnel du

mythe qui s'effrite. La perte du centre, des délimitations et la présence obsédante de l'hétérotopie, dans le niveau de la représentation littéraire, ne nous permettent plus de parler de labyrinthe et de dédale dans leurs sens stricts, mais d'un rhizome, et donc d'un mythe qui se réadapte, se redresse, se recompose en fonction de ce nouveau contexte. Nous allons voir plus précisément que la prise de distance ironique est le moyen préféré par les auteurs afin d'interroger cet espace aussi bien que les nouveaux rapports qui s'instaurent entre les figures et les personnages caractéristiques du mythe. De l'autre côté, l'hétérotopie crée un espace métafictionnel qui dépouille l'auteur et le lecteur de la protection de la fiction réaliste, mettant à nu les mécanismes et le caractère artificiel du roman, tel qu'il est transmis dans la culture européenne et occidentale.

Compte tenu de ces deux conséquences, nous en tirons une troisième. C'est le lecteur qui, dans les deux cas, est interpellé. Une fois découvert par la mise en lumière de ce nouvel espace fictif de l'hétérotopie, il est évident que'au lecteur est requis -ou au moins on lui en donne le sentiment - de participer à la création du sens. L'attribution de l'ironie étant toujours un problème très compliqué, elle nous fait hésiter, sur la valeur que le lecteur est censé accorder au mythe. L'ironie parfois acquiert la forme de la parodie explicite, parfois la forme de la satire. Parfois c'est le jeu même qui est valorisé à travers l'ironie, soulignant l'absence de tout centre unificateur, de tout principe qui pourrait nous mettre, dans le labyrinthe urbain comme dans le labyrinthe du texte, sur les traces du sens.

Voyons maintenant comment les Nouveaux romanciers (Michel Butor et Alain Robbe-Grillet) d'une part, et Italo Calvino d'autre part, ont décliné ces thèmes qui sont apparus au cours du siècle.

**DEUXIÈME PARTIE**  
**JEUX ET NARRATIONS IRONIQUES**

## CHAPITRE III

### Émergence de l'hétérotopie urbaine et expérimentation romanesque dans le Nouveau Roman

#### 3.1.1 - RÉÉCRIRE LE MYTHE. POURQUOI ?

Deux œuvres du courant du Nouveau Roman nous plongent d'emblée dans le jeu parodique qui s'interpose entre l'exercice de réécriture du mythe et sa réadaptation dans le cadre de la ville moderne des années Cinquante : *L'emploi du temps* (1956) de Michel Butor, et *Dans le labyrinthe* (1959) d'Alain Robbe-Grillet. Dans les deux, le mythe réadapté fournit une structure, qui révèle, en revanche, plusieurs possibilités d'adaptation. Ces romans se réfèrent au mythe, l'un d'une façon plus explicite, dans le cas de Michel Butor, l'autre plus subtile, celui d'Alain Robbe-Grillet, se situant entre la citation et l'allusion.<sup>327</sup> Le redressement du mythe dans ce nouveau contexte entraîne des changements très significatifs à l'égard d'un espace extrêmement problématique, ce que soulignent souvent les textes.

De ces deux romans, *L'emploi du temps* est celui qui présente la reprise la plus fidèle et la plus manifeste du récit mythologique. Dans les romans de notre corpus, en effet, il existe une sorte de « gradation », dans le sens d'un abandon progressif aux références explicites au mythe. Déjà dans ce chapitre, il est possible de voir comment, d'un auteur à l'autre, les références se font moins explicites et il est laissé au lecteur de cueillir des traces qui puissent renvoyer au mythe. Si chez Butor nous trouvons des références plutôt ouvertes (présentes dans des documentaires de cinéma, dans les musées, dans les prénoms de certains personnages), chez Robbe-Grillet tout cela est encore plus masqué. Seul le titre nous invite à mener une recherche sur les allusions et les clins d'œil disséminés dans

---

<sup>327</sup> Pour la distinction entre citation et allusion, cf. V. Fortunati, « Citazione » in *Quaderni di filologia germanica dell'Università di Bologna*, vol. IV, 1988, p. 7-13.

le texte, afin de déchiffrer la réélaboration que l'auteur a mis en place. A partir de ces œuvres, il ne s'agit plus, comme dix ans auparavant, à l'instar d'André Gide auteur de *Thésée* (1946), de suivre l'intrigue traditionnelle, en lui faisant explorer des thèmes que le mythe n'expliquait pas de façon explicite. Dorénavant, le lecteur sera censé décrypter les allusions. L'opération est, pour ainsi dire, facilitée par Butor, qui actualise la matière du récit et aide le lecteur à la saisir à travers plusieurs signes, alors qu'elle est plus difficile à déceler chez Robbe-Grillet. Dans son roman, en effet, le lecteur aurait pu éventuellement ne pas songer à chercher de traces d'un mythe, si celui-ci n'avait pas été évoqué par le titre. Comment expliquer cet abandon apparent de la matière mythique, cette volonté de laisser le mythe « à contre-jour », comme s'il était la surface mi-cachée d'un palimpseste ? Il s'agirait de ce que Linda Hutcheon définit comme une « tension between communication and concealment ».<sup>328</sup> L'ironie aurait donc besoin le moins possible de signes, afin d'être plus efficace. Le mythe, à partir de ces deux œuvres, fournirait un encadrement semi-invisible réclamant la coparticipation du lecteur. Selon un certain nombre d'études que Hutcheon évoque, l'ironie serait inversement proportionnelle au nombre de signes qui la déterminent.<sup>329</sup> Une forme d'ironie très « subtile », « sophistiquée », « discriminante de la part de l'ironiste et de l'interprète » commencerait donc à se mettre en place dans ces deux romans. En ce qui concerne la présence du mythe caché dans les lignes de la narration, ces narrateurs développent ultérieurement la pratique de la réécriture joycienne : l'auteur irlandais avait laissé le mythe en filigrane et, à part le titre, très peu d'indices signalaient immédiatement que le roman s'inscrivait dans la perspective de réadapter les mythes anciens au monde moderne. Ici l'opération est analogue, sauf qu'il devient encore plus difficile de saisir les renvois au mythe. L'ironie qu'on voudrait susciter interroge la structure profonde du mythe. Si l'œuvre joycienne s'appuyait sur le mythe pour en obtenir un ordre, les œuvres de Butor et Robbe-Grillet, en imitant leur prédécesseur, commencent à trébucher. L'instabilité du mythe apporte le lecteur à se poser une double question : a) est-ce que nous sommes en train de lire

---

<sup>328</sup> L. Hutcheon, *Irony's Edge*, op. cit., p.151. Traduction : « tension entre communication et dissimulation ».

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 152-3.

effectivement la réécriture du mythe du labyrinthe (ce qui devient de plus en plus redoutable au fur et à mesure qu'on pénètre dans la culture de l'après-guerre) ? b) Est-ce que le mythe est vraiment un outil efficace pour la compréhension de l'être humain et donc susceptible de fournir des modèles de comportement universels ? Ou ce n'est pas, plutôt, la culture de la ville contemporaine qui a éloigné irrémédiablement les hommes d'une structure mentale, laquelle, en tant qu'archétype, avait auparavant toujours fonctionné ? Autrement dit, cette nouvelle tendance à la « manipulation du mythe », voire l'impression qu'un « bricolage mythique » a été mis en place, est une invitation à ne pas lui faire trop de confiance, à exercer le soupçon, à refuser toute adaptabilité fidèle et intègre. En ce sens, la malléabilité des mythes, leur désassemblage et réassemblage sont des caractères spécifiques à cette deuxième partie du siècle.

La similitude entre le texte parodique et le texte parodié d'un côté, et le parasite et l'hôte de l'autre côté, est très éloquent pour décrire la relation qui s'instaure entre les deux pôles du roman et du mythe.<sup>330</sup> Repris et réadaptés pendant des siècles, si la structure du mythe est maintenant mise en discussion dans son intégrité, c'est que des bouleversements énormes ont affecté nos mentalités et nos attitudes envers la tradition. Les changements du mythe s'encadrent donc dans le phénomène d'une spatialité profondément mutée, par laquelle il en engage une problématique et suscite une polémique. L'analyse des réélaborations d'un mythe peut nous informer sur certains traits caractéristiques d'une époque ; nous comprenons mieux comment les auteurs de la période dont il est question ici sont parvenus à un extrême degré de conscience des mythes en tant que moyens expressifs à bricoler en toute liberté.

---

<sup>330</sup> V. Fortunati tire cette analogie de l'analyse déconstructionniste de J. Hillis Miller en *Deconstruction et Criticism* (1979). *Op. cit.* p. 11-2.

### **3.1.2 - RÉÉLABORATION BUTORIENNE DU MYTHE : VERS UNE PRISE DE CONSCIENCE DE LA NOUVELLE SPATIALITÉ DU LABYRINTHE**

Si l'inspiration et l'élaboration des idées de *L'emploi du temps* dérivent de l'expérience directe de la ville industrielle anglaise, c'est-à-dire du séjour de Butor à Manchester pendant deux ans (1951-53), lors d'une occupation d'un poste comme lecteur, le processus d'écriture, au contraire, se déroule pendant un séjour grec, où il s'intéresse à la civilisation minoenne et, plus particulièrement, au mythe du labyrinthe. La matière du roman, donc, naît, mûrit et s'élabore lors de ces deux voyages.

Dans ce roman, la réécriture du mythe se conjugue de façon très originale avec d'autres préoccupations liées à la vie dans la métropole industrielle, à la nécessité d'intégration et d'orientation d'un étranger, tel le protagoniste Jacques Revel, qui, d'origine française, se déplace dans la ville de Bleston, pour y passer une année. Sous la forme de journal, le roman relate l'histoire de ce stagiaire, qui intègre le personnel de Matthews & Sons, une entreprise d'import-export. Il se trouve donc à faire face à tous les besoins typiques d'un étranger dans une ville inconnue, de la recherche d'un logis jusqu'à la résolution des problèmes bureaucratiques.

La manipulation du mythe et les références à celui-ci sont, comme on disait, plutôt évidentes. Nous les retrouvons dans le choix de plonger le personnage principal dans une ville qui l'égaré totalement, en dépit de ses nombreux efforts de se retrouver ; dans l'introduction de deux personnages, les sœurs Ann et Rose, qui renvoient à Ariane et à Phèdre, les filles de Minos. Ann, en particulier, est celle qui offre à Revel les outils qui devraient lui servir pour se débrouiller dans la recherche de points de repère. Le plan de Bleston, au premier abord, lui sert pour aller en reconnaissance du lieu et pour son exploration. Le papier lui sera utile, par la suite, pour une deuxième opération de compréhension de la ville (et qui relaye le plan), c'est-à-dire l'écriture de son journal. Ce texte perçu dans sa matérialité d'encre, se déploiera sur les pages blanches, tel un fil d'Ariane, voué à livrer le protagoniste de la ville-labyrinthe-prison. Il y a, enfin, un nombre de références encore plus

explicites, comme l'*ekphrasis* que constituent les dix-huit tapisseries du XVIII<sup>e</sup> siècle exposées au Bleston Museum of Fine Arts ; en effet, ces images décrivent les triomphes de Thésée contre les ennemis de l'Attique et poursuivent son histoire jusqu'à son retour à Athènes, après son exploit en Crète. Dans ce cas l'auteur n'a pas seulement agencé l'intrigue de façon que le mythe soit reconnaissable, il a créé des expédients et garni l'histoire de détails. Le lecteur saisit mieux ainsi les parallélismes entre les deux récits.

Des réécritures du mythe, comme on l'a vu dans le premier chapitre, concernaient aussi d'autres œuvres modernistes. Toutefois, si l'on compare l'œuvre de Butor avec une autre, par exemple l'*Ulysses* de Joyce, qui est le chef de lignée de l'association entre le thème de la ville et le mythe du labyrinthe dans la littérature européenne de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, on voit comment l'œuvre de Butor, dans la description de la ville, suit un autre parcours. Le personnage de Revel développe en partie le personnage de Stephen, l'artiste coincé dans la ville d'où il a besoin de se délivrer à travers l'écriture. En partie, Butor esquisse aussi une représentation de l'étranger, comme Bloom (et comme Thésée), hormis que Revel n'a aucune destination et aucune possibilité d'arriver chez lui : habitant « de passage », il occupe un espace provisoire et aucune femme ne l'attend chez lui.

En développant le thème du labyrinthe urbain, l'auteur français se rattache ainsi à une iconologie plus ancienne, qui associe le labyrinthe à une prison. Cet aspect est présent à partir des premières représentations graphiques du *maze*, ou dédale, c'est-à-dire les dessins de Giovanni Fontana.<sup>331</sup> Ces illustrations s'inscrivaient dans le cadre des créations de l'ingénierie militaire pour la défense de la forteresse et de la citadelle médiévale. D'autres antécédents littéraires se retrouvent dans les œuvres des genres populaires comme le roman noir ou le roman fantastique (Horace Walpole, Ann Radcliffe, Jules Verne), mais surtout dans un auteur très cher à Butor, notamment le Franz Kafka du *Château* (1926).<sup>332</sup> Tout

---

<sup>331</sup> H. Kern, *op. cit.*, Munich-London-New York : Prestel, 2000, p. 138-9.

<sup>332</sup> Des vicissitudes de K., protagoniste du roman, nous savons pourquoi il est venu dans la ville, et nous savons qu'il a une tâche bien précise. Mais la ville se configure bientôt en tant qu'espace extrêmement problématique : son cœur, le siège du château, étant inachevable, les frontières nous

comme K., Revel est condamné à être séparé du reste de la société humaine, (à exception de la population de Bleston) et, ensuite, à une pérégrination urbaine qui se révèle souvent absurde. L'idée de claustrophobie est générée déjà dès les premières pages : le protagoniste, descendu du train, éprouve un sentiment de « peur » et de

l'absurde envie de reculer, de renoncer, de fuir ; mais un immense fossé [l]e séparait désormais des événements de la matinée et des visages qui [lui] étaient les plus familiers, un fossé qui s'était démesurément agrandi tandis qu'[il] le franchissai[t], de telle sorte qu'[il] n'en percevai[t] plus les profondeurs et que son autre rive, incroyablement lointaine, ne [lui] apparaissait plus que comme une ligne d'horizon très légèrement découpée sur laquelle n'était plus possible de discerner aucun détail.»<sup>333</sup>

Cette idée d'isolement et de clôture est confirmée par la nomenclature de certains endroits, comme Tower Street, Iron Street et le nom même de la ville, Bleston, qui contient le mot anglais « stone », ou « pierre ». Voici comment le cadre urbain semble faire allusion à un danger d'enfermement. Lors de sa première visite chez Matthews & Sons, Revel remarque que la compagnie d'assurance d'en face s'appelle « La Vigilante », et par des appellations de ce type l'on perçoit des présences vouées à exercer un contrôle sur les pas du nouvel arrivé. C'est le cas aussi de l'Écrou, l'hôtel qui loge le protagoniste, tirant ce nom de l'emprisonnement et des interrogatoires. Les rideaux de fer sont baissés et les gens dans la rue se hâtent, « comme s'il ne restait plus que quelques instants avant un rigoureux couvre-feu ».<sup>334</sup> Les anciens vestiges médiévaux sont présentés, non sans une nuance d'ironie et de polémique, car l'auteur décrit les tours noires des grands magasins comme « ridiculement crénelées ».<sup>335</sup>

---

apparaissent aussi incertaines. F. Kafka, *Le château*, Paris : Livres de Poche, 2001. Nous verrons que ces thèmes hantent aussi *L'emploi du temps*.

<sup>333</sup> M. Butor, *L'emploi du temps* (1956), Paris : Éditions de Minuit, 1995, p. 11.

<sup>334</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>335</sup> *Ibid*, p. 66.

Le sourire amer du narrateur pourrait s'expliquer par la conscience que l'on a de cette prison. En effet, dans quel sens pourrait-on dire que Bleston peut emprisonner ? Il y a peut-être bien des raisons de douter que Revel puisse s'en aller. Le choc de l'expérience urbaine l'accable et le rend confus. Il est poussé, dès le début, à s'interroger sur ses possibilités réelles de rejoindre la campagne. Si la toponymie, parfois, est ainsi connotée par des termes du champ sémantique de la claustrophobie, il est aussi clair que tout effort successif de partir ou de s'évader est réduit à néant. La présence d'une enceinte n'y est pour rien. C'est l'immensité de la ville, comme un rhizome qui le bloque.

[...] où mène cette rue ?

- Quelle rue ?

- Celle-ci, dans cette direction.

- Ce n'est pas une rue, monsieur, c'est une avenue, Deren Avenue ; elle va jusqu'à Hamilton. ; vous y êtes presque maintenant.

- Il y a des maisons jusque-là ?

- Bien sûr, monsieur.

- Et c'est grand, Hamilton ?

- Mon dieu, naturellement ce n'est pas aussi grand que Bleston, mais c'est un bon morceau de ville.

- Et après ?

- Il y a d'autres villes. Vous êtes étranger, sans doute ?

- Je voulais aller vers la campagne...

- Vous avez des jolis parcs à Hamilton [...] la vraie campagne. C'est un peu difficile à trouver par ici ; vous avez des terrains en friche dans certains intervalles entre des villes, mais, comment vous dirais-je, c'est un peu abîmé, sali ; je ne pense pas que cela soit ce que vous cherchez. Ecoutez : le plus sûr, si vous disposez d'un week-end, est de prendre le train à Dudley Station, et aller jusqu'à la région des collines... »<sup>336</sup>

Bleston se déploie en tant que ville humainement impossible à vivre. Produit de l'activité humaine, elle se manifeste en tant qu'être inhumain, susceptible de dépasser les forces de l'homme. La façon moderne de vivre l'espace urbain, le moment où l'on débarque de l'avion ou d'un train, serait à l'origine de cette perception d'emprisonnement. Les dimensions incontrôlables le confirment : nous

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 41-2.

sommes très loin de la nature ; nous nous sommes engagés dans un processus maléfique que nous regretterons bientôt.

Plusieurs effets d'espace nous font croire que nous nous trouvons, effectivement, dans un monde atypique. A cause de cette confusion spatiale, le texte semble parfois se trouver à la frontière, et hésiter et se trouver à la frontière du réalisme et de l'absurde. (Le nom de famille du protagoniste semblerait, de plus, confirmer le caractère onirique du récit : Revel n'est-il pas une sorte d'anagramme pour « le rêve » ?) Il faudra ainsi, par exemple, remarquer la frustration du promeneur, face à la présence de cycles et faux cycles.<sup>337</sup> Ou encore, un dédoublement des endroits provoque chez le protagoniste, la confusion la plus totale : croyant revenir à son point de départ, Revel se retrouve dans un lieu qui lui ressemble, mais, en réalité, il est ailleurs ; ce lieu, en quelque sorte, répète le premier, mais avec des variations : s'il était à la gare Hamilton Station, maintenant il réalise être parvenu à Bleston New Station. Le paysage urbain identique l'empêche de s'en apercevoir : « les deux bâtiments se confondaient dans mon esprit ; je n'arrivais pas à me représenter leurs situations respectives ».<sup>338</sup>

Parfois, les indications pour repérer son chemin apparaissent redondantes. C'est la ville impersonnelle, neutre, qui n'est pas reconnaissable, sinon à travers un réassemblage graduel, raisonné, de plusieurs éléments, comme dans le cas ci-dessous :

« Excusez-moi. White Street ?

- Mais vous y êtes, monsieur. »

Alors j'ai reconnu la porte, la première après le croisement, le numéro soixante-deux, les deux corniches, la gouttière, les trois marches, puis l'escalier.<sup>339</sup>

---

<sup>337</sup> Par le terme cycle, nous indiquons les parcours / couloirs du labyrinthe qu'amènent au même point de départ. P. Rosensthiel, « Labirinto » dans *Enciclopedia* vol. VIII, Torino : Einaudi, 1979.

<sup>338</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 18.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 25.

On a même l'impression qu'un autre principe à la base de cette perte d'orientation serait la superposition de nouveaux bâtiments à la ville ancienne. À Bleston, en effet, tout est en double : deux gares des trains, deux cathédrales, (l'Ancienne et la Nouvelle), New Bridge et Old Bridge. Cette duplicité semblerait un hommage constant à la logique de la bifurcation. Mais la bifurcation, dans un dédale, se fonde d'un côté sur la possibilité de l'erreur, et de l'autre côté sur la possibilité d'un parcours qui mène vers le centre.<sup>340</sup> Au contraire, dans le labyrinthe de Bleston, les routes ne participent d'aucun parcours privilégié. L'issue que trouvera Revel (l'écriture) sera de telle sorte qu'elle n'est valable que pour sa seule personne. Les autres restent passifs et subissent les attaques de la ville.

S'il serait vain d'espérer de situer chaque angle et quartier de la ville en tant qu'élément participant d'un ensemble, c'est que leur attribution à une structure stable semblerait être empêchée par l'absence d'un principe fondateur, d'une hiérarchie ayant le pouvoir de coordonner et d'agencer logiquement les nombreux quartiers de la ville. La perte de points de repère, donc, est due aussi au manque d'un véritable centre. Pendant ses premières explorations, Revel a besoin d'un centre et le cherche avec assiduité. « Qu'est-ce-que vous voulez dire par centre ? » est la question qu'on lui adresse pendant sa recherche.<sup>341</sup> Information futile : on a encore l'impression que dans le centre il pourrait y être déjà, sans tout de même s'en apercevoir. Si au personnage kafkaïen est nié tout accès au noyau qui conserve le cœur de la ville, un noyau inaccessible et donc impossible à saisir (comme nous nous rappelons de la quête inachevée de K. qui longe longtemps le

---

<sup>340</sup> Le motif de la duplicité, qui est central dans l'œuvre entière, se concentre autour d'une image qui réapparaît de façon presque obsessive : la tortue. Une représentation sculpturale de cet amphibie occupe une place centrale dans la Nouvelle Cathédrale, il apparaît dans un des panneaux des tapisseries de Thésée exposées au Musée de Bleston, il est à Plaisance Gardens. Enfin, une hallucination nocturne de Revel le voit tourmenté par une tortue gigantesque, au mufle taché de sang. Dans cette vision, Revel est englobé par une carapace qui l'immobilise. Enfin, il réussit à la briser en écailles qui retentissent. Comme signale E. Jongeneel, « Conforme à la tradition mythologique et cosmogonique, la tortue symbolise aussi bien la vie que la mort. [...] Cette transmutation renvoie à une tradition mythologique qui associe la tortue-luth à Hermès qui se servit de sa carapace pour fabriquer la cithare. » E. Jongeneel, « Le bâtiment inachevé : le rôle de la Nouvelle Cathédrale », dans *Analyses et réflexions sur Michel Butor. L'emploi du temps*, (ouvrage collectif), Paris : Ellipses, 1995, p. 75. L'image de la tortue illustrerait donc le couronnement de Revel en poète.

<sup>341</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 29.

bâtiment du centre du pouvoir), chez Butor nous devons constater l'absence d'un tel noyau. Certes, ville antique, peut-être elle a un centre urbain, avec une cathédrale, mais le guide ecclésiastique, pendant la visite de Revel du mois de novembre, nous explique que les habitants ne s'y rendent jamais. Si centre il y a, la perte de la foi l'a vidé de sens. Les habitants semblent, en revanche, ne pas être conscients de cette condition d'égarement par manque de centre comme principe d'ordre et d'agrégation.

L'intolérance de Revel, en revanche, est totale. Les pages de ce roman abondent en imprécations et paroles de défi que le narrateur adresse à une ville cruelle et inhumaine. Mais de quelle façon agit-elle sur l'esprit de l'étranger ? Revel se considère victime d'une « gigantesque sorcellerie insidieuse »<sup>342</sup> ; il veut échapper « à cette Circé et à ses sombres sortilèges »<sup>343</sup> Ensuite, on retrouve souvent la conscience que Bleston, « cette énorme cellule cancéreuse »<sup>344</sup> lui a injecté un virus dans le corps et dans l'esprit : « C'était comme si j'avais peur que sa haine, que sa misère ne fussent contagieuses, et peut-être l'étaient-elles en effet, peut-être étais-je déjà contaminé ».<sup>345</sup> Maintes fois la maladie est invoquée. Elle se manifeste surtout comme « maladie de la volonté, elle étouffe le courage »<sup>346</sup> empêchant le malade de se délivrer et de réagir à l'horreur de la ville-même. Le sens de contamination rejoint peut-être le moment clef quand le jeune Français, peu après avoir contemplé l'eau boueuse d'un fossé, « une eau épaisse, noire et mousseuse, une sueur de tourbe »,<sup>347</sup> se retrouve à boire de la Guinness, de la stout et du thé.<sup>348</sup> La transmission de l'infection de la ville à l'être humain à travers la boisson est une malédiction qui unit Revel et Horace Buck, le nègre, c'est-à-dire les

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>348</sup> Les moments où Revel consomme des boissons foncées, pourraient être des étapes d'un parcours initiatique, comme soutient A. Montandon, qui perçoit dans la séquence des événements du roman la réalisation d'une formation alchimique. A. Montandon, « *L'emploi du temps* comme roman alchimique », dans *Analyses et réflexions sur Michel Butor. op. cit.*, p. 84. La contemplation de la Slee, peu avant ces moments, pourrait ainsi faire penser à Léthé. L'oubli étant l'un des maux de Bleston, on pourrait penser à la pénétration dans les Enfers.

deux étrangers, les deux parias de la société. N'y aurait-il jamais une place, dans la ville, pour des exclus comme eux ?

La condition de la maladie et de l'enfermement dans la ville est un thème que les lecteurs des années Cinquante avaient déjà trouvé chez Albert Camus et qui réapparaîtra, d'ailleurs, chez Alasdair Gray. *La peste* (1947) raconte l'histoire d'une ville sur la côté méditerranéenne de l'Afrique qui est infectée par cette maladie. Même dans ce cas, on dirait que la diffusion du mal est révélatrice d'une vie urbaine pauvre, d'une morale dégénérée. Mais dans la ville d'Oran les habitants sont conscients du mal qui les dévaste ; les blestoniens, en contraire, sont mithridatisés, n'ont aucune conscience de leur condition, hormis le protagoniste. Étant étranger, celui-ci a toute autre perception de la maladie. Dans *La peste* toute issue semble être absente.<sup>349</sup> De plus, la condition d'enfermement décrite à Bleston permettrait une issue pour le protagoniste qui arrive, avant la fin du roman, à invoquer sa propre victoire vis-à-vis de la ville-ennemi. La forme du labyrinthe, contrairement à la prison, permet à Butor de continuer à élaborer le thème de l'enfermement, mais de le décliner différemment, surtout afin d'évaluer la possibilité d'un processus de guérison.

Le thème de la maladie est ébauché, au premier abord, à partir de l'environnement insalubre de ses quartiers (seulement par la suite l'auteur décide de l'inscrire dans les traditions plus anciennes du mythe de Thésée et de Caïn). Héritier des grandes villes du XIX<sup>e</sup> siècle, Bleston se caractérise par son dénuement et sa misère, comme témoignent de longues descriptions. À l'étage du bus 27 le protagoniste se trouve presque à la hauteur du toit des maisons qui sont « comme des falaises de charbon suintant, sommées de pinacles de rouille ».<sup>350</sup> La perspective à vol d'oiseau confirme une autre fois cette association entre Bleston et les restes d'une ville réduite en cendres, dont « les hautes cheminées » sont « comme les

---

<sup>349</sup> A. Camus, *La peste*, Paris : Gallimard Folio, 2010. Pour une étude sur l'emprisonnement existentieliste, voir M. A. F. Wit, *Existential Prisons. Captivity in Mid-Twentieth-Century French Literature*, Durnham : Duke University Press, 1995, p. 92-102.

<sup>350</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 38.

troncs restés debout d'une forêt incendiée par la foudre, et que la suite de l'orage enfonce dans une inondation de vase ».<sup>351</sup>

La gamme des référents qui nous renvoient à un scénario de dévastation et de combustion étant très riche, nous devons le considérer en syntonie avec un autre champ lexical, mis en relief par Pierre Brunel, et que nous trouvons dès la première phrase de ce roman : « Les lueurs se sont multipliées ».<sup>352</sup> Il s'agit d'un champ lexical qui renvoie au feu et à la combustion. Leur fonction est donc d'être le présage de ce qui constituera l'attaque contre Bleston : la série des incendies.<sup>353</sup> Nous ne saurons jamais qui est le mystérieux incendiaire qui a décidé de brûler la ville, mais ces attaques sont les plus violentes de cette lutte dans laquelle s'est engagé le protagoniste. Revel n'est peut-être pas le pyromane, mais comme il est clair par l'association que le narrateur fait plus tard dans l'histoire, en réfléchissant sur la propulsion originaires qu'il a senti au moment d'entamer l'écriture (« Les lueurs se sont multipliées », dont les caractères se sont mis à brûler dans mes yeux quand je les ai fermés »), il a entrepris une lutte aussi violente contre Bleston, même si son arme sera l'écriture. En ce qui concerne la première phrase du roman, donc, « [ce] ne sont plus seulement les lueurs de la gare, les lueurs de la ville, prémisses des flammes de l'incendie. Ce sont les flammes du texte, cette torche, ce brûlot qui va être lancé contre la ville. »<sup>354</sup>

### 3.1.3 - LES FILS D'ARIANE

Le protagoniste réagit de plusieurs façons face à l'embrouillement de l'espace et à la menace de maladie de l'esprit que la ville industrielle constitue contre son bien-être. L'exploration se révèle, dès le début, en tant que contact direct et questionnement, une expérience décevante et infructueuse : le centre n'est pas

---

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>353</sup> P. Brunel, *Butor. L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*, Paris : PUF, 1995, p. 13-8.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 17.

reconnaissable, les lieux se ressemblent l'un à l'autre, ne permettant à Revel aucune possibilité de survie. Privé de tout sens d'appartenance que ce soit à ce milieu, la ville l'exclut, en dépit de ses efforts pour se familiariser avec elle.

Au début, il garde de Bleston une image « grossière et fallacieuse ».<sup>355</sup>

Les différentes parties de la ville se recomposent, et cherchent à s'harmoniser dans l'image que Revel tire des données du réel. Il en obtient, toutefois, un faux plan. Outre la difficulté de parler une langue non maternelle, le protagoniste se confronte avec l'embarras de dé-codifier la langue de la ville et sa morphologie. La ville « comme accumulation de texte » (ainsi la définit Butor lui-même) n'est qu'un ensemble infini de mots qui la recouvrent, de plaques, de pancartes à l'entrée des stations du métro, de mots qui expliquent où je suis et comment aller ailleurs.

Par texte de la ville j'entends d'abord l'immense masse d'inscriptions qui la recouvre. Si je me promène dans les rues d'une métropole moderne, les mots m'attendent, m'assaillent partout : non seulement les gens que je croise partout entre eux, mais surtout les plaques sur les immeubles, les pancartes à l'entrée des stations de métro, aux arrêts des bus, me permettent, si je suis capable de les déchiffrer, de savoir où je suis, comment aller ailleurs. [...]

Dans certaines avenues, les inscriptions se multiplient immenses, somptueuses, lumineuses [...]. Dans les vitrines des étiquettes indiquent des prix, indiquent des qualités, des origines ; dans les restaurants, des menus ; dans les musées, parfois de longs commentaires. A quelque endroit que je m'arrête, je suis cerné, investi par du texte [...] <sup>356</sup>

Au début de son récit Revel, un *greenhorn*, décrit le sens d'étrangeté des mots qui seraient devenus habituels plus tard. A cela s'ajoute donc le problème d'établir les justes rapports et les justes proportions dans la récréation mentale des coordonnées spatiales et temporelles parmi les différents emplacements. Face à l'ignorance linguistique et à l'embrouillement des rues, des nouvelles stratégies sont donc

---

<sup>355</sup> M. Butor, *L'emploi du temps*, op. cit., p. 38.

<sup>356</sup> M. Butor, « La ville comme texte », *Répertoire V*, Paris : Éditions de Minuit, 1982, p. 34.

requises : l'achat d'un plan est la première opération qui vise à l'appropriation de la métropole et à la maîtrise de ce système complexe.

Le plan est un des premiers éléments insérés dans le contexte de la réécriture mythique : en tant qu'objet censé aider le protagoniste pour sortir du labyrinthe, il se rapproche du fil d'Ariane. Cela est indiqué par plusieurs expressions linguistiques. Enfermé dans sa chambre à l'Écrou, Revel « fouille », « déplie » et « puis replie » ce plan. Deuxièmement, Ann Bailey, la vendeuse qui le lui a vendu, outre à cacher le nom d'Ariane, serait quelqu'un qui se débrouille avec ces fils :

Elle m'a donné la petite feuille couverte en rouge, où le tracé des lignes municipales s'inscrit, semblable à un paquet de ficelles embrouillés, avec toutes ses bifurcations, tous ses croisements, tous ses numéros côte à côte sur le même segment.<sup>357</sup>

Si le fil est l'unique outil qui puisse aider Thésée à s'en sortir, le plan (l'objet corrélatif du fil dans cette transposition mythique), est-il un instrument efficace pour aborder l'étendue spatiale de Bleston ? Pas du tout. *L'emploi du temps* met en œuvre une critique très forte contre le concept du plan. Celui-ci se révèle en tant que moyen non crédible et peu praticable pour la saisie de l'espace urbain. Pourquoi ? Nous avons repéré plusieurs réponses.

- 1) La première version du plan qu'Ann offre à Revel indique les trajets des autobus et ne contient pas les noms de toutes les rues de la ville.
- 2) Ensuite, la petitesse des caractères, de l'édition plus complète qu'il utilisera plus tard, rendra difficile la lecture (spécialement dans des intérieurs sombres comme celui de l'Écrou).
- 3) Cet outil n'est pas pratique non plus, car il faut le tourner et retourner maintes fois, pour en consulter et en déchiffrer l'index des rues et ruelles.

---

<sup>357</sup> M. Butor, *L'emploi du temps*, op. cit., p.50.

4) Quatrièmement, au moment de la visite « sur place », fort de son étude du quartier, Revel se perd, car les dimensions du plan le trompent au moment de son approche à l'environnement urbain réel. Celui-ci est forcément une entité beaucoup plus complexe par rapport à l'aspect simplifié qu'il avait lors de la lecture préliminaire sur la carte. Ce problème met en relief un caractère très important du plan : dans la ville comme labyrinthe, il ne peut que montrer ses limites, car il ne peut pas rendre compte de la complexité du réel.<sup>358</sup>

5) Enfin, le premier regard du protagoniste exprime peut-être une attitude qui met à nu le vice le plus gênant du plan : la présence de couleurs conventionnelles de tout plan cache la réalité des extérieurs bitumeux, sombres, rouillés et noirs incendiés qui prédominent partout dans les teintes du paysage urbain.<sup>359</sup>

Cette infidélité crée des sentiments de contraste et d'amertume par rapport à un instrument censé être doué de scientificité, mais qui se révèle pourtant de ne pas être fiable. Le plan exerce donc des effets néfastes sur le protagoniste.

Mais si le plan de Bleston n'est pas fiable, c'est que le concept même de plan – semble nous suggérer l'auteur - ne peut pas traduire la complexité du réel : à un détour d'une rue, à l'effort physique du promeneur qui se déplace dans la métropole-labyrinthe, correspond, à un niveau planimétrique, un détour visuel, une difficulté, un échec à saisir l'espace réduit en centimètres. La visite des appartements, donc, met le protagoniste dans une situation de contrainte, comme s'il tournait toujours autour d'un mur.<sup>360</sup> Le plan contraint Revel à confesser l'étendue de son ignorance. Dans son esprit d'autres lignes se superposent à d'autres lignes,<sup>361</sup> tout comme, dans un rhizome, tout point communique avec tous les autres. On dirait que le rhizome de Bleston, en reprenant la métaphore d'Umberto Eco, est tout comme un morceau de beurre, où tout point peut se connecter avec n'importe quel autre.<sup>362</sup>

Dans le roman, toutefois, la nécessité de contrôle sur la ville (pertinente à une sorte de « lignée baudelairienne-benjamienne du flâneur »), cette

---

<sup>358</sup> Nous retrouvons cet aspect également chez Calvino. Cf. 4.4.5.

<sup>359</sup> Pour la déception qu'engendre le plan, cf. *ibid.*, p. 53-57.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>362</sup> U. Eco, « Prefazione » à P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti, op. cit.*, p.XIII.

perspective assez répandue chez les auteurs modernistes, continue à être présente. D'ici nous soulignons le caractère « de transition » du texte butorien, où les caractéristiques du promeneur moderniste entrent en crise. L'observation de la ville, et la perspective à vol d'oiseau, occupent, en effet, un rôle très important. Un des points-clé du roman est la visite à l'Ancienne-Cathédrale. Cet épisode est colloqué, en effet, à la fin de la première partie, et est comme une charnière avec la seconde ; elle établit un passage fondamental dans l'esprit du protagoniste. En effet, si d'avantage celui-ci avait subi la ville, dorénavant il compte trouver un moyen résolutif pour l'amadouer : garder un journal qui est, en effet, le compte-rendu du roman même, que le lecteur tient dans ses mains. Il s'agit d'une sorte de révélation (à laquelle le prénom Revel pourrait s'identifier). L'un des ennemis les plus dangereux est la faiblesse de sa mémoire, qui cache des détails et laisse toujours le doute de ne pas pouvoir récupérer les événements passés. Ce passage indiquerait donc le passage entre une attitude de prise sur la ville classique et une nouvelle attitude de s'en emparer à travers des moyens différents, dont l'écriture serait le plus remarquable. L'expérience du labyrinthe ne se réfère donc pas seulement à la ville, mais aussi au temps et à la mémoire.<sup>363</sup>

L'endroit où se trouve l'Ancienne Cathédrale est très sombre et à l'abandon. Revel y a accès en deux occasions très importantes. La première fois, lorsque les conditions de visibilité sont très faibles, il se donne seulement à une visite panoramique du haut de la Cathédrale, alors qu'une deuxième visite lui permet de cerner l'intérieur et les illustrations des vitraux, ce qui représente une mise en abyme de plusieurs thèmes dont l'auteur s'occupera dans son œuvre. À travers un vestibule noir et délabré, Revel s'introduit dans ce lieu sacré ; mais son entrée n'a rien de solennel : la dégradation de l'église s'accompagne de la présence de quelques jeunes filles qui semblent se moquer de lui. En revanche, il existe aussi un gardien qui règle le flux des visiteurs et qui pourrait donc symboliser un quelque type de contrôle pour un lieu qui nécessite d'être protégé. Cette visite aboutit dans le toit de la Cathédrale, véritable observatoire sur Bleston, d'où le personnage peut avoir une vision d'ensemble de la ville et avoir un point d'avantage sur elle.

---

<sup>363</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 293.

Là-haut, entre les abat-sons, j'ai perçu l'ensemble de la partie centrale de Bleston dans la brume qui faisait déjà de ces quatre heures d'octobre un crépuscule : la courbe de la Slee, la grande flèche de la Nouvelle Cathédrale, les créneaux de l'Hôtel de Ville dans l'halo des enseignes lumineuses qui s'allumaient et s'éteignaient, le triangle d'Alexandra Place très loin, sifflant, avec ses gerbes de voies ferrées, tout en bas les vieilles maisons à toit pointu, puis les hautes cheminées [...] <sup>364</sup>

Cette position de verticalité aide peut-être le narrateur à prendre la résolution d'écrire- activité où nous le voyons occupé dans les quatre parties suivantes (de la deuxième à la cinquième). Le reste du livre, en effet, constitue aussi une réflexion sur la fonction de l'écriture et de la narration. Nous sommes pourtant d'accord avec Wendy Faris : la visite de la cathédrale n'est pas un point de la narration qui correspond à un point d'arrêt, mais plutôt une œuvre d'art mutilée, comme suggère la destruction du mur où étaient étalées les représentations des villes saintes ; il s'agit d'un point de passage, un modèle qui doit être surpassé. <sup>365</sup> Nous signalons, de plus, que la Cathédrale n'est pas ici seulement un lieu censé donner des indications pour la résolution du mystère policier du roman ; elle développe aussi une métaphore qui dérive de Victor Hugo, qui y voit la structure romanesque en tant qu'ensemble ordonné, maîtrisé et « maîtrisable » par son artiste. Nous sommes donc loin de cette vision romantique, le mystère du meurtre restant non-résolu.

La deuxième phase de ce projet de sortir du labyrinthe urbain nécessite d'un environnement où l'écriture puisse devenir acte libérateur. Ensuite, donc, Revel se procure un endroit tranquille qui lui permet d'entreprendre son projet de journal, le récit que nous lisons. La recherche dure longtemps et, une fois abandonné l'Ecrou, nous le retrouverons au 77 de Copper Street. Le travail d'écriture sert au protagoniste pour se défendre des attaques de Bleston, pour bâtir

---

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>365</sup> W. Faris, *Labyrinths of Language*, *op. cit.*, p. 52.

autour de lui-même un « rempart de mots ». S'il y a un Minotaure dans *L'emploi du temps* c'est la « lassitude » qui hante le protagoniste<sup>366</sup> et l'écriture est le seul véritable moyen qu'on puisse lui opposer,

car cette fouille, ce dragage qui occupe maintenant si régulièrement toutes mes soirées, doit me livrer des eaux troubles de ce mauvais sommeil qui m'avait envahi et aveuglé, de cet enchantement morose que je subissais, doit me permettre d'agir de nouveaux en homme éveillé [...] <sup>367</sup>

Cette opération de dressage de lignes d'écriture est souvent métaphorisée. Brunel illustre très efficacement cet aspect, se référant ainsi à certains passages du roman où l'écriture acquiert clairement une fonction défensive. Les lignes d'écriture sont comme un tissu, par lequel Revel se protège des attaques de la ville. Il compose des « remparts de lignes », il tisse une toile, l'échelon de son écriture se déploie sur la page blanche. « Le fil va et vient. Il fait un tissu d'une trame qui [...] est [...] "le filigrane de rayures" de la page blanche [...] et la trame des jours »<sup>368</sup> Pour cette raison, derrière certaines phrases se profilerait, pour Brunel, le mythe d'Arachné. Et comme l'héroïne mythologique, est restée prisonnière de son propre tissu pour avoir défié Minerve, étant métamorphosée en araignée, de même Revel doit faire attention à ne pas rester prisonnier du fil qu'il fabrique en écrivant. De temps en temps, en effet, les phrases prennent des tournures compliquées et courent le risque de se révéler des anacoluthes. L'écriture requiert donc une maîtrise très savante de la part de l'écrivain. Au bout d'un moment, la crise n'est plus seulement la perte de repère dans le labyrinthe de la ville. Dans la solitude de sa chambre, il s'agit de dominer ce genre spécifique de fil. Et comme la toile de l'araignée a un centre, nous pouvons remarquer que chez Butor l'écriture prétend avoir une fonction analogue de dégager un centre, de fournir un *pattern* qui contraste avec l'anarchie

---

<sup>366</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 50.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>368</sup> P. Brunel, *op. cit.*, p. 24.

En plus de l'écriture, le protagoniste réagit contre l'agressivité de la ville en achetant d'un roman, *Le meurtre de Bleston*. Nous ne lisons pas les pages de ce roman, mais nous en captions néanmoins des bribes de l'intrigue. Un discours se développe ainsi autour de ce texte : d'autant plus que, appartenant au genre policier, il s'agit en effet, pour Michel Butor, d'une mise en abyme de *L'emploi du temps* même. Tout comme un Baedeker, c'est un guide qui suscite l'intérêt du protagoniste vers les lieux les plus renommés de la ville. C'est ce roman, par exemple, qui pousse Revel à visiter la Cathédrale et à rechercher les images de Caïn et Abel représentées sur le vitrail. Autrement dit, le roman de C. J. Hamilton, nom qui se révélera être le pseudonyme de George Burton, lui sert d'accompagnateur dans la ville ; mais il accompagne surtout dans le texte le lecteur.

Une fois dévoilée la vraie identité de George Burton, Revel et Lucien discutent avec lui sur la théorie du roman policier : de cette conversation, l'on dégage une théorie à laquelle est assujetti non seulement le *Meurtre de Bleston*, mais aussi *L'emploi du temps*. En effet, plusieurs facteurs sont en commun et Butor nous met en garde à travers une attitude plutôt ironique, comme la façon sarcastique de s'exprimer de Burton, son ton un peu sérieux et un peu facétieux lorsqu'il expose son programme poétique, sa façon de dire et de cacher en même temps des révélations épouvantables (par exemple un meurtre qui a vraiment eu lieu à Bleston et dont la victime serait une connaissance de Richard Tenn, un cousin des sœurs Bailey). Tout cela crée une ambiance mystérieuse et un lien de parenté assez étroit entre les deux *detective novels*. Le roman de Butor répond aux critères de Burton : ne pas révéler l'identité de l'assassin.

Contrairement aux autres romanciers de romans policiers, Burton soutient que « l'explosion de la vérité » est la cause de la mort du détective.<sup>369</sup> Ainsi, Burton, dont le nom semble être l'anagramme de Butor (mais avec l'addition d'un « n »), instaure un conflit entre le « héros-détective » et l'ensemble des procureurs, de l'appareil légal, des instructeurs, des policiers, etc. En effet, le

---

<sup>369</sup> M. Butor, *L'emploi du temps*, *op. cit.*, p. 191.

premier veut « agiter, troubler, fouiller et changer »<sup>370</sup> l'ordre ancien, tandis que les autres veulent le sauvegarder. Le détective Barnaby Morton, dans la fiction de Burton, se fait donc meurtrier à son tour, en tuant le meurtrier fratricide ; tout comme Œdipe - nous signale Butor - il tue la personne qui lui a permis son existence littéraire. Or, cette digression presque méta-narrative implique des conséquences à plusieurs niveaux.

Une lecture symbolique de ces événements peut aider, peut-être, à saisir les sens de la création romanesque pour Butor. Sur la base de ces indications, Burton n'a pas été loyal à soi-même, ayant révélé à Revel le secret de son identité ; de plus, il s'expose au danger dans la vie réelle : ayant eu probablement connaissance du mystère qui se cache derrière la mort du frère de l'ami de Richard Tenn, il a peut-être mené une enquête et il est donc un *alter ego* du détective. A partir du moment où il fait des allusions à sa connaissance du crime, il risque aussi sa vie (littéralement dans la fiction, métaphoriquement dans la métafiction). Burton, donc, n'arrive pas totalement à poursuivre son effort de mettre en crise les dispositifs narratifs traditionnels du roman policier : comme dans une sorte de punition, ce n'est pas le meurtrier qui risque sa vie, mais c'est plutôt celui qui a découvert la vérité : l'auteur. C'est exactement pour cela qu'une voiture cherchera à investir Burton. Nous voyons donc que l'auteur est dépositaire, chez Butor, d'une crise qui le menace dans son statut ontologique.

La lecture que Jacques Revel fait de ce roman de Burton n'est donc pas seulement la lecture d'un guide de la ville, mais aussi un avertissement. En tant qu'écrivain, chercheur de la vérité, et en tant qu'utilisateur des mots et des moyens expressifs, il doit faire attention à ce qu'il manipule ; le fil de son texte peut se révéler comme un piège. Dévoilant le mystère de son identité à Revel et à Lucien, Burton se rend de quelque sorte coupable à son tour, revenant sur les pas de l'auteur de romans policiers traditionnels. Jacques (et Butor) devront faire attention, donc, à ne faire pas de même. En ce sens, le roman dans le roman est une autre sorte de guide contre la tentation de se colloquer dans le sillage de la tradition. Le centre

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 193.

épistémologique de cette intrigue (la solution sur l'identité du meurtrier, d'où s'est dégagée toute l'histoire) ne doit pas se trouver dans le roman. On pourra peut-être le trouver à l'extérieur (si nous pouvons l'imaginer), ou peut-être il n'existe pas. Revel a donc de bonnes raisons de garder ce roman, sur sa table de Copper Street, à côté des autres outils de sa recherche, c'est-à-dire le plan et les feuilles à remplir de son journal au fil des jours. Révéler la solution correspond à une trahison.

#### **3.1.4.1 - D'UNE HÉTÉROTOPIE À L'AUTRE ET LES LUERUS DE LA DÉVASTATION DE LA VILLE**

Les instruments pour sortir de cette expérience du labyrinthe en tant que ville-rhizome ont tous des défauts et ne permettent pas à Revel une véritable compréhension de la ville. Cependant, il y a des endroits qui permettent une approche et un effort de lecture du tissu urbain, tel que Revel le décrit et qu'il le raconte à travers l'expérience qu'il en fait. C'est ici que le potentiel labyrinthique de Bleston s'expose au maximum de sa puissance.

Cette ville, en effet, ayant toutes les caractéristiques qui nous permettent de la voir en tant que rhizome, implique des conséquences sur la vastitude de ses dimensions, sur l'absence d'un centre, sur l'impossibilité d'en cartographier la surface de façon stable et satisfaisante. Tous ces problèmes nous renvoient, comme on a vu dans le chapitre précédent, à la conception de certains points de la ville en tant qu'hétérotopies foucaaldiennes. Le texte de Butor, en plus, prolifère de ce genre « d'espaces autres », car beaucoup de lieux fréquentés par Revel correspondent aux mêmes exemples que le philosophe repère et classe dans notre société, et en général tous ces emplacements mettent en place des dynamiques d'interaction avec nos espaces urbains, qui décrivent aussi notre façon de les percevoir.

Nous considérons davantage le cinéma, avant tout comme l'espace qui oblige Revel à faire face à son sentiment de désarroi et de haine contre Bleston. Très souvent nous le trouvons, seul ou accompagné, au New Theatre, où sont projetés plusieurs documentaires sur des villes et des régions étrangères. Tout comme le définit Foucault, dans son troisième principe des hétérotopies, le cinéma est « une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions ».<sup>371</sup> Celui-ci étant un lieu qui juxtapose à la fois plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont entre eux incompatibles, nous voyons défiler sur l'écran des cinémas blestoniens plusieurs documentaires sur les endroits les plus disparates, comme Petra, la Mer Morte, Oxford, etc. Le cinéma, nous dit le protagoniste, est le lieu où il se rend très souvent, surtout pendant la période qui précède son entreprise d'écriture. Le cinéma, en tant qu'hétérotopie, provoque aussi un effet particulier – notamment « l'effet de retour ». Les conséquences de la fréquentation du cinéma est bien visible chez Revel, qui témoigne ainsi de l'intérêt de Butor pour un problème de spatialité postmoderniste, très en avance par rapport au texte de Foucault (publié en 1984). Stéphane Girard soutient que, à partir des années Soixante, l'œuvre de Michel Butor peut tout à fait s'inscrire dans la poétique postmoderne.<sup>372</sup> Une œuvre éclectique comme *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique* de 1965 développe et le concept d'hétérotopie foucauldienne, (tel qu'il est exposé dans *Les mots et les choses* de Foucault) et surtout le concept analogue de *zone* de McHale. A notre avis, *L'emploi du temps* démontre que, dans les années Cinquante, Butor était déjà susceptible de représenter cette promiscuité spatiale qu'est l'hétérotopie. Même si ce thème ne concerne pas encore ouvertement la forme du roman (comme ce sera le cas dans les décennies suivantes), toutefois le labyrinthe urbain de ce roman de 1956 montre comment l'hétérotopie est déjà présente, même si dans le sens que lui attribue Foucault dans son autre écrit des « Espaces autres ».

---

<sup>371</sup> M. Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 1577.

<sup>372</sup> S. Girard, « Éléments d'énonciation hétérotopique postmoderne dans *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique (Niagara)* de Michel Butor », *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p.139-59. L'analyse de Girard s'inspire à la fois de la sémiotique du discours, la linguistique de l'énonciation et la pragmatique. Le développement de la poétique butorienne pose en effet plusieurs problèmes en ce qui concerne la réception du texte et la collocation du récepteur au sein d'un système axiologique.

Bref, dans le cinéma de Bleston, de nombreuses images se succèdent de manière incohérente, se concentrant en un seul lieu, avec des effets qui côtoient le psychédéisme.

La première séance, dont Revel nous donne un compte-rendu dans son journal du 16 juin, prévoit la projection d'un « documentaire-voyage [...] un film en couleurs sur la Crète, le lieu d'origine d'Ariane et Phèdre, l'île du Labyrinthe et du Minotaure ». <sup>373</sup> Le cinéma déclenche une série complexe de sentiments. D'abord, la projection sollicite une comparaison. D'un côté on a un décor géographique et mythique qui est fortement idéalisé, grâce aussi à la mise en valeur d'une terre ensoleillée. Ici, il est possible d'envisager des récits comme celui du mythe du labyrinthe, avec des conclusions (la soumission aux forces bestiales et corrompues, la saisie d'un espace énigmatique, la conquête de l'amour d'une femme) ; et ces conclusions sont censées illuminer sur certains aspects et valeurs et de la vie individuelle et de la vie de la communauté. De l'autre côté, l'auteur oppose cet espace idéalisé du mythe au reste du cadre actuel blestonien. Si le protagoniste, d'un côté, est porté à s'identifier avec un héros, remarquant la similitude entre sa propre expérience de la ville anglaise et l'exploit du labyrinthe de Thésée, y trouvant ainsi un modèle de comportement, de l'autre côté, le cinéma le pousse à remarquer la différence entre un espace solaire et chaud, telle l'île grecque de la Crète, et l'environnement gris et venimeux où le mythe moderne est encadré. Dans la même tournure syntaxique, plutôt complexe et de la longueur d'une page, l'auteur fige cette opposition entre ce « lieu dans le lieu » (l'île *dans* l'écran du cinéma *dans* Bleston) et le lieu lui-même (Bleston).

Qu'il doit faire beau sur les vergers d'orange, sur les feuilles de bananiers lacérés en lanières, sur les ruisseaux d'irrigation, sur les moulins à vent [...] sur l'esplanade de Cnossos où règnent les cornes du taureau, sur les dallages dont les anémones fleurissent les innombrables fêlures, sur les escaliers de gypse ou d'albâtres [...] qu'il doit y faire jour même en fin de décembre,

---

<sup>373</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 129.

dans ces semaines ici vouées au calfeutrement, vouées à l'asséchante haleine rouge des radiateurs à gaz, dans ces semaines ici vouées aux blêmes lampes, aux jaunes lampes, repas aux lampes, travail aux lampes, et même promenades sous les lampes [...].<sup>374</sup>

Le cinéma contribue donc à la superposition du mythe à la vie réelle. En effet, pendant les journées suivantes, nous nous apercevons de la subtilité par laquelle le mythe s'insinue graduellement dans l'esprit de Revel, dans un échange continu Bleston-Crète et Crète-Bleston, le sein de Rose-le sein des statues crétoises et vice-versa.<sup>375</sup>

Hétérotopie complexe, le cinéma contribue à inciter chez l'étranger un état d'excitation contre Bleston, dans un crescendo de violence. Le dernier dimanche de novembre Revel se rend au cinéma avec Horace Buck. Ils regardent un film dont il ne se rappelle que des images de corrida. A ces images de violence et de lutte sanglante, les personnages y ajoutent une deuxième visite « aux effets hétérotopiques » : ils se rendent à « Amusements », la salle de jeux de Bleston. Ici l'immigré africain s'occupe dans un combat acharné contre les avions qui apparaissent dans le viseur de sa mitrailleuse ; en bas, on perçoit une ville en flamme. Cette étrange visite se déroule peu avant l'incendie qui aurait endommagé la salle, cet incendie « auquel Horace Buck [pour Revel] n'est sans doute pas étranger ». <sup>376</sup> L'implication des espaces autres du cinéma et du jeu de la mitrailleuse a des conséquences désastreuses. Ce qui nous intéresse ce n'est pas seulement le fait que Revel soupçonne de Buck, c'est aussi le fait que Butor focalise l'attention sur ces lieux, qui aux années Cinquante deviennent très populaires et qui engendrent de nouvelles formes de malaise : ces espaces ont l'effet de manipuler et déformer les sens des sujets, d'exaspérer leurs perceptions négatives, de les pousser à des actions effrayantes.

---

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 129-33.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p.169.

Le samedi 12 avril, Revel et Lucien sont les spectateurs d'un film en technicolor, un documentaire sur la Rome impériale, *The Red Nights of Roma*, une sorte de *Quo vadis ?* sur les incendies imputés à Néron. La réalisation est tellement fautive, approximative et grossière que Revel ne peut s'empêcher d'exprimer le sens de dégoût et frustration qu'il éprouve face à un public tellement massifié. Si l'effet de réalisme n'est pas atteint par les réalisateurs, l'effet de retour foucauldien est inexorable : « le reflet du feu, l'appel de ce feu, si bien que [...] je regardais les briques des murs comme peintes en trompe-l'œil sur des toiles mal tendues qu'il serait facile de faire brûler, je regardais les briques du mur comme destinées à la flamme [...] ». <sup>377</sup> Du coup, la ville réelle, sous l'influence des incendies cinématographiques, devient à son tour jouet hautement inflammable. L'esprit dérangé et troublé du protagoniste substitue à la ville fictive la ville véritable où il habite, mettant cette dernière sous les flammes dévoratrices. C'est seulement quinze jours après avoir regardé ce film, sous l'effet de cette même excitation, que Revel brûlera le plan de la ville. Il n'est peut-être pas le pyromane qui infeste Bleston (l'auteur dissémine les soupçons de manière que nous ne pouvions pas avoir la solution de cette énigme), mais sa haine, sa complaisance face à ce genre de crimes et le désir de voir la ville détruite le rend en quelque sorte coupable, comme, d'ailleurs, lui-même le reconnaît.

#### **3.1.4.2 - HETEROTOPIE DU MUSEE, PARODIE DU MYTHE**

Dans ce processus de représentation des cadres parallèles, qui instaurent des relations de compétition/contestation par rapport à l'environnement urbain, le cinéma opère conjointement à d'autres hétérotopies du roman, comme par exemple

---

<sup>377</sup> *Ibid.*, p.302.

le musée. Dans la classification que Foucault a élaborée dans le texte dont il est question ici, le musée est rangé à côté de la bibliothèque, car ces deux bâtiments créent une coupure absolue entre le temps, tel qu'il est perçu dehors et celui qui est perçu dedans, à l'intérieur de leurs parois (« découpages de temps »)<sup>378</sup>. Chaque hétérotopie impose, donc, une hétérochronie : les musées et les bibliothèques suggèrent le projet utopique d'inclure dans un espace absolument restreint des catalogues d'objets et de textes qui prétendent avoir l'exhaustivité de recueillir des informations et de décrire une culture donnée, mais sur une échelle universelle. Ce projet utopique est, néanmoins, de quelques façons réalisé dans les sociétés réelles. De même, le « Bleston Museum of Fine Arts » aspire à décrire la vie de la ville depuis l'antiquité jusqu'aux expressions artistiques plus modernes. Dans ses neuf salles sont exposées plusieurs œuvres, des premiers sites préhistoriques jusqu'à l'art contemporain ; toutefois, les éléments qui acquièrent le plus d'importance sont la série de dix-huit tapisseries qui représentent les exploits de Thésée, de ses gestes pour délivrer l'Attique de ses nombreux monstres jusqu'à l'aventure qui a plus de relief : son voyage en Crète pour affranchir Athènes des tributs qu'elle était obligée de payer à Minos. Clairement, le mythe crétois apparaît assez tôt dans le déroulement de l'action romanesque et, comme au cinéma, l'auteur vise à donner une juxtaposition à l'expérience d'embrouillamini que le protagoniste est en train de vivre dans la ville-labyrinthe anglaise. Dans ce cas, nous ne nous trouvons pas seulement aux prises avec une mise en abyme d'une expérience urbaine exaspérante, mais avec une volonté de la part de l'auteur de provoquer une superposition du mythe à la vie réelle. Le mythe, que nous propose Butor, peut bien essayer de décrire et interpréter l'égarement du sujet, et d'offrir en même temps un modèle de comportement, mais, ainsi faisant, il ne peut pas s'empêcher de mettre en relief l'écart qui éloigne de la véritable expérience de la ville qui est effectivement permise à Revel. Le résultat de ces espaces hétérotopiques, tels le cinéma et le musée, consiste à introduire un discours caractérisé par sa complétude, un récit avec un dénouement et un héros qui sort du labyrinthe pour gagner la dévotion et l'amour de deux sœurs. Encore une fois, la réalité du cadre désolé de Bleston montre le

---

<sup>378</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 1578.

décalage entre le mythe et le désir de Revel de pouvoir inscrire son vécu dans le sillage ennoblissant du héros attique. Le cinéma excluait les gestes de Revel du cadre naturel où elles auraient dû se développer ; parallèlement, le musée les bannit de l'histoire. Nous avons la sensation que la ville comme labyrinthe rejette complètement Revel, lui empêchant toute possibilité d'entreprise.

Il est aussi vrai que le mythe renvoie à un monde où le récit peut encore répondre à des questions existentielles. Le musée, en exposant cette *fiction* fait allusion à ce pouvoir explicatif du mythe : *mythos* en grec signifie aussi intrigue, et donc récit, comme l'utilisation aristotélicienne l'a bien transmis des siècles durant. Au contraire, les imbroglios de la spatialité telle que Revel l'a expérimentée hors du musée est totalement réfractaire à une mise en ordre. Le mythe grec représentait peut-être un idéal crédible, dans le sens que la raison conjuguée au courage pouvait assurer l'essor bienheureux d'une entreprise ambitieuse de maîtrise et domination de l'espace. La déconstruction de ce mythe, donc, problématise une réalité qui ne peut plus se relier à une conception ancienne de l'espace. Paradoxalement, nous pouvons voir que cette nouvelle interprétation butorienne jette une lumière différente sur l'iconographie traditionnelle même du labyrinthe. Si nous pensons aux représentations romaines en mosaïque, où Thésée a assujéti le Minotaure au centre d'une ville aux rues formant un labyrinthe, nous reconnaissons aussi le sens et l'importance culturelle de ces images, retrouvant ces références au mythe hors contexte. Dans la ville comme labyrinthe du XX<sup>e</sup> siècle, *cardo* et *decumanus* sont des concepts aussi étrangers que risibles, là où toute possibilité d'orientation et orthogonalisation, comme Revel a expérimenté, sont devenues des idées absurdes.

Les effets parodiques de cette superposition sont donnés par l'incapacité de l'auteur du journal à gagner l'amour d'aucune des deux sœurs Bailey, Ann et Rose, par lesquelles il substitue, dans son esprit, les figures d'Ariane et de Phèdre. Ensuite, les outils, dont nous avons parlé, les équivalents du fil d'Ariane, sont inutiles. D'un autre côté, nous avons l'impression que ceux-ci se révèlent, parfois, être des instruments qui empirent la condition désespérée de

Revel. Les feuilles, par exemple, servent à déployer le fil de l'écriture du texte. Mais l'emploi que le protagoniste doit faire de son temps à cause de cet « exploit » fait qu'il doit négliger de leur faire la cour, perdant donc Ann au premier abord et Rose, juste après. On a donc pour effet de le voir comme s'il restait embrouillé dans son propre fil, dans le fil de ces phrases contournées et occupants inlassablement des paragraphes entiers. Revel resterait ainsi prisonnier de la ville : pour pouvoir partir, la condition est de renoncer à l'amour. Le fil de l'écriture, en imitant sa complexité, finit par décevoir l'écrivain. Pour confirmer cela, nous voyons l'auteur s'enfermer à son domicile pour compléter son texte, avec des buts épistémologiques qu'il lui rattache, et nous comprenons pourquoi il habite Copper Street : pour les pensées alchimique et astrologique, le cuivre est mis en correspondance avec Vénus, emblème du plaisir sexuel et de la sensualité féminine.<sup>379</sup> La connaissance est donc achevable, pour Revel, au prix d'une privation dont il n'était pas question dans le mythe ancien (Thésée étant partagé entre deux sœurs) et qui constitue en revanche un thème novateur de la réécriture butorienne (Revel étant refusé par Ann et Rose).

Nous avons considéré le désir de Revel d'entreposer le mythe au milieu de Bleston et de sa propre expérience urbaine. Nous avons ainsi remarqué l'effet d'ironie qu'obtient l'auteur, car l'écart entre le mythe et son réagencement dans la réalité de la fiction est plutôt grand. Non seulement le protagoniste est isolé et reste célibataire, contrairement au sort de Thésée dans le mythe du labyrinthe ; en même temps, Butor parodie d'autres aventures de la vie de ce héros, notamment celles racontées par Plutarque : épisodes qui apparaissent d'ailleurs dans les images de la tapisserie du musée. Descendu en Enfer avec son complice Pirithoüs pour gagner Perséphone, par exemple, le héros attique atteint son but, mais son copain reste prisonnier dans le siège souterrain.<sup>380</sup> Dans la réécriture butorienne du mythe, au contraire, Thésée-Revel reste enfermé dans l'inférieur Bleston, tandis qu'il doit

---

<sup>379</sup> Les intérêts de Butor pour l'alchimie sont d'ailleurs bien attestés. A. Montadon en repère les traces dans le roman dont il est question ici, en fournissant une bibliographie sur ce sujet : « *L'emploi du temps* comme roman alchimique », *Analyses & réflexions sur Michel Butor*, op. cit., p. 82, n. 1. Michel Butor a développé ses intérêts alchimiques dans un essai de 1953 intitulé « L'alchimie et son langage », *Répertoire I* (1960), Paris : Les Éditions de Minuit, 1989, p. 12-9.

<sup>380</sup> M. Butor, *L'emploi du temps*, op. cit., p. 278-80.

supporter la conquête amoureuse que son copain Lucien fait de Rose-Phèdre-Perséphone, avant qu'il parte pour la France.<sup>381</sup> Le musée donc, présentant ainsi le mythe, met en relief les aspects qui le distancient le plus de sa moderne version blestonienne, il exclut le « héros » moderne de la possibilité de s'émanciper, il frustre ses efforts de quête du bonheur et démontre l'illégitimité de ses prétentions à s'inscrire dans le sillage de Thésée.

De ce processus, comme nous le pouvons donc définir, de « bricolage mythique », participe un autre chaînon mythique, c'est-à-dire le mythe de Caïn.<sup>382</sup> Pour John J. White, les motifs mythologiques que nous trouvons dans *L'emploi du temps* ont la fonction de « préfigurations », dans le sens d'une technique narrative qui en quelque sorte préannonce les conflits auxquels sont soumis les personnages. La combinaison de Thésée et de Caïn ferait donc allusion à un désir de Revel de s'identifier à un héros classique, tandis que ses propres sentiments ne peuvent pas l'empêcher de soupçonner qu'il serait une sorte de réincarnation du mal original.<sup>383</sup> A notre avis, cette combinaison fait partie du processus typique de la parodie, qui aspire à englober plusieurs modèles, voulant les signifier tous à la fois. Le mythe de Caïn ne se réalise pas complètement (comme celui de Thésée). Le bricolage postmoderne que nous reconnaissons ici laisse le lecteur dans un état d'indécidabilité. Les gestes de Thésée (aussi bien que le meurtre de Caïn) demeurent dans les représentations figurales du musée, mais l'effort de transposition de celles-ci dans la vie réelle laisse percevoir leur spécificité d'involucre vide et impossible à être ré-sémantisé dans le contexte de la ville contemporaine.

---

<sup>381</sup> Pour ce parallélisme entre l'intrigue du roman et celle du mythe, cf. P. Brunel, *op. cit.*, p. 99-100.

<sup>382</sup> Nous abordons ce sujet dans le prochain sous-chapitre 3.1.4.3.

<sup>383</sup> J. J. White, *Mythology in the Modern Novel*, Princeton : Princeton University Press, 1971. Pour une explication de *literary prefiguration*, cf. p. 11-4. Sur *L'emploi du temps*, cf. p. 211-7.

### 3.1.4.3 - ÉTERNITÉ ET DISPERSION DU TEMPS

Si ce type d'hétérotopies blestoniennes a surtout la fonction de mettre en lumière la crise de l'étranger, du Thésée exilé et isolé dans la métropole contemporaine, à quoi servent alors les autres hétérotopies que nous trouvons dans ce roman ? Ensuite, quelles sont les relations que celles-ci instaurent les unes aux autres, dans la complexe stratégie narrative déployée dans *L'Emploi du temps* ?

Il existe un autre espace à Bleston qui attire Revel et qui a une fonction fondamentale dans ce roman : l'Ancienne Cathédrale. Revel la visite plusieurs fois et à chaque occasion des conséquences déterminantes se réalisent dans le développement de l'histoire. Sa première visite, par exemple, suggère des allusions à l'exclusion du monde féminin, à laquelle il semble condamné : une femme pressée sortant de la Cathédrale le pousse ridiculement par terre et salit de boue ses habits ; une fois entré, des jeunes filles se moquent de lui, avec un rire dont il se souviendra quelques mois après, quand Rose rira à cause d'une expression bizarre sur son visage. Ensuite, il se rend en haut de la Cathédrale d'où il peut considérer la ville dans son immensité. Apparemment, dans cette circonstance rien d'important n'arrive, mais seulement si nous ignorons son journal du jour après, celui du 30 mai, où il raconte l'achat du roman signé Hamilton. La perspective de Bleston lui a donc permis d'entreprendre un acte de courage : combattre la ville. *Le meurtre de Bleston*, comme on a vu, n'est pas seulement le titre d'un roman policier, mais un guide qui invite à suivre des itinéraires. De plus, ce titre fait allusion à la « mort » de Bleston même. La lecture serait donc la première réaction contre l'amertume de la vie métropolitaine et aiderait Revel dans la lutte qu'il a engagée à partir de ce moment.

Une fois mis en évidence ce rôle de l'Ancienne Cathédrale de constituer un lieu où Revel s'investit lui-même d'une nouvelle tâche existentielle, elle est ensuite appréhendée en tant qu'hétérotopie, dans le sens qu'elle se propose de fournir une « histoire idéale » de la ville. Comme le musée le fait pour le mythe de Thésée, l'Ancienne Cathédrale offre des représentations sur son vitrail, où sont donnés des épisodes du meurtre d'Abel perpétré par son frère Caïn. Cette série

d'images veut être une narration biblique, mais, en même temps, se propose d'expliquer les origines de Bleston, qui est donc la ville héritière de la descendance du premier criminel ; sur la surface du vitrail, Caïn y est effectivement représenté pendant la construction d'un mur en briques rouges, élément présent aussi dans le décor urbain de Bleston (et auquel le vitrail veut peut-être faire allusion). Suite à des événements historiques dramatiques, la série de vitrail est incomplète : les villes du péché y trouvent leur place, de Babel à Sodome, mais les villes saintes ont été détruites, ainsi que la représentation du Jugement Universel. Utopie effectivement réalisée, comme le veut Foucault, avec des prétentions de représenter une histoire universelle de la ville, insérée dans un cadre cosmique et eschatologique, la Vieille Cathédrale est, dans sa spécificité romanesque de Butor, une sorte d'hétérotopie mutilée ; elle ne garde que les énergies négatives des villes du péché et préconise la destruction d'un monde idéal.

Elle avait été bâtie, d'ailleurs, sur l'emplacement d'un temple de la guerre romaine ou préromaine : l'étymologie de la ville paraît être, en effet, celle de Bellisti = Belli Civitas.<sup>384</sup> On a donc l'impression que, au fil des siècles, cette hétérotopie fonctionne toujours en tant que lieu de culte, mais qu'elle fonctionne de façon différente selon la culture dans laquelle elle se trouve.<sup>385</sup> Désacralisée à l'époque contemporaine, elle fonctionne encore grâce à la puissance évocatrice du vitrail. Dans sa troisième visite, Revel subit les effets perturbants d'une vision : le sang de la blessure mortelle sort de la composition sacrée, l'envahit et se dépose sur ses mains ; il se sent ainsi investi d'une tâche maudite, ce qui le culpabilise vis-à-vis des délits qui sont accomplis à Bleston. Même s'il n'en est pas son exécuteur matériel, comme on a vu, il en a toutefois partagé ou favorisé l'accomplissement. En effet, c'est lui qui dévoile à des tiers l'identité de Burton et il serait donc partiellement responsable de son attentat, et c'est Revel qui participe en quelques sortes de la folie destructrice de la ville, en se réjouissant des incendies. Thésée fut le fondateur non-contesté de la ville la plus civile de l'histoire, Revel n'est au

---

<sup>384</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 102.

<sup>385</sup> Cette particularité se rapproche du deuxième principe des hétérotopies. Cf. M. Foucault, *op. cit.*, p. 1576.

contraire qu'un héros inachevé, incapable de se venger de la ville, par laquelle lui, victime, se sent même bafoué :

« Je suis Bleston, Jacques Revel, je dure, je suis tenace ! et si quelques-unes de mes maisons s'écroulent, ne va pas croire pour autant que moi je tombe en ruines et que je suis prête à laisser la place à cette autre ville de tes faibles rêves, de tes rêves que j'ai réussi à rendre si minces, si obscures, si désespérés, si balbutiants, si impuissants [...]»<sup>386</sup>

Cinéma, musée et Cathédrale deviennent des hétérotopies qui s'interpénètrent l'une l'autre, témoignant d'un rappel paroxystique qui s'achève dans l'esprit de Revel. D'abord, le documentaire sur Rome est le point de départ qui donne la vie à une suite de visions, à travers lesquelles les documentaires sur les autres villes, projetés les soirs précédents, se superposent, contribuant à renforcer une sorte d'embrouillement psychédélique

Intervenaient dans cette représentation de Rome, de cette Rome impériale, devant laquelle passe toujours dans ma vision un écran d'incendies obscures, âcres, et hurleurs, la houle d'une dévastation pesante et rouge, de cette Rome impériale, dont le vitrail est disparu [Rome était représentée parmi les villes saintes, *ndr*] comme le foyer d'une gigantesque résonance, intervenaient non seulement les images d'Athènes, qui défilaient devant mes yeux [...] non seulement celles affleurantes de Petra, Baalbeck et Timgad, toutes sur champ de ciel et de sable éclatant, mais aussi celles bien moins lumineuses, celles teintées d'angoisse moite et frissonnante, de ces petits sarcophages [...] des ces sarcophages découverts dans la région de la Nouvelle Cathédrale et de Matthews and Sons lors du creusement des fondations de grands immeubles, et qui font maintenant l'ornement principal de la première salle du Musée.

---

<sup>386</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 306.

[...] Intervenaient dans cette représentation de Rome, non seulement l'Athènes conquise, non seulement Petra, Baalbeck, et Timgdad, mais aussi cette ville de Bleston, cette ville de malédiction et d'oubli, l'ancienne ville de Bleston, Bellista, Belli Civitas, cette ville de mon malheur, cette ville qui s'acharne contre moi [...] nous rendant méconnaissables l'un à l'autre et même à nous-mêmes, Ann, cette enchanteresse tellement mon ennemie [...] <sup>387</sup>

L'enchaînement de toutes ces villes est comparable à un incendie qui, partant de Rome, se propage, horrible et dévastateur, dans tous ces endroits pour déboucher dans le dernier de la liste : Bleston. Les villes de ce regroupement, en effet, sont brûlées et arides, situées dans des décors inhospitaliers. Bleston, dans le chaînon final, est aussi l'endroit où l'embrasement est censé s'arrêter. Le protagoniste est donc incapable de séparer la succession des images de chaque projection et, instigué donc par la salle cinématographique, instaure un jeu d'associations cruel et dangereux qui le mène jusqu'au point d'arrivée le plus naturel ; seul et désespéré, après autant de mois, passés à se débrouiller, coincé dans une ville-labyrinthe sans espoir d'issue, il ne peut être qu'une victime facile de suggestions stimulées par la salle hétérotopique du cinéma là pour contester l'espace urbain. <sup>388</sup>

Cependant, dans la même phrase, qui se développe à travers plusieurs paragraphes, le narrateur aboutit à un autre niveau de connaissance de la ville. Les flammes ont un effet régénérateur ; Revel, superposant mythe et réalité de nouveau, entrevoit la possibilité de l'emporter et d'amener finalement Ann-Ariane avec soi.

[...] et du même coup, cette ville, je l'ai vue elle-même dans une nouvelle lumière, comme si le mur que je longe depuis mon arrivée ici, par instants

---

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 322-4.

<sup>388</sup> La succession des images sur l'écran était une caractéristique cinématographique qui posait des préoccupations chez plusieurs auteurs. Par exemple, Guy Debord, Isidore Isou et les Lettristes réalisèrent, en 1952, *l'Hurllement en faveur de Sade*, un film privé de toute image et ne contenant que des textes écrits et des commentaires oraux. Ils soutenaient que « les écrans sont des miroirs qui pétrifient les aventuriers, en leur renvoyant leurs propres images et les arrêtant », cf. J.-I. Isou, « La nuit du cinéma », tract édité par l'Internationale lettriste en octobre 1952.

un peu moins opaque, soudainement s'amincissait, comme si une profondeur oubliée se déployait, de telle sorte que j'ai trouvé le courage qui m'abandonnait, me sentant de nouveau capable, grâce à ces nouvelles lueurs, de m'en défier, de cette ville, de m'en protéger, de mieux lui résister jusqu'à cette fin de septembre où je la quitterais, vous [Ann] arrachant, je l'espère, à ses entrailles de tourbe [...] Ann, Ariane, qu'il me semblait voir apparaître avant-hier dans le Théâtre des Nouvelles, ne pensant qu'à vous, ne cherchant que vous à travers toutes ces visions et réflexions, Rome et sa couronne de villes toutes ravagées, effritées, calcinées, dans la contagion barbare et le pourrissement fatal du centre, Petra, Baalbeck, Timgad, et cette Belli Civitas, Bleston d'il y a tant de siècles.<sup>389</sup>

Le courage, dont il avait été dépourvu au début du roman, revient, et les lueurs, donc, ne sont plus seulement un élément ravageur, elles sont aussi, pour Revel, le symbole d'une nouvelle connaissance acquise. Une fois conscient qu'Ann ne sera pas sa femme, il pense lui laisser son journal le jour de son départ. A travers les sœurs Bailey, Revel compte que la ville de Bleston pourrait entreprendre un parcours de prise de conscience d'elle-même, « déchiffrer ce déchiffrement de [s]oi-même », comme le protagoniste lui-même poursuit, s'efforçant de respecter un « pacte obscur auquel [il] n'a pu que souscrire, [s]'efforçant de satisfaire ce désir en toi [en Bleston] endormi, muselé, enseveli, qu'a réveillé [s]a brûlure, ce désir de mort et de délivrance, d'élucidation et d'embrasement ». <sup>390</sup>

Dans ce roman, comme préannonce le titre, le temps occupe une importance capitale. L'emploi du temps est la soustraction des heures que la ville engloutit dans l'oubli. Dans la ville certains lieux s'opposent à ce péril. Ce sont les « hétérotopies éternitaires ». Le musée, par exemple, est une hétérotopie qui se fonde sur l'idée d'accumulation des différentes époques : le but est de représenter la ville dans son statut « éternel », ce qui s'exprime non seulement par la volonté d'étaler la succession des époques les plus lointaines, mais aussi à travers la

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 354.

possibilité de répertorier infiniment les époques à venir. Nous regroupons donc, au sein de ce groupe, la Cathédrale qui, à travers son vitrail, aspire à inscrire Bleston dans un parcours universel, le rattachant à l'histoire scripturale et à un ordre cosmique.

Michel Foucault dit, à ce propos, que toute hétérotopie est aussi une hétérochronie, opposant ainsi deux types d'espaces : d'une part, le musée et la bibliothèque qui, comme on a vu, exemplifient les hétérotopies « éternitaires » du premier type, tandis que la foire, de l'autre, représente le deuxième groupe. La foire est ce qu'il y a de plus « chronique », « futile » et « passager », <sup>391</sup> de plus attaché au « temporaire » ; elle se peuple « de barraques, d'étalages, d'objets hétéroclites, de lutteurs, de femmes-serpent, de diseuses de bonne aventure ». <sup>392</sup> Or, Michel Butor dispose, dans la ville de Bleston, de ces deux groupes d'« espaces autres ». S'il y a un musée, dont on a déjà vu l'importance, il est vrai aussi que les personnages font plusieurs visites à la foire, nommée maintes fois tout au cours du roman. Si les habitants de Bleston ne se rendent jamais au musée, à l'Ancienne Cathédrale et à la Nouvelle Cathédrale, ils sont, en revanche, des visiteurs assidus de la foire, des cinémas, de grands magasins qui viennent d'être construits et de Plaisance Gardens, les lieux réservés aux loisirs et à la dispersion du temps. Selon Dean Mc Williams, cette distribution de la population dans l'espace de la ville de Caïn manifesterait une note polémique de l'auteur face à la société marchande moderne.

The department store is not the only product of modern commercialism that distracts Blestonians. Plaisance Gardens, a tawdry amusement park, attracts large crowds and is appropriately compared [...] to an anticathedral [...]. Revel discovers the same cynical escapism at the cinema. Historical superproductions [...] simultaneously exploit modern man's desire to escape an oppressive present and deceive him about the true nature of the past. <sup>393</sup>

---

<sup>391</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 1579.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 1579.

<sup>393</sup> D. McWilliams, *The Narrative of Michel Butor. The Writer as Janus*, Athens : Ohio University Press, 1970, p. 28. Ma traduction : « Le grand magasin n'est pas seulement le produit du

Cette polémique se rapproche toutefois de la haine que suscitent chez quelques-uns ces lieux consacrés à la consommation, car beaucoup de ces endroits, de ces temples de la civilisation contemporaine, sont les mêmes que brûle le mystérieux pyromane. Considérant que nous pouvons soupçonner Horace Buck et Revel en premiers des incendies, il faut penser que ces espaces provoquent chez eux un sentiment de rage et une idiosyncrasie qu'ils n'arrivent pas à maîtriser.

Regardons donc à la foire en tant que lieu hétérotopique. Se déplaçant d'un terrain vague à l'autre, elle représente la ville dans la ville. Elle est le nœud d'un rhizome qui bouge perpétuellement d'un arrondissement à l'autre : dans le V<sup>e</sup> en octobre, dans le IX<sup>e</sup> en novembre, dans le XI<sup>e</sup> en décembre, dans le X<sup>e</sup> en janvier, dans le VI<sup>e</sup> en février, dans le III<sup>e</sup> en mars, dans le I<sup>er</sup> en avril, dans le II<sup>e</sup> en mai ; de nouveau dans le V<sup>e</sup> au mois de juin, dans le IX<sup>e</sup> en juillet, dans le XI<sup>e</sup> en août, dans le X<sup>e</sup> en décembre. Tout au long du roman, la foire est une entité fluctuante. Elle peut revenir au même emplacement seulement deux fois par an. La foire, comme le montre clairement le dessin de Pierre Brunel, trace un mouvement circulaire tout autour du centre, sans jamais y parvenir.

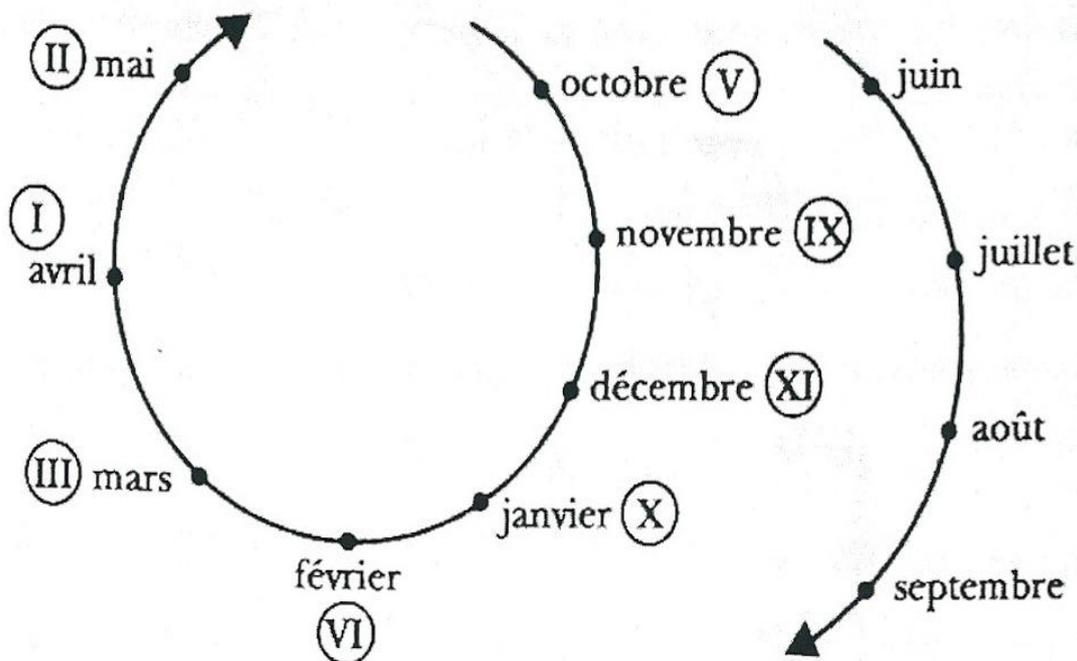
Dans son mouvement horaire, elle n'est pas seulement force de dispersion, mais aussi effort de concentration vers un centre qui lui est interdit, le centre de l'Ancienne Cathédrale, des cinémas, etc. : le centre qu'elle ne réussira jamais à atteindre. Se déplaçant de faubourg en faubourg, son mouvement est le même que celui des aiguilles d'une horloge autour de son cadran. Il évite ainsi le centre, où l'on aurait toutefois d'autres façons d'indiquer l'horaire, comme le beffroi ou les clochers.<sup>394</sup> Selon nous, le mouvement de la foire indique ainsi une « chronicité autre ». Elle montre comment les foules modernes ne se rattachent qu'à

---

commercialisme moderne pour distraire les blestoniens. Plaisance Gardens, un parc d'attractions voyant, attire de larges foules et il est convenablement comparé [...] à une anticathédrale [...]. Revel découvre le même refus d'affronter la réalité au cinéma. Les superproductions historiques [...] exploitent simultanément le désir de l'homme moderne de s'évader d'un présent oppressif et tout en le trompant sur la véritable nature du passé ».

<sup>394</sup> P. Brunel, *op. cit.*, p. 136-7.

des activités qui les éloignent d'un noyau, qui ne les ancrent nulle part, qui ne leur permettent pas d'atteindre leurs cibles.



Si la foire s'oppose donc à tous les autres lieux de la ville, elle en constitue néanmoins le contreponds à plusieurs niveaux. Le cinéma accumule le temps de toutes ses projections, alors que la foire gaspille le sien. Le premier est un lieu fixe mais sur son écran s'étalent des lieux innombrables en mouvement. La foire, au contraire, est un lieu mobile qui se déplace dans un lieu fixe (la ville elle-même) ; elle est faite d'éléments fixes, eux aussi, et qui se reproduisent à chaque occasion tels quels, mais dans des scénarios différents. Si l'Ancienne Cathédrale offre un point de vue stable et majestueux du haut de son clocher, la grande roue panoramique, à l'opposé, offre une vue fluctuante et incertaine. De cette roue peut Revel apercevoir Burton et sa femme Harriett, mais il ne réussira pas à les rattraper. Vainement et fugacement, avec ses lumières et ses bruits, avec les mouvements des attractions et de la foule, élément urbain flou par excellence, cette ville dans la ville

contrebalance le reste de l'espace urbain gris, vieux et lourd. Mais elle en complique ultérieurement la planimétrie. S'informant sur comment y aller, Revel se rend compte qu'on lui indique l'ancien emplacement, celui du mois d'avant, tandis qu'elle vient de se déplacer vers un autre arrondissement,<sup>395</sup> où elle restera encore quelques temps. La foire est l'un des lieux les plus fréquentés par James Jenkins, l'ami de Revel, qui se propose en tant que grand expert et guide infaillible de Bleston, dont il pourrait d'ailleurs traverser, sourd et aveugle, les ruelles les plus dangereuses.

[...] Je les connais ces rues ; je ne connais pas tout Bleston, il y a des quartiers dans lesquels je n'ai jamais eu affaire, [...] mais ces rues auxquelles je pense en ce moment, ces rues nombreuses, j'ai leur plan clair dans ma tête ; je m'y dirigerais aveugle et sourd, si je ne me mettais à y déraisonner [...]<sup>396</sup>

C'est justement cela qui signifie être complice de la ville : participer aux attractions de la foire, de cette « ville en beau », de cette quintessence de la ville-même, cela signifie s'abandonner à son pouvoir, en accepter le tourbillon, se faire happer par celle-ci, la vivre passivement et devenir instrument de ses actions criminelles. En ce sens, James, l'habitant sédentaire de la ville apparaît, en tant qu'habitant, victime de celle-ci et, donc, quelqu'un qui pourrait véritablement commettre un meurtre. Il fait le rêve prémonitoire, où il est le conducteur de la Morris noire qui provoque l'accident/tentative de meurtre de Burton. En assume-t-il ainsi, implicitement, la responsabilité ? Ne trouvant pas de solutions à ce meurtre, on est peut-être autorisé à penser à une ultérieure intromission dans la réalité de Bleston : comme dans un roman de science-fiction, le rêve de James et l'accident de Burton pourraient s'expliquer par la rencontre et la superposition de deux réalités parallèles, bref, deux mondes inconciliables, selon la pratique de la poétique postmoderniste. C'est

---

<sup>395</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 182.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 117.

toujours lui, en effet, qui a confondu le visage de George Burton (qu'il doit haïr à cause de sa description railleuse de la Nouvelle Cathédrale) avec le visage d'Horace Buck, le nègre qu'il déteste par simple racisme. Captivé, engourdi et séduit par les nombreuses « réalités autres » de la ville, James, n'aurait-il pas pu agir en dehors de celles-ci, en créant sa propre *zone*, où il investirait un autre homme ?

Labyrinthe flou, avec des espaces hétérotopiques qui se lancent des regards de complicité ou qui s'opposent l'un l'autre, Bleston est le prototype de la ville industrielle impossible à traverser, dont la planimétrie demande des efforts vains et dont aucun guide ne peut donner un itinéraire certain. Espaces de trouble et d'embrouillement ultérieur, les hétérotopies blestoniennes n'aident nullement l'habitant et le visiteur contemporain, mais elles génèrent de nouveaux entrelacs. Générant des espaces autres, qui suspendent le sens de réalité, la ville de *L'emploi du temps* se transforme en un ensemble d'emplacements précaires, à l'existence incertaine. La proposition de nombreuses réalités qui s'étalent sur la paroi du cinéma, les représentations figurales du musée et de la Cathédrale, etc. ne peuvent que se cogner avec le reste du cadre urbain. Une autre hétérotopie, la foire, semble représenter au plus haut degré, le sens de dissipation et de vacuité de la vie dans la métropole. La coexistence de tous ses visages de la ville, et dans la même ville, est la cause du déséquilibre du sujet qui ne sait plus quelle est sa place et quels sont les modèles à suivre. Dans leurs tentatives de représenter de manière utopique la vie de la ville, les hétérotopies en mettent en relief l'absence de points de repères. Le labyrinthe urbain de Butor est un miroir borgésien, qui constitue un labyrinthe en réfléchissant un couloir sur lequel donnent d'autres portes,<sup>397</sup> ces espaces autres augmentent les potentialités de rhizomes urbaines, dispersant l'espace de la ville dans un mouvement que le sujet ne réussit pas à suivre.

---

<sup>397</sup> J. L. Borges, *Tutte le opere*, Milano : Mondadori, 1984.

### 3.2.1 - ALAIN ROBBE-GRILLET. EN REMODELANT LE MYTHE

Plus cachée que dans *L'emploi du temps* de Butor, la réécriture du mythe du labyrinthe représente un terme de comparaison très forte chez Alain Robbe-Grillet, un autre « nouveau romancier » qui, pendant les années Cinquante, participe au renouvellement du genre romanesque. Précisément, cette réécriture s'accomplit dans son œuvre de 1959 : *Dans le labyrinthe*.<sup>398</sup> Ici l'on trouve, en un texte unique, des différents « morceaux de narration » séparés par des espaces, tandis que d'autres scènes encore, bien qu'hétérogènes, sont unies et s'entremêlent l'une avec l'autre dans un même « morceau », en donnant la forme à un ensemble, en soi, « désorientant ». La lecture subit ainsi des arrêts et le lecteur, en effet, se croit censé revenir sur ses pas. Efforts inutiles : le nouveau romancier veut bien nous détourner et que nous nous perdions dans son monde d'objets et d'observations minimales et détaillées.

Le narrateur robbe-grilletien est universellement reconnu pour être objectif, bien que, pour sa part, il ne souscrive pas à cette qualification de la critique : « Comme il y avait beaucoup d'objets dans nos livres, [...] on a bien vite fait un sort au mot « objectivité » [...] ». L'objectivité serait une prérogative de Dieu, alors que « dans nos livres, au contraire, c'est un *homme* [...] situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions »<sup>399</sup> à être responsable de la narration. Les données transcrites dans le texte, donc, seraient comme rapportées par une « *subjectivité totale* ».<sup>400</sup> Cependant, par subjectivité totale, nous ne devons pas entendre le récit classique à la première personne : *Dans le labyrinthe* la voix narrative ne se perçoit que très rarement. Que savons-nous de ce narrateur ? Seul dans sa chambre, dans un nid à l'abri des intempéries, le narrateur ouvre son récit en décrivant son bureau de travail, les empruntes laissées sur le sol par ses propres pieds et la disposition des objets dans la pièce. La focalisation s'arrête sur un tableau accroché au mur, « La défaite de Reichenfels ». L'image met en place une

---

<sup>398</sup> Le roman d'Alain Robbe-Grillet, comme la plupart des Nouveaux romans, a été publié par Les Éditions de Minuit. A. Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Paris : Éditions de Minuit, 1959.

<sup>399</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1963, p. 117-8.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 117.

scène dont le cadre est l'intérieur d'un café, où sont recueillis des clients au comptoir apparemment gênés par trois soldats attablés, à l'écart de la scène. Ceux-ci seraient coupables, d'après le titre, d'avoir perdu une bataille près de la localité indiquée. C'est cette défaite, donc, qui rendrait les soldats, des marginaux presque détestés par les autres appartenant à la communauté, c'est-à-dire les habitués de ce café. Dans ce bureau d'écrivain, il y a beaucoup d'autres éléments, mais tous peu remarquables. La focalisation sur ce tableau, nous porterait à la conclusion qu'il serait un objet parmi les autres, hormis qu'il servirait de moteur au reste de l'action.

Or, cette image semblerait, en réalité, un prétexte, par lequel l'auteur se propose de raconter une histoire. On remarquera donc d'abord le caractère aléatoire de la composition romanesque. C'est exactement cette image que dégage toute une série de faits qui lui sont corrélés, comme si le narrateur était disponible à prendre n'importe quel prétexte pour pouvoir raconter une histoire. Cette objectivité, dont l'auteur s'applique aussi visiblement à donner l'illusion, n'a donc rien à voir avec celle de Balzac et de Zola, qui sélectionnaient attentivement des tableaux sociaux, afin de les analyser, et avec la prétention de mener une recherche scientifique. L'occasion qui déclenche la narration n'est non plus la découverte exceptionnelle d'un manuscrit, un journal, ou la volonté de l'auteur de transmettre un message précis : l'image que le cadre délimite s'impose à notre attention par la simple « causalité » d'être accrochée au mur de la maison de l'écrivain sans aucune autre raison. La volonté de l'écrivain y apparaît tout à fait secondaire.

Une fois franchie la barrière de cette surface, l'auteur nous accompagne effectivement « dans le labyrinthe », une ville à l'urbanisme complexe, où un soldat se perd dans ses rues, sans réussir à se présenter à un rendez-vous, où probablement il a été chargé par quelqu'un (mais qui ?) de consigner à quelqu'un d'autre (mais encore : à qui ?) un paquet au contenu mystérieux. Le monde où se trouve cette ville et le monde où est localisé le bureau de l'écrivain coexistent à un niveau narratif, mais, comme il arrive souvent dans des scènes en trompe-l'œil, à un premier moment de mystification de création et projection dans un monde imaginaire, suit un moment démystificateur, lorsque le narrateur revient chez lui et

nous nous rappelons, ainsi, du caractère fictionnel de la ville où se trouve le soldat. Ce procédé, pour Brian McHale, sert à mettre en relief « la dimension ontologique de la structure réursive »<sup>401</sup>, et donc son statut de chaînon, le fait qu'on englobe des univers l'un dans l'autre, selon la logique inclusive des *chinese-box worlds*. Le monde qui se déploie sur le tableau serait un ensemble d'effets trompe-l'œil, situé dans le monde interstitiel du bureau de l'auteur.<sup>402</sup>

Mais qu'est le labyrinthe du titre ? Est-il, donc, la métaphore de la ville ? On a du mal à employer le mot « métaphore », puisque, comme on le sait, l'auteur s'exprime très clairement par rapport à cette figure rhétorique. Dans son essai, *Pour un nouveau roman* (1961), il déplore tout usage de la métaphore, élément qui crée une interférence nuisible dans la narration. En effet, confondant le point de vue et les sentiments propres de l'auteur avec l'objet représenté, la métaphore attribue à cet objet une « prédestination » qui ne lui appartient point et serait donc la cause d'une anthropomorphisation, ou mieux, le résultat d'une « idée pananthropique » de l'univers ; ce qui a été fait pendant des siècles, mais qui, selon l'auteur, dorénavant doit être évité, afin que l'art puisse représenter les choses uniquement, avec la certitude, la neutralité et l'évidence de leur être là.<sup>403</sup> La référence à un labyrinthe pour la ville de ce roman doit être considérée, donc, comme un fait exceptionnel chez un auteur aussi mesuré dans le choix des mots qui pourraient affecter la narration et suggérer des connotations, là où nous savons que l'auteur aspire à une fonction purement référentielle. Et pour cette raison, le fait que le labyrinthe soit pré-annoncé dans le titre doit être tenu en compte.

Nous en tirons deux conséquences. Peut-être, nous devons ainsi entendre ce labyrinthe non tant comme une véritable métaphore, mais plutôt, comme suggère McHale, en tant qu'« allégorie indéterminée »<sup>404</sup>. Le critique américain parle d'un retour de l'allégorie, un phénomène que nous trouvons dans un corpus de textes et qu'il classifie en postmodernistes (il y inclut, en effet, *Dans le*

---

<sup>401</sup> B. McHale, *op. cit.*, p. 119.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 112-30.

<sup>403</sup> Sur l'utilisation de la métaphore, cf. A. Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 49-52.

<sup>404</sup> B. McHale, *op. cit.*, p. 142.

*labyrinthe*). Nous aurions donc le trope de l'allégorie qui se réalise sur deux niveaux : le niveau littéral et le niveau du sens. Ce dernier poserait quelques problèmes. N'étant plus insérée dans le discours d'une esthétique médiévale, l'allégorie ne saurait plus précisément à quel cadre pourrait ancrer le sens auquel elle fait allusion. Donc elle ne se réfère pas à l'indication d'un contenu spécifique. Des textes comme *Le château* de Kafka, *Finnegan's Wake* de Joyce et *Waiting for Godot* de Beckett constitueraient, pour un roman comme *Dans le labyrinthe*, une lignée qui témoigne de cet emploi postmoderne de l'allégorie, où l'impossibilité d'attribuer un sens au trope employé nous oblige à mettre en discussion le référent en question. Que le labyrinthe de ce roman soit une allégorie de quelque chose, cela est donc possible. Mais de quoi ? De la ville ? Du passage terrain vers l'au-delà ? C'est une question destinée à rester ouverte et le titre ne fait que souligner le correspondant de cette allégorie.

Deuxièmement, on pourrait y voir la préoccupation d'un auteur qui veut faire mieux comprendre les allusions sous-jacentes à son texte. En effet, en 1953 était sorti le premier roman d'Alain Robbe-Grillet : *Les gommès*.<sup>405</sup> Ici le protagoniste, un policier qui voulait protéger l'homme qui risquait être assassiné, finit par le tuer lui-même, en assassinant ainsi son propre père. Les lecteurs de l'époque, et les critiques en première ligne, n'apprécièrent pas ce roman et tardèrent longtemps avant de comprendre que son histoire cachait en filigrane le mythe d'Œdipe, auquel, par ailleurs, plusieurs autres indications bien cachées dans le texte faisaient allusion.<sup>406</sup> Cette fois-ci, à six ans de distance, l'auteur a voulu peut-être que le lecteur cueille la référence au mythe de façon plus directe.

En ce qui concerne le roman, Robbe-Grillet a développé ce qui préannonce le titre, en multipliant exponentiellement toutes les éléments qui pouvaient constituer des sources d'ambiguïté. D'abord, l'auteur joue impitoyablement sur l'identité redoutable du soldat, avec le but d'enquêter sur un drame précis de son époque : l'impossibilité d'établir une correspondance vis-à-vis

---

<sup>405</sup> La véritable œuvre première est *Régicide*, achevée en 1949 et révisée en 1957, mais publié beaucoup plus tard.

<sup>406</sup> R. Barilli, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, Milano : Mursia, 1998, p. 33-8.

de l'autre, impossibilité de se situer soi-même par rapport à un autre inconnu. En effet, les personnages de *Dans le labyrinthe* se confrontent à une situation typique des conflits militaires. L'état d'angoisse et d'exaspération sont dus à l'identité des autres restés incognitos. Nous voyons que le soldat est un personnage dont, contrairement aux protagonistes des romans précédents de Robbe-Grillet (*Les gommages* et *Le voyeur*), on ne connaît pas le nom. Qui est-il ? Est-il un ennemi de la ville ou est-il un de ses alliés ? A cet égard le texte demeure vague et contribue à donner des pistes incertaines, afin que cela ne soit pas possible de dévoiler l'identité du soldat, afin que l'ambiguïté soit la spécificité palpable de ce roman.

« Douze-mille trois cent quarante-cinq », dit l'enfant, déchiffrant le numéro matricule sur le col de la capote.

« Oui, dit le soldat. Mais ce n'est pas mon numéro.

- Si, c'est écrit sur toi.

- Oh ! tu sais maintenant... - C'est même écrit deux fois. »

Et l'enfant sort son bras de sous sa pèlerine, qu'il renferme et le tend à l'horizontale, vers l'avant, pointant son index en direction des deux losanges rouges. Il porte un chandail bleu marine et un gant de même couleur, en laine tricotée.

« Bon... Si tu veux », dit le soldat.<sup>407</sup>

N'étant pas donné de savoir à quel déploiement ce soldat appartient, il reste toujours une énigme sur sa position à l'égard de la ville où il se trouve. La guerre est terminée ; néanmoins, les habitants doivent encore s'y habituer. La haine ne disparaît pas du jour au lendemain et la méfiance semble régner souveraine. Il y aura des règlements de comptes et les gens se comportent comme s'il y avait encore le couvre-feu, ce qui donne à l'histoire un sens de suspension perpétuelle. Un soir, le soldat est épouvanté par des gens qui le remarquent et l'observent d'une fenêtre au premier étage. L'ont-ils reconnu ? Est-il en danger ? Il ne lui reste qu'à courir et

---

<sup>407</sup> A. Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe* (1959), Paris : Les Éditions de Minuit, 2004, p. 44.

à chercher un refuge ailleurs. Est-il donc celui que tout le monde craint et auquel on donne la chasse ? Est-ce que c'est lui le Minotaure dans cette guerre interminable ? On en perçoit, à la fois, le danger qu'il représente et la menace qui l'étrangle.

En effet, lui aussi, être hybride, avec un uniforme qui, peut-être, n'est pas le sien, ridiculement numéroté, il est un ennemi contre lequel il est difficile de prendre une position. Les réécritures du mythe, déjà pendant les années Quarante, en effet, représentent un Minotaure investi d'une certaine ambivalence, incarnée ici par le soldat, être complexe, étranger auquel l'on redoute soit de se rapprocher soit de maintenir à distance. Ce sont les difficultés typiques de l'époque de guerre, à reconnaître l'ennemi et à lui donner un statut défini : le Minotaure était donc perçu non seulement en tant que monstre horrible, mais aussi en tant que victime sacrificielle sans une culpabilité spécifique. C'est dans les années Quarante, en effet, que le Minotaure commence à être représenté en tant qu'être inoffensif ou même captivant et naïf, tel qu'il apparaît, par exemple, dans les textes de deux auteurs : André Gide, avec son *Thésée* (1946), et Jorge Luis Borges avec *La demeure d'Astérion* (1949).<sup>408</sup> Dans ces deux cas, c'est plutôt le geste de Thésée qui suscite un sentiment de réprobation : le meurtre du Minotaure s'inscrirait donc dans le cadre de ce qui a été préétabli, de ce qui est prédestiné et la violence apparaît donc en tant que geste indiscriminé et dépouillé de tout sens. Dans le texte de Robbe-Grillet, avec l'évocation encore plus explicite d'un contexte de fin de guerre, nous sommes confrontés à nouveau avec cette thématique et avec le statut « neutre » de l'ennemi, gardant en soi le mystère impénétrable de son altérité. Contrairement aux récits gidien et borgésien, le texte du nouveau romancier complique encore plus le sens du conflit et le sens de malaise du lecteur. L'identité ambiguë, voire cachée, de ce soldat, cette sorte d'hybridité d'un « être au milieu » entre l'ennemi et le défenseur de la ville, cette condition bivalente s'accompagne de la représentation de la ville, le labyrinthe étant le « lieu du doute » par excellence

---

<sup>408</sup> E. Bolzoni, *Thésée vs. Astérion. La réécriture d'un conflit mythique pendant les années Quarante*, sujet d'une intervention auprès de l'Université d'Haute-Alsace sur le thème du « Conflit », (Mulhouse, 25-6 avril 2009). Cf aussi V. Fortunati, « Le memorie controversate della narrativa europea della seconda guerra mondiale : il caso italiano », in Ouvrage collectif, *Luoghi e voci della memoria. Riflessioni sulla Shoah e dintorni. Giorno della Memoria 2006*, Rimini : Panozzo Editore, 2006.

qui abrite, donc, un être dont il n'est pas possible de distinguer la nature avec clarté. Alain Robbe-Grillet, qui a vécu lui-même l'échec des idéologies du XX<sup>e</sup> siècle, crée donc une figure éloquente de cette condition de ne pas pouvoir prendre de position, avec cette conscience que toute lutte et tout engagement sont inutiles. Il reste un relativisme permanent des valeurs. L'homme, déboussolé, n'a absolument aucun moyen de s'aider d'aides extérieures.

Nous avons vu comment Butor avait développé le motif de « l'outil inutile », les objets censés aider le protagoniste à sortir de la ville-labyrinthe. Les effets parodiques chez Robbe-Grillet sont encore plus marqués. Une fois que nous avons compris que ce texte représente un monument à l'ambiguïté, nous pouvons voir comment le mythe se ré-agence pour confirmer cette idée.

Si nous entendons le fil en tant qu'élément flexible, fluide et léger, en tant que pelote qui se déroule, pouvant ainsi se prolonger, en rejoignant les endroits les plus étroits, s'insinuant dans les sinuosités grâce à ces qualités, nous trouvons dans ce roman un objet qui est aux antipodes du fil : la boîte. Enveloppée et liée par une ficelle, tout au contraire du fil, la boîte, en effet, ne suit aucun principe d'extension, mais confirme l'idée d'enfermement. Signe d'un poids existentiel que le soldat doit traîner perpétuellement, nous apprenons que pendant le voyage vers la ville il a tout abandonné : son compagnon d'armes, son sac, sa mitrailleuse.<sup>409</sup> Il ne lui reste donc plus rien, à exception de la boîte. Chaque fois qu'il est question de déclarer quel est son contenu, le soldat est réticent et il s'engage à embrouiller tout indice qui pourrait en dévoiler le mystère.

« Qu'est-ce que tu regardes ?

- Qu'est-ce qu'il y a dans ton paquet ? » répète l'enfant au lieu de répondre, et sans détourner les yeux de la porte entrebâillée.

« Je t'ai dit déjà : des affaires.

- Quels affaires ?

-Des affaires à moi. »Le gamin ramène le visage vers son interlocuteur :

---

<sup>409</sup> A. Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 160-1.

« Tu as ton sac, pour les mettre. Tous les soldats ont un sac. »<sup>410</sup>

Le fil se déploie ; la boîte est quelque chose qui non seulement est enfermée en elle-même : elle doit être jalousement gardée près de son surveillant. Le soldat ne doit jamais s'en séparer et la consigne de cet objet semble être liée à des raisons de vie ou de mort. C'est celle-ci, d'ailleurs, qui permettrait au soldat d'être reconnu dans un lieu où a été fixé un rendez-vous avec quelqu'un qui n'apparaîtra jamais. C'est le paquet, peut-être, qu'il devrait consigner en cette occasion, peut-être pour d'importantes raisons militaires et politiques, telles les raisons qui amenèrent Thésée en Crète. Mais que garde-t-il à l'intérieur ? Pendant son bref séjour à la caserne, le soldat est très agité. Sorti pour aller boire de l'eau, il s'aperçoit qu'il a oublié la boîte derrière le traversin ; il revient tout de suite pour la retrouver à sa place. Il s'installe dans son lit, « il se laisse retomber en arrière, les épaules venant s'appuyer contre les tiges de fer verticales supportant la barre supérieure, plus épaisse [...]. La boîte, heureusement, ne risque pas de s'écraser. »<sup>411</sup> Plus tard, on apprend qu'à l'intérieur il y a des papiers mais qu'il y a encore une autre boîte, celle-ci en fer.<sup>412</sup> Le mystère est poussé jusqu'à l'extrême quand le gamin l'accuse d'être un espion tout autant que de garder une bombe dans ce paquet,<sup>413</sup> ce qui ne nous étonnerait pas : le soldat, considérant qu'il ne trouvera plus la personne à l'emplacement du rendez-vous, a envie de s'en débarrasser. Une nouvelle intromission de l'enfant l'empêchera de le faire et nos attentes d'en savoir finalement plus sont destinées à rester frustrées. Mais, suivant cette hypothèse, la boîte pourrait être ainsi un instrument de mort plutôt que de salut. Le fil est quelque chose à garder à l'étroit dans ses mains, la boîte, au contraire, est presque une balle à renvoyer à quelqu'un aussi vite que possible. Le fil se projette vers l'extérieur, le paquet, tel une matriochka, est un jeu de renvois vers un intérieur qui ne se déploie jamais et jamais expliqué. Le fil unit à Ariane, le paquet sépare le soldat de la communauté entière. Héros dans la ville comme labyrinthe du monde

---

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 156

<sup>413</sup> *Ibid.*, p.164.

contemporain, Thésée (ou qu'il soit Minotaure, peu importe !) se débrouille avec un objet qu'on ne peut pas déployer et qui est traité, donc, avec ironie.

La parodie, comme nous le voyons, est la stratégie par laquelle l'auteur a encodé le mythe du labyrinthe dans un roman qui, seulement *en apparence*, n'est pas une réécriture de celui-ci. Les analogies que nous trouvons, ainsi que le titre, nous poussent donc à ressaisir la forme d'un mythe, soit dans sa forme archétypale, soit dans un récit spécifique de la culture occidentale, consacré à la tradition scripturale comme picturale, d'origine gréco-romaine. Nous voyons que, si d'une part Butor se référait explicitement au mythe raconté par Plutarque, Robbe-Grillet, s'il le citait, d'autre part, y fait allusion plus subtilement. De cette façon, il pénètre plus directement dans son noyau, le premier niveau du mythe, l'archétype autour duquel le mythe s'est construit. Rappelons-nous, en effet, que la correspondance archétypale du mythe est la marche d'un sujet égaré dans un espace clos, d'où il est censé trouver une sortie. Robbe-Grillet manipule le centre archétypal comme le récit traditionnel, afin d'obtenir des effets ironiques.

Il est ainsi important de s'interroger par rapport à cet écart entre le récit du mythe et le roman. L'encadrement du mythe *dans* le roman nous dit que celui-ci *est* et à la fois *n'est pas* le mythe que nous connaissons. Cet aspect, qui dérive donc d'une opération de bricolage mythique, s'inscrit dans une stratégie plus générale : la poétique de l'ironie, un trope en soi-même très ambigu. L'ironie, en effet, est active dans tout le roman, et elle indique des situations paradoxales par rapport : 1) soit au contexte historique de cette ville impliquée dans des événements de guerre très graves ; 2) soit au bouleversement de l'espace que cette expérience détermine dans la vie des habitants ; 3) soit à un discours métafictionnel par lequel Robbe-Grillet veut mettre en crise les structures et l'apparat de clichés du roman traditionnel. Dans ce sens, la boîte du soldat incarnerait la négation de pouvoir sortir de la ville comme labyrinthe, mais en même temps elle ferait aussi allusion à la permanence du mystère qui hante la narration, car l'auteur ne croit plus dans la forme romanesque telle qu'il l'a reçue.

### 3.2.2 - CONFORMITÉ INSTABLE D'UNE VILLE

Découvrant le labyrinthe de la ville, nous trouvons, encore une fois, comme chez Butor, des rues qui, avec leurs défilés de lampes, en haut de leurs pieds en fonte, se prolongent indéfiniment vers un extérieur flou et invisible. Il n'y a que « des rangées toutes semblables de fenêtres régulières, se répétant à tous les niveaux, d'un bout à l'autre de la rue rectiligne. »<sup>414</sup> Parallèlement, l'uniformité des rues et des endroits rend impossible de distinguer un quartier d'un autre.

Un creusement, à angle droit, montre une seconde rue toute semblable : même chaussée sans voitures, mêmes façades hautes et grises, mêmes fenêtres closes, mêmes trottoirs déserts. [...] Mais c'est un jour sans éclat, qui rend toutes les choses plates et ternes. Au lieu des perspectives spectaculaires auxquelles ces enfilades devraient donner naissance, il n'y a qu'un entrecroisement de lignes sans signification, la neige qui continue de tomber ôtant au paysage tout son relief, comme si cette vue brouillée était seulement mal peinte, en faux-semblant contre le mur.<sup>415</sup>

Se répétant un tel décor urbain presque à chaque fois que l'auteur prête attention au cadre urbain, nous devons tirer la conclusion qu'il n'existe pas de centre non plus, mais qu'on est encore une fois dans un treillis, un réseau, où toute hiérarchie spatiale (une place, un square, un cours, une axe principale) est niée et que cette distribution de quartiers identiques pourrait se reproduire à l'infini. Quand l'enfant renseigne le soldat sur le chemin qu'il devrait suivre, il lui indique où se trouve le boulevard ; mais en réalité il n'y a pas un parcours qui pourrait se caractériser en « boulevard » en opposition au reste du cadre urbain.<sup>416</sup> S'il y a des endroits qui sont différents des autres, comme le café et la pseudo-caserne, il est aussi vrai

---

<sup>414</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>415</sup> *Ibid.*

<sup>416</sup> *Ibid.*, p.38.

qu'aucun signe, en général, ne les distingue des autres façades des bâtiments de la ville. Et l'entrée dans un café signifie, par ailleurs, de déposer ses armes vis-à-vis des difficultés exaspérantes du labyrinthe, qui impose au soldat de parcourir toujours le même cycle : « le soldat a donc dû le rencontrer plusieurs fois, tandis qu'il tournait en rond dans le quadrillage des rues identiques ». <sup>417</sup>Ou encore : « Il a l'impression, tout à coup, d'être déjà passé là, lui-même, avant lui ». <sup>418</sup>

L'embrouillement des rues est dû à une autre complication implicite dans l'impossibilité de lire leurs noms sur les affiches en haut. La neige et l'usure ont caché presque partout les lettres des insignes et le soldat n'arrive pas à comprendre si l'endroit désigné est vraiment celui où il voudrait se rendre. D'ailleurs, personne semble connaître les noms des rues, le soldat en premier ne se souvient pas précisément quel est le nom de la rue où il a son rendez-vous.

- Je cherche une rue... dit le soldat, une rue où il faut que j'aïlle.

- Quelle rue ?

- Justement, c'est son nom que je ne me rappelle pas. C'était quelque chose comme Galabier ou Matadier. Mais je ne suis pas sûr. Plutôt Montoret peut-être ? [...]

La jeune femme tourne la tête vers l'intérieur de l'appartement et, à voix plus haute, interroge quelqu'un à la cantonade : « Tu connais une rue Montaret, toi ? Près d'ici. Ou quelque chose qui ressemble à ça ? » <sup>419</sup>

Quel est le sens de cet oubli de la part du soldat ? Pourquoi le nom des rues est-il estropié de telle sorte ? Il y a un mot, qui semble apparaître en filigrane, car, au fur et à mesure que cette chaîne se prolonge et que les consonnes s'agencent dans une nouvelle disposition, il y en a un autre auquel ils semblent faire allusion : le mot Minotaure, de façon semblable au procédé que Robbe-Grillet avait mis en place dans *Les gommés*, cachant les références au mythe d'Œdipe dans les noms de

---

<sup>417</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 57-8.

rues.<sup>420</sup> Le lecteur est donc doublement embrouillé : non seulement il a de la peine à suivre les parcours du soldat dans des scènes quasiment pareilles, mais il est perpétuellement incertain que ces complications du chemin visent ou pas à établir une réécriture du mythe du labyrinthe, comme si l'auteur même en était incertain. A l'instabilité de la ville correspond toujours une instabilité du mythe.

Et la complexité du tracé routier augmente au fur et à mesure que la neige tombe impitoyablement sur la ville. Les traces du gamin disparaissent ; les itinéraires des habitants sont des lignes labiles qui durent quelques instants et après la ville regagne sa pureté, devient une feuille blanche, une *tabula rasa* à remplir à nouveau. Cette neige pourrait être décrite à travers les mots de Joe Bousquet, que Robbe-Grillet lui-même cite, lorsque cet auteur décrit notre vie : « le froid mortel à qui appartient cependant le privilège de purifier l'atmosphère et de donner la cohérence et la solidité à une masse d'eau » et aussi « l'ombre d'une réalité digne de la lumière » par laquelle l'auteur pourrait « forger de ses mains un objet qui efface [s]es traces ». <sup>421</sup> Comme le faisceau d'un rhizome, le tracé sur la neige n'est qu'un parcours provisoire, qui apparaît et disparaît tout de suite pour se recomposer ailleurs, participant d'un agencement différent. <sup>422</sup> La rapidité par laquelle de nouvelles couches de neige s'amoncellent l'une sur l'autre, est, en effet, un indice du besoin de l'auteur, comme celui de la ville, d'un renouvellement vitale, d'une couche qui puisse ensevelir, au moins visuellement, la boue et le sang de la guerre. Ce processus de composition du labyrinthe, donc, est fait de stades successifs qui expriment la nécessité obsédante d'affirmer l'urgence de propreté de la ville. Malheureusement, la tache de sang du soldat frappé par les deux autres soldats en sidecar intervient, sur le même plan visuel et symbolique, pour détruire la possibilité de ré-commencement, pour frustrer ces nécessités d'innocence. Cette impression est confirmée par d'autres éléments. De même, dans la conclusion du roman, l'averse, qui transforme la neige en eau boueuse, semble arrêter à jamais

---

<sup>420</sup> R. Barilli, *op. cit.*, p. 33-8. Dans le texte que nous analysons ici, ce jeu de mots se poursuit dans un deuxième moment : « c'était quelque chose comme Mallart ou Malabar, Malardier, Montoire, Moutardier... », A. Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 95.

<sup>421</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>422</sup> Cf. A. Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, *op. cit.*, p. 75-7, 118. Pour cette caractéristique du rhizome, cf. p. 124-7 de cette étude.

cette blancheur de compensation. Encore plus, le retour de la focalisation à l'intérieur du bureau de l'écrivain, aux épais rideaux rouges étroitement serrés, avec le sentiment d'enfermement qui règne ici, contraste avec les vastes étendues des rues enneigées. Ces éléments expriment donc l'impossibilité d'entrevoir de nouveaux horizons où l'imagination pourrait se débarrasser de la violence et de la cruauté dont la ville a fait preuve pendant la guerre. Dans ce sens, la série des nouveaux labyrinthes enneigés, l'un se superposant à l'autre, toujours en phase de ré-construction et ré-planification, aboutit à un cul de sac qui correspond à la mort du soldat. Bien que cette ville apparaisse toujours en train de se faire et se refaire et qu'un sentiment de propreté soit évoqué par le silence, le calme apparent, et la blancheur, aucun soulagement n'est permis au vétéran, et la mutabilité ne fait que confirmer la détresse causée par ce type de spatialité.

Le désir de sortir de ce labyrinthe requiert un effort surhumain, même à cause des indications fallacieuses que l'enfant donne au soldat. Il est comme si la ville à laquelle cet enfant se réfère et la ville que le soldat perçoit étaient deux espaces différents : l'une ne se superpose pas à l'autre sans en montrer d'énormes incongruités. Le contresens et le paradoxe de la spatialité sont d'autres facteurs qui rapprochent la ville de Butor à celle de Robbe-Grillet. Pour l'étranger ou l'exilé, la planimétrie requiert qu'on dépasse des obstacles insurmontables. Même la répétition des rencontres avec l'enfant nous impose, à chaque fois, de chercher à comprendre s'il s'agit de scènes différentes ou bien des scènes qui se répètent avec des changements minimes, de telle sorte que la narration imiterait la structure de la ville, nous donnant l'impression de ne pas progresser et de nous trouver, nous aussi, dans les mêmes impasses.<sup>423</sup>

Qui pourrait aider le soldat, par ailleurs, cela serait le personnage du soldat invalide qui marche à l'aide d'une béquille. Apparemment, il connaît parfaitement la ville et renseigne le protagoniste sur cette vague destination dont il

---

<sup>423</sup> A propos de cet aspect, W. Faris parle du labyrinthe chez Robbe-Grillet en tant que « emblem of the paradoxical rigor and confusion of literary discourse as it articulates a text ». W. Faris, *op. cit.*, p. 73. (Traduction : « emblème de la rigueur paradoxale du discours littéraire, tel qu'il articule le texte »).

ne rappelle ni d'adresse ni de quoi il s'agirait exactement (il n'arrive pas lui-même à l'expliquer clairement). C'est ainsi que le soldat sera accompagné à la pseudo-caserne par le gamin, qui est, peut-être, le fils du soldat boiteux. Le seul à être doué d'une connaissance précise de la ville, ce personnage pourrait être rapproché de la figure de Dédale : potentiellement, il pourrait se démêler dans n'importe quelle situation d'impasse. Mais cet homme génial n'est même pas capable de marcher. La figure de Dédale qui n'arrive pas lui-même à se sauver de son labyrinthe est rétablie, même si c'est de cette façon indirecte. Lui, ainsi que son fils n'a pas d'ailes pour sortir (contrairement à l'architecte génial et à son fils Icare). Mais cette fois-ci la défaillance de Dédale a une cause plus dramatique et plus humaine. Il est capable de s'orienter dans le labyrinthe, même si la guerre l'a endommagé. Il n'est donc plus reconnaissable avec l'homme qui apparaît dans le cadre accroché au mur de sa maison. Ce Dédale est victime, lui aussi, comme les soldats dans la caserne, d'une virilité handicapée.

### **3.2.3 – LE TRIOMPHE DE L'HÉTÉROTOPIE DE DÉVIATION**

D'ailleurs les espaces hétérotopiques de la ville déploient les traces de cette crise de l'homme moderne, et de la masculinité en particulier. Certes, l'auteur et la critique prétendent que tout espace est semblable dans les décors robe-grilletiens, mais nous ne nous laisserons pas confondre par cette uniformité des descriptions. *Dans le labyrinthe*, en effet, on remarque qu'il y a deux lieux, en particulier, qui se détachent de tout le reste de la ville : la caserne et l'hôpital. Il y a chez l'auteur la volonté de confondre ces deux lieux, d'une façon telle que la première ait des caractéristiques typiques du second.

La caserne est parfois appelée « pseudo-caserne », n'étant donc pas une caserne comme les autres. Hétérotopie associée au service militaire, elle serait

un espace réservé à l'exercice des vertus belliqueuses, à la pratique de la force virile, à la discipline. La caserne est une hétérotopie de passage : son espace devrait être organisé selon des principes uniformes dans toutes les villes. Mais l'accès à ce bâtiment réserve pourtant une mauvaise surprise pour le protagoniste. Les lits de la salle accueillent d'autres soldats qui sont immobilisés dans leurs lits et qui donnent d'assez faibles signes de vie. Contrairement aux autres casernes, il n'y a pas de planche à paquetage où habituellement les soldats posent leurs sacs. Il s'agit d'une salle où, vraisemblablement, se trouvent d'autres gens malades, tel le protagoniste qui, trempé de neige, porte des vêtements mouillés. Bref, il s'agit d'une caserne réaménagée en hôpital. Pour Michel Foucault, toute hétérotopie définit son sens au sein de sa société en relation au rapport qu'elle entretient avec le reste de l'espace et avec les autres emplacements. Dans une situation de fin de guerre, la caserne acquiert ainsi une nouvelle fonction. Ici elle renonce d'être espace de modelage de la masculinité et est objet d'une ré-sémantisation.

L'auteur joue donc sur un contraste caserne-hôpital, même dans la description de l'hôpital, qui est, en fait, une caserne à son tour réaménagée en hôpital.

Mais l'hôpital n'est qu'un bâtiment militaire de construction classique, au fond d'une vaste cour nue, couverte de gravier, séparé du boulevard et de ses arbres sans feuilles par une grille de fer très élevée, dont la porte est ouverte à deux battants. De chaque côté, les guérites des factionnaires sont vides. [...] Quant à la chambre où se trouve le blessé, c'est une chambre ordinaire [...] <sup>424</sup>

La planche à paquetage, ici, en revanche, existe. Il y en a une, et c'est exactement où, d'ailleurs, quelqu'un a déposé la boîte du soldat.

---

<sup>424</sup> A. Robbe-Grillet, *ibid.*, p. 184-5.

Caserne et hôpital se sont échangés leurs fonctions l'une avec l'autre. Dans une ville bouleversée par les événements tragiques d'une guerre, les vieilles relations entre les emplacements de l'espace urbain ne comptent plus comme auparavant. L'espace est représenté selon une logique contraire ou, autrement dit, « antilogique ». Ce glissement des fonctions d'une hétérotopie à l'autre nous fait réfléchir sur la précarité par laquelle l'homme assigne un sens à chacune de ses institutions. *Dans le labyrinthe* met donc en scène une société figée à un moment où sont contestés deux de ses lieux les plus symboliques de façon très marquante.

La mise en crise de la caserne et de l'hôpital nous permet d'affirmer que l'auteur traite de façon ironique l'espace urbain et son organisation hétérotopique. Les attentes du marcheur et du lecteur (c'est-à-dire de trouver dans l'une un lieu où l'on s'occupe de stratégie militaire, et dans l'autre la possibilité pour un malade d'être soigné) sont trahies par cette métathèse entre deux constructions humaines incarnant des valeurs sociales si opposées. Ainsi, d'une part il y a la caserne, siège du culte de la force et de la masculinité belliqueuse, vertus exaltées par les idéologies du siècle ;<sup>425</sup> de l'autre, il y a l'hôpital, une hétérotopie que Foucault définit « de déviation », car elle est censée non seulement accueillir les malades, mais aussi les mettre de côté à un moment critique de la vie humaine, car ils ont des caractéristiques qui les éloignent d'une norme.<sup>426</sup> Du même coup, la distance que la société a entreposé artificiellement entre les deux dans une situation de normalité, est éliminée dans le roman, où elles se trouvent à coïncider. Cette distance effacée, nous nous apercevons de la proximité des valeurs de l'une et de l'autre. Les deux regroupements de valeurs ne s'excluaient pas ; elles étaient proches et la guerre, donc, a contribué à mettre en relief comment la caserne est liée à l'hôpital, comment ils représentent des points de passage vers la mort.

L'ironie émerge aussi des conséquences visibles de cet échange de fonctions entre les deux bâtiments. En effet, la vieille fonction antérieure au

---

<sup>425</sup> Sur le culte de la masculinité dans les cultures américaine et européennes des années Dix aux années Quarante, cf. B. Dijkstra (1996), *Perfide sœur*, trad. it. M. Premoli, Milano : Garzanti, 1997.

<sup>426</sup> M. Foucault, *Dits et écrits*, op. cit., p. 1575-6.

réaménagement ne peut pas être effacée totalement, et nous avons donc une ambivalence qui rend ridicule l'organisation humaine de l'espace urbain, l'ordre d'agencement des lieux en relation aux principes qui informent la vie sociale. La conséquence de ce réaménagement *upside down* de l'espace et l'infiltration de l'hétérogénéité entre ces deux lieux traduisent ainsi une forte méfiance de l'auteur face aux valeurs humaines qui ont conduit à de tels résultats. La coexistence de polarités opposées, dans la même structure (ce qui se répète dans les deux bâtiments) est peut-être la source d'égarement la plus angoissante dans le labyrinthe de Robbe-Grillet. Il s'agit d'une forme d'égarement qui nous concerne beaucoup dans la ville comme labyrinthe de cette thèse et que, en effet, nous rencontrons souvent dans d'autres œuvres de notre corpus.

Dans cette ville déserte, qui nous rappelle le décor cinématographique de *Roma città aperta* (1945) de Roberto Rossellini, dans cette ville où, même si la guerre est terminée, on vit encore sous la menace des rafles et des règlements des comptes, l'espace urbain en est encore bouleversé. La caserne a changé de signification : d'espace de formation à la vertu militaire et de construction de la virilité, elle est devenue « hétérotopie de déviation », un lieu où sont ségrégués les malades, ceux qui sont perçus comme dangereux ; un lieu voué à protéger le reste de la population hantée, clairement, par la peur de la mort. La ré-fonctionnalisation de l'espace urbain se fonde donc sur cette contradiction et est justifiée par un autre changement.

Dans la perception des habitants, le soldat protecteur devient un objet de rancune (comme il apparaît dans le tableau dans le bureau de l'écrivain), voire de danger et, donc, de ségrégation, comme il trouve sa place définitive seulement sur son lit de mort. Si l'espace est vidé de ses valeurs dans une période de crise où vit Robbe-Grillet, le soldat aussi incarne cette confusion et absence générale de repères, car tout le monde se méfie de lui et à son tour il se méfie de tout le monde.

En effet, Robbe-Grillet non plus ne fut absolument étranger à l'égarement et aux déceptions idéologiques de son époque. « Adhérant d'abord sans réfléchir au système de référence maurassien de ses parents, « *anarchistes d'extrême*

*droite* », il part docilement, en 1943, effectuer son Service du travail obligatoire dans l'usine M.A.N. [...] de Nuremberg, en tant que tourneur-rectifieur à la fabrication de chars Panther. »<sup>427</sup> Plus tard, après la révélation du génocide et du délire qu'avait engendré la droite, il se pencha vers le communisme. Mais, dès qu'il s'aperçoit du désastre causé même par cette idéologie, il déclare : « Que ce soit vers la droite ou vers la gauche, mes tentatives d'engagement ne me réussissaient décidément pas. »<sup>428</sup> Les idéaux ne se sont révélés que des moyens adaptés à la manipulation des masses et sont donc à regarder avec méfiance. Ce dégoût pour la réalité qui en dérive, donc, peut bien être incarné par le soldat, une personne incroyablement ambiguë, dont aucune affirmation ne déclare sa position précise vis-à-vis des événements de la guerre qui vient de se conclure.

La réécriture du mythe est susceptible d'une ré-composition qui tient compte de cette impuissance à choisir un parti, à déterminer avec précision son propre positionnement face à une réalité contradictoire, vidée des sens que la tradition lui avait attribués. Cette condition d'impuissance est incarnée par un soldat succombant au poids de cette situation. Thésée et Minotaure à la fois, perdant en tout cas, le soldat est assisté par une femme qui tricote. Cette nouvelle Ariane ne peut que le calmer et le traiter avec indulgence pendant le moment difficile du trépas vers l'au-delà. Le fil pourra servir pour autre chose, mais pour rien de moins banal que cette tâche domestique.

La parodie du mythe est donc présente, même si elle est cryptique et mise en acte sous la forme d'une patine d'allusions ironiques. Privés de tout geste héroïque, les personnages et les motifs du mythe sont ré-agencés chez Robbe-Grillet afin de mettre en scène la perte totale, non seulement sur le plan de la largesse et des dimensions urbaines, mais aussi, et surtout, sur le plan de l'absence de valeurs qui se sont soudainement écroulés, en révélant le néant de l'existence et le manque d'indications. Où aller, alors ? Il est donc vrai que l'auteur s'oppose à tout engagement et à toute prise de position vis-à-vis des grands problèmes de l'actualité de son époque. Néanmoins, la parodie mise en acte *Dans le labyrinthe* ne peut que

---

<sup>427</sup> R. -M. Allemand, « Involutions, créations », in *La revue des Lettres Modernes*, 1999, p. 11.

<sup>428</sup> *Ibid.*

révéler une fonction politique, qui ne se manifesterait qu'à travers une certaine pratique de l'écriture et de l'art de composer des romans.<sup>429</sup> Ceux-ci signalent, à notre avis, la crise de la perte totale des valeurs et les échecs de l'homme qui vient de sortir d'une grande débâcle. L'impossibilité de lire tant des signes ambivalents, de comprendre qui est Thésée et qui est le Minotaure, voire la passivité d'une Ariane qui se réduit à accomplir des tâches banales, tout cela déplace le mythe de sa contextualité traditionnelle. La parodie est présente parce que tous les éléments du mythe, transportés de façon impertinente dans un univers contemporain ignoble et trivial, obtiennent des effets de contraste assez forts avec celui-ci. Et la parodie, à son tour, repose sur un sens de l'ironie d'un groupe social qui traverse la phase très critique de la reconstruction et de la recomposition du tissu social. La communauté de réception de ce roman, en effet, est la même qui, embuée d'idéologies et de génocides, fait des efforts pour se laisser derrière un passé récent qui a produit des millions de morts. L'ironie qui se dégage de ce texte met donc à l'épreuve et ne peut que perturber un lecteur mal à l'aise, désireux d'oublier, et de ne pas capter les allusions à sa propre culpabilité.

### **3.3.1 – CONCLUSIONS. DE LA PARODIE D'UN MYTHE...**

La réorganisation des éléments du mythe, nous le disons encore une fois, sont fortement parodiques. Chez Robbe-Grillet, l'histoire du récit mythique est ré-contextualisée et ré-structurée, comme chez Butor, dans une ville du nord de l'Europe, où l'auteur accentue des conditions climatiques défavorables. La parodie n'est jamais seulement un exercice de réécriture, une citation ou une pure référence intertextuelle, mais elle implique « incorporation et inversion » d'un autre texte ou d'une mémoire culturelle, une « ré-fonctionnalisation » dans un « contexte pragmatique »,<sup>430</sup> dont il faut comprendre les allusions, afin que les références

---

<sup>429</sup> Telle est la position de Raymond Jean. *Ibid*, p. 15.

<sup>430</sup> L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, op. cit., p. 5 et 21.

mythiques puissent être reconnues, décodées et interprétées en fonction du contexte qui les a rendues possibles.

La figure de l'exilé est donc un thème commun de ces deux romanciers. Mettant en place des dispositifs narratifs différents, pour Michel Butor le journal à la première personne et pour Alain Robbe-Grillet la narration à la troisième personne, avec une focalisation surtout externe, ces écrivains refusent tout psychologisme et s'appuient sur un compte-rendu se voulant objectif. La réécriture du mythe du labyrinthe, dans les deux cas, vise à établir un plan d'interaction avec le lecteur. Puisque ce mythe n'est pas caché dans le texte, mais mis explicitement en cause chez Butor et invoqué dans le titre chez Robbe-Grillet, le lecteur est invité à chercher avec soin les références à celui-ci et à cueillir non seulement les éléments de similarité, mais plutôt ceux qui en déterminent la répétition avec des différences. Si le mythe ancien n'est plus valable dans son intégrité, c'est que, pour exprimer des contenus de perte et d'égarement psychologique face à la « labyrinthité » de la ville moderne, celui-ci nécessite d'une réadaptation. C'est justement l'écart entre un modèle très connu et sa « variante » moderne qui invite à la réflexion sur notre changement et sur le changement de la ville. Or, la ré-modélisation de ce mythe est, dans ce cas spécifique, liée à un changement plus profond : le changement de notre perception des effets d'espace à cause d'effets déterminés historiquement dans nos sociétés modernes.

N'étant possible de nous référer à la ville qu'en tant que rhizome complexe et en tant que structure acentrique, d'autres conséquences sont à tenir en considération. Par exemple, l'impossibilité à rejoindre le centre du labyrinthe de la part d'un héros, ainsi blessé dans son statut ontologique ; l'inutilité du fil, qui ne peut plus unir des aimants qui s'en vont inéluctablement chacun de leur propre côté ; l'absence de la polarité bien (Thésée) / mal (Minotaure) qui se transforme en revanche en une situation différente, où, toutefois, le protagoniste est le Minotaure *et* Thésée *en même temps*. Le protagoniste est caractérisé, en effet, par une double nature, une duplicité, à cause de laquelle, donc, il est difficile, pour le lecteur, de comprendre des éléments fondamentaux dans la résolution du mystère.

À la crise du protagoniste s'accompagne une autre crise : celle du récit policier, qui reste ici sans solution. Certes, nous ne pouvons pas considérer *Dans le labyrinthe* comme un roman policier. Toutefois, il s'agit d'un roman qui déploie des stratégies narratives très proche de ce genre. L'énigme, en effet, hante l'histoire du début à la fin. La présence d'un soldat inconnu, dont on ne connaît pas le positionnement ni au sein des dynamiques politiques internationales ni dans le cadre d'une stratégie militaire hypothétique qui justifierait sa présence dans cette ville, avec un paquet au contenu mystérieux, positionne ce personnage dans un genre proche du policier, comme pourrait être le roman d'espionnage. A un niveau macro-structurel, la manipulation des lois de ce genre littéraire reflète cette ambiguïté et augmente la difficulté du lecteur à se positionner dans son rôle d'exégèse.

D'ailleurs, qu'est-ce qui se cache derrière le sort de ces deux villes ? Les deux procédés « d'agression » portés contre la ville - le feu chez Butor et la neige chez Robbe-Grillet - témoignent de la nécessité de son renouvellement : l'envie de la détruire par les flammes comme celle de la recouvrir par des couches successives de manteaux neigeux relèvent de la même nécessité de purification, d'un désir de refondation et de la prise de conscience que la ville, telle qu'elle se présente aujourd'hui, est un trompe-l'œil, privé de consistance et d'une vraie vie. Si ces romanciers songent à un nouveau roman et à un homme nouveau, c'est que cela s'accompagnerait forcément par une régénération de la ville aussi. L'adjectif « nouveau » fut attribué à ces écrivains par la critique hostile de leur époque. Il est vrai, comme soutient Celia Britton, qu'ils exploitèrent cette étiquette pour s'unifier en tant que groupe, cette décision faisant partie d'une « stratégie » ou « tactique ».<sup>431</sup> Mais en ce qui concerne la prise de conscience de l'espace urbain, nous nous apercevons de l'échec de ces écrivains qui font face à la frustration de ce désir qui se manifeste, sous-entendu, à travers la fréquentation des espaces autres. Ces espaces, comme nous l'avons vu, mettant en crise le reste de l'espace urbain,

---

<sup>431</sup>C. Britton, *The Nouveau Roman. Fiction, Theory and Politics*, New York – London : St. Martin's Press, 1992, p. 6. Selon nous, il est aussi vrai que l'adjectif reçut un emploi plus large et plus profond, exprimant la nécessité de distinguer l'homme d'aujourd'hui de celui du passé, comme dans tout mouvement d'avant-garde.

créent un phénomène de diffraction sur l'organisation humaine et les valeurs qui la régissent.

Vis-à-vis de cette conception d'un homme nouveau, les romanciers sont conscients que la littérature doit interpréter ce changement. Nathalie Sarraute, théoricienne et romancière comme Robbe-Grillet, analyse le roman contemporain en crise, car « les formes actuelles du roman craquent de toutes parts, suscitant des techniques neuves adaptées à des nouvelles formes ».<sup>432</sup> Sarraute soutient aussi que l'homme a beaucoup changé ces dernières décennies durant. Cela était déjà clair chez les écrivains modernes (ceux que dans cette thèse nous avons appelés modernistes).

Et s'il est bien vrai qu'on ne peut refaire du Joyce ou du Proust, alors qu'on refait chaque jour à la satisfaction générale du Stendhal ou du Tolstoï. Mais n'est-ce pas d'abord parce que les modernes ont transporté ailleurs l'intérêt essentiel du roman ? Il ne se trouve plus pour eux dans le dénombrement des situations et de caractères ou dans la peinture des mœurs, mais dans *la mise à jour d'une matière psychologique nouvelle*. C'est la découverte ne serait-ce que de quelques parcelles de cette matière, une matière anonyme qui se trouve chez tous les hommes et dans toutes les sociétés, qui constitue pour eux et pour leurs successeurs *le véritable renouvellement*.<sup>433</sup>

Si, pour Joyce et pour Proust, l'innovation romanesque consistait dans l'abolition totale de vieilles formes romanesques, pour être capable de rendre compte de cette nouvelle matière psychologique, dont faisait témoignage l'homme nouveau, aujourd'hui, dit Sarraute, il n'en est plus question. Une fois épuisées les techniques révolutionnaires que ces écrivains avaient introduites, les contemporains peuvent finalement s'adresser à nouveau aux dispositifs narratifs de la tradition, ceux de

---

<sup>432</sup> N. Sarraute, *L'ère du soupçon* (1956), Paris : Folio Gallimard, 2009, p. 93. L'italique est de nous.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 95.

Stendhal, Balzac et Tolstoï. Le monologue intérieur, toutefois, a été une stratégie narrative fondamentale pour décrire l'intérieur de la conscience de l'homme nouveau, le siège d'« un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupe compacts, et surgissent tout à coup [...] ». <sup>434</sup> Reprocher aux modernes d'avoir fait de l'analyse et pas des œuvres romanesques, c'est comme reprocher à Christophe Colomb de n'avoir pas construit le port de New York. <sup>435</sup> La parole est l'élément le plus efficace pour décrire cette réalité intérieure toujours en mouvement et aspirant à rester silencieuse et, donc, cachée. Le nouvel art romanesque fera donc un emploi généreux du dialogue, l'élément qui permet à la conscience d'émerger.

La récupération des mythes, chez les Nouveaux Romanciers doit donc être mise en relation à cette nouvelle contextualité, où se déploient des projets de description d'une matière psychologique qui vient de se révéler, petit à petit et avec beaucoup d'hésitations. Le rapport humain à la ville est l'un des thèmes qui caractérisent le plus notre modernité, et nous avons vu dans le premier chapitre les nouvelles techniques littéraires qui surgissent dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle pour décrire l'aliénation, le dépaysement mais aussi l'excitation pour la nouveauté, la vitesse, le rapprochement du voisin et du lointain. Le Nouveau Roman représente donc aussi un premier projet de dépasser ces techniques bouleversantes et d'élaborer des prises de contact aussi efficaces sur la ville. Mais l'esprit révolutionnaire, dans leurs intentions, doit rester le même que celui des Modernistes. Si dans la première moitié du siècle la vitesse et l'aliénation étaient les deux moteurs qui avaient activé la réémergence du mythe et de l'image du labyrinthe, à partir de la deuxième moitié du siècle les Nouveaux Romanciers développent ce thème en fonction des conséquences de cette prise de contact avec la spatialité bouleversante de la Modernité. L'histoire d'un personnage qui trouve des parcours de sens dans la ville, à l'instar d'un Thésée qui résoudrait une énigme, est un modèle qui n'a plus d'attrait chez les auteurs que nous définissons postmodernes

---

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 99.

ou précurseurs du Postmodernisme. La ville et la psyché humaine semblent avoir un trait commun très important : en rhizomes, elles ne se laissent pas cartographier et toute quête/conquête sémantique n'est qu'individuelle, provisoire, si non impossible.

### 3.3.2 - ...A LA PARODIE D'UN GENRE.

Comment le traitement ironique et parodique du mythe s'instaure-t-il dans l'ensemble de ces deux romans et dans le projet commun du Nouveau Roman, dont participent ces deux auteurs ? Comme on l'a vu, le mythe du labyrinthe suggère un autre thème qui fascine extrêmement les deux écrivains : l'énigme. À côté du mythe du labyrinthe, Butor et Robbe-Grillet privilégient le mythe d'Œdipe (dans *L'emploi du temps* et dans *Les gommages*). Le roi de Thèbes est un célèbre résolveur d'énigmes et l'histoire mise en scène par Sophocle offre la première structure de *spy story* dans la littérature européenne. Clairement, ce type de choix s'adapte à un programme plus vaste et, en effet, on pourrait dire que le Nouveau Roman, Robbe-Grillet *in primis*, se sert de la forme du roman policier comme source de recherche et d'innovation dans le domaine de la création romanesque, mais non sans ambiguïtés. Pendant la lecture on se pose un certain nombre d'interrogations. Chez Butor : meurtre ou pas ? Témoin dangereux ou écrivain maladroit ? Simple jongleur de structures narratives ou provocateur courageux ? Accident mortel ou collision volontaire et préméditée ? Et encore, chez Robbe-Grillet : paquet contenant une bombe ou juste des documents ? Et, en tout cas, quel type de documents ? Que se cache-t-il derrière quelqu'un aussi soucieux de ne pas révéler sa propre identité ?

Ce sont les questions suscitées par les allusions à des intrigues policières qui sont présentes dans ces deux romans, et qui restent pourtant sans réponse. Ce ne sont pas des interrogations interposées seulement pour stimuler la curiosité du lecteur : ces romans reprennent avidement beaucoup d'expédients du roman policier traditionnel, ils le cannibalisent. Pourquoi est-ce que des écrivains cultivés et expérimentaux adoptent un genre de consommation pour affirmer leurs

discours sur la littérature ? Or, compte tenu qu'ils n'écrivent pas pour soutenir de thèses, mais pour raconter et pour interroger le genre romanesque, on considérera que le roman policier est un genre qui accorde beaucoup d'importance au recueil des détails et à l'analyse précise de la réalité. Dans le roman policier traditionnel, l'observation des objets est fonctionnelle au dénouement de l'intrigue, vers lequel la narration entière tend du début jusqu'à la fin. Les nouveaux romanciers, en revanche, nient la possibilité de résoudre le mystère qui hante la narration, laissant en suspense toute question qui normalement motive le lecteur de romans policiers : c'est-à-dire le point ultime, la solution. L'absence de tel point laisse les objets « emprisonnés » dans leur objectivité. Autrement dit, les objets qui restent dans ces narrations « mutilées » renvoient à eux-mêmes et à leur nullité. Ainsi, une écriture qui se prétendrait dénotative révèle soudainement ses prétentions et oblige le lecteur à « aller au-delà » de ce qu'on lui demande d'habitude.

Si le roman policier traditionnel pouvait aboutir à une solution, c'est qu'il était né à une époque où il y avait une grande confiance dans la science ; en plus, les bons résultats des enquêtes, et l'émerveillement face aux pouvoirs de la raison qui déployait ses moyens, célébraient subrepticement cette confiance. L'imitation du roman policier, dans ces termes, nous force, encore une fois, à attribuer ces romans au domaine de la parodie. Selon Hanna Charney,

[...] il nous est facile, depuis *Ulysses*, de décerner et d'accepter l'imitation d'une structure mythique ou épique, nous sommes désarçonnés devant la transformation d'un genre considéré comme mineur. Ce genre, vaut-il la peine qu'on l'imité ? Qu'on le parodie ? [...] Le roman policier, tout d'abord, se prête très bien à la parodie : des règles de jeu très strictes en font peut-être le genre le plus structuré de notre époque.<sup>436</sup>

---

<sup>436</sup> H. Charney, « Pourquoi le “Nouveau Roman” Policier ? », in *French Review*, vol. XLVI, n. 1, 1972, p. 22.

A la fin de son article, Hanna Charney suggère que le roman policier, se spécialisant comme genre dans les années Trente, serait déjà la parodie du roman traditionnel. Celui-ci, d'ailleurs, vient à acquérir une forme de plus en plus complexe pendant les mêmes années. Tout en dérivant la structure du roman traditionnel, le roman policier renonce toutefois à d'autres éléments constitutifs du genre. Au lecteur on ne demande plus de partager le sort des personnages, de se transformer en eux, de suivre l'auteur dans les complexités de son évocation,<sup>437</sup> on ne lui demande que de la narration pure, que du goût pour la *detection* sans aucune prétention d'investigation supplémentaire. Le Nouveau Roman investirait et chargerait le roman policier de significations et d'implications herméneutiques qui n'est pas de sa compétence.

Nous pourrions dire que le roman policier a une forme rassurante, en ce qu'il s'appuie sur une structure géométrique fixe, reproductible. Le priver de la solution et contribuer à brouiller les pistes est une opération qui vise à faire basculer le système dans son ensemble et, en conclusion, à le priver de son sens. Pourquoi ? Butor et Robbe-Grillet montrent la crise de la ville comme labyrinthe, en ce que, laissant régner le doute et l'incertitude, ils font allusion au fait que les recherches qu'on y mène sont destinées à n'aboutir à rien, que les parcours de sens que le détective construit grâce à ses déambulations sont des signifiants vides.

Également, Joseph Conrad, dans *The Secret Agent* (1907), avait essayé, une cinquantaine d'années auparavant, de mettre en scène un roman quasiment policier, dans un Londres qui était comme une jungle. Ici, comme l'a souligné Alessandro Serpieri, chaque personnage cherchait à imposer à la ville sa propre vision du monde ou, pour reprendre un terme bakhtinien, son propre chronotope : ainsi, la topologie du roman se composait à travers la superposition conflictuelle du chronotope bourgeois, du chronotope anarchiste, du chronotope marxiste, ce qui laissait le lecteur dans un état angoissant, car chaque vision du monde montrait ses limites.<sup>438</sup> En effet, le narrateur, ne participant d'aucune

---

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>438</sup> A. Serpieri, « Introduzione » à J. Conrad, *L'agente segreto*, (traduction de L. Saraval), Firenze : Giunti, 1994, p. IX-XLI.

position, mais traitant chaque point de vue avec la même ironie, transmettait le sens du grotesque. De toute façon, cette position idéologique permettait encore la catharsis, qui se développait à travers le geste extrême d'uxoricide et suicide de Winny Verloc. Au contraire, chez Butor et Robbe-Grillet nulle catharsis n'est possible. Une tâche inexpiable semble être attachée à l'étranger qui s'installe dans la ville. La culpabilité de Caïn l'angoisse, mais lui, il ne peut espérer en aucune forme de rédemption. Il est coupable, tous le détestent et il n'arrive pas à s'échapper de cette position de liminalité où la ville et ses habitants l'ont relégué. L'engourdissement et l'oisiveté que Conrad reproche à ses personnages, se transforme en maladie chez Camus (dans *La peste*). Suivant ce canal, le Nouveau Roman développe le même thème, sauf que la maladie ici ne concerne plus les foules, désormais anesthésiées, mais il s'agirait d'un problème qui menace le nouvel arrivé, l'étranger. Il apporte un point de vue extérieur, déstabilisant. Lui niant la solution de l'énigme, on lui nie donc sa catharsis. Les habitants ne l'intègrent pas ; soit il part, soit il meurt. Coûte ce qui coûte, on empêche lui comme le lecteur de mener à bien l'enquête.

### **3.3.3 – LE MYTHE DU LABYRINTHE : UN MYTHE DÉTOURNÉ**

Les nouveaux romanciers ont souvent été accusés de ne pas s'engager dans la vie collective. Bien qu'ils aient écrit à une époque fortement marquée par les polémiques politiques, ils ont toujours défendu l'autonomie de l'art et le droit de l'écrivain de s'exprimer pleinement à travers ses moyens d'écrivain.

La polémique la plus aiguë fut celle qui se déroula contre Jean-Paul Sartre. Le romancier et philosophe existentialiste avait mis à point le rôle qu'avait la littérature et, dans son œuvre théorique *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), il avait

reconnu que la motivation de l'écrivain était la conséquence d'« un choix ».<sup>439</sup> Il a été reproché plusieurs fois aux nouveaux romanciers de ne pas être suffisamment présents dans le débat politique. Ils s'en défendent en revendiquant la faculté d'être agents de changement social à travers leurs mêmes œuvres. Ils jugent donc que toute référence extérieure est à bannir du roman.

Cela dit, ces écrivains ne refusent pas de se mettre en jeu lorsqu'ils le jugent nécessaire, et ils ne sont pas indifférents à des interventions plus directes dans des domaines politiques, comme témoigne « L'appel des 121 » intellectuels pour le droit d'insoumission de l'Algérie. En revanche, un autre essai a eu probablement une grande influence sur leur pensée : *Le degré zéro de l'écriture* (1953) de Roland Barthes.<sup>440</sup> Le critique structuraliste aussi, soutenait, effectivement, que la forme et le contenu de l'œuvre n'étaient point des éléments séparés l'un de l'autre. La forme détermine et implique le contenu ; donc, la réforme sociale est souhaitée par ces écrivains ; pourtant ils la confient à la portée révolutionnaire des formes artistiques, plutôt qu'à leurs actions politiques. Pour Robbe-Grillet, c'est le « projet obscur de forme qui servira le mieux la cause de la liberté ». <sup>441</sup> L'engagement est donc une « notion périmée », tout autant que l'histoire, le personnage, la distinction entre forme et contenu.

[...] l'art ne peut être réduit à l'état de moyen de service d'une cause qui le dépasserait, celle-ci fût-elle la plus juste, la plus exaltante ; l'artiste ne met rien au-dessus de son travail, et il s'aperçoit vite qu'il ne peut créer que *pour rien* [italique dans le texte]; [...] Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur.<sup>442</sup>

---

<sup>439</sup> J.-P. Sartre, *Qu'est-ce qu'est la littérature ?* (1948), Paris : Gallimard, 1973, chapitre II.

<sup>440</sup> Pour la relation entre le texte de Barthes et le Nouveau Roman, cf. C. Britton, *op. cit.*, p. 27-8.

<sup>441</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>442</sup> *Ibid*, p. 35 et 39.

Mais l'opposition à Jean-Paul Sartre, une des figures prédominantes sur la scène culturelle française pendant les années Cinquante, n'est pas la seule dans la quelle les Nouveaux Romanciers sont impliqués. Le groupe situationniste aussi est très critique envers les mouvements culturels de leur époque, et en particulier contre les nouvelles formes romanesques. À plusieurs reprises, Guy Debord s'oppose à Alain Robbe-Grillet et à sa façon d'entendre le cinéma, la narration, la fonction sociale de l'intellectuel.

Robbe-Grillet renonce modestement au titre d'avant-gardiste (il est d'ailleurs juste, quand on n'a même pas les perspectives d'une authentique « avant-garde » de la phase de la décomposition, d'en refuser les inconvénients – surtout l'aspect commercial). Il se contentera d'être un « romancier d'aujourd'hui ». [...] Robbe-Grillet et son temps se contentent l'un de l'autre<sup>443</sup>

En dépit de ces contrastes très forts, les deux groupes participent du même climat culturel et leurs choix stylistiques ont au moins un caractère commun, une affinité. Nous avons considéré jusqu'ici la parodie du mythe du labyrinthe chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet, comme un trait caractéristique de leur poétique, qui consiste à altérer ce mythe pour mettre ironiquement en crise les lecteurs en relation au contexte urbain où ils sont confrontés quotidiennement. Il serait impossible d'ignorer la portée critique que les Situationnistes mettent en place pendant les mêmes années, critique qui concerne la vie dans le milieu urbain d'un côté, et de la communication des média dans la société du spectacle de l'autre côté.

Fortement polémiques avec la société capitaliste, les Situationnistes produisent des formes très élaborées de protestation. Films, essais, dépliants, rencontres : ils sont actifs dans beaucoup de domaines et attaquent sans cesse la

---

<sup>443</sup> G. Debord, in « Encore un effort si vous voulez être situationniste [...] », *Polatch* n° 9, 29 juin 1957, in G. Debord, *Œuvres*, (éd. J.-L. Rançon, A. Debord, V. Kaufmann), Paris : Gallimard, 2006, p. 345-50.

société capitaliste. Ayant élaboré plusieurs concepts à cet égard, nous nous penchons ici sur le détournement, ou, pour utiliser la formule plus appropriée, le « détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu » ; comme la parodie, l'on voit que le détournement s'appuie sur le réemploi de produits artistiques antérieurs. De plus, dans un sens strictement situationniste, il est « une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de perte d'importance » des sphères culturelles au sein desquelles il est employé.<sup>444</sup> Les Situationnistes, d'ailleurs, sont bien conscients des effets parodiques du détournement. Dans les *Les Lèvres nues* du 8 mai 1956, quand ils n'ont pas encore changé de nom et s'appellent Lettristes, ils publient le « Mode d'emploi du détournement ».<sup>445</sup> Ici ils écrivent :

Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations.

De tels procédés parodiques ont été souvent employés pour obtenir des effets comiques. Mais le comique met en scène une contradiction à un état donné, posé comme existant. En la circonstance, l'état de choses littéraires nous paraissant presque aussi étranger que l'âge du renne, la contradiction ne nous fait pas rire. Il faut donc concevoir un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés, loin de vouloir susciter l'indignation ou le rire en se référant à la notion d'une œuvre originale, mais marquant au contraire notre indifférence pour un original vidé de sens et oublié, s'emploierait à rendre un certain sublime.<sup>446</sup>

On voit donc que le détournement ne vise pas à une véritable parodie. Bien que le groupe reconnaisse la proximité de deux concepts, ils soulignent le fait que leur

---

<sup>444</sup> « Définitions » in Internationale situationniste n° 1, juin 1958, contenue dans *ibid*, p. 358.

<sup>445</sup> L'acte fondateur sera en 1957.

<sup>446</sup> *Ibid*, p. 222-3.

opération ne veut pas ridiculiser une tradition. Le rire n'est absolument pas recherché. Des films et des court-métrages situationnistes, comme *La société du spectacle* (1973) et *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), sont composés suivant cette technique. Ici, un ensemble d'images et de scènes dérivant des produits artistiques les plus disparates sont assemblées pour parler de sujets qui n'ont plus aucun lien avec le vieux contexte d'où ils sont extraits. Images d'autres films, de bandes dessinées, publicités, tout est enchaîné pour créer une autre succession. De même, la voix du narrateur est aussi un discours très riche qui inclut, entre autre, des citations du vaste patrimoine philosophique et littéraire de l'humanité, de l'historiographie grecque aux tragédies de Shakespeare. Mais tout ce répertoire est vidé de son sens original. Pour la parodie, il est important que le lecteur garde dans son esprit le modèle parodié, afin de pouvoir confronter la vieille version et la nouvelle. Dans la parodie, comme dans le détournement, nous sommes dans le domaine de la ré-sémantisation de produits d'expression artistique du passé, mais c'est le type de requalification qui les oppose. Dans la parodie il faut toujours considérer le caractère de l'inclusivité, mais dans le détournement situationniste il y a plutôt une intention visant à exclure le sens ancien pour en fonder un nouveau.

Cela dit, il faut considérer un autre aspect. Pour le groupe de Debord, le détournement est en relation avec un projet plus vaste, celui de bouleverser le système. S'approprier les armes du système est ainsi un moyen pour le mettre en crise. Donc, le texte Debordien que nous avons cité est une explication du détournement dans la perspective de la lutte sociale contre les réactionnaires et en soutien à la révolution, dont les temps sont déjà plus que mûrs. Il y a plusieurs types de détournement, et Debord en rédige une classification, ce qu'on ne considérera pas dans cette thèse. Ce qui compte c'est de souligner que, en dépit des différences qu'on remarque chez les Situationnistes et les Nouveaux Romanciers, tous les deux adoptent des techniques typiquement postmodernistes de réadaptation parodique des textes anciens. Dans le cas de Butor et Robbe-Grillet, nous faisons face à des réécritures de mythes anciens, tels qu'ils ont été transmis par la tradition écrite, mais aussi par la tradition iconographique occidentale ; dans le cas des Situationnistes, en revanche, on a un détournement de citations connues de plusieurs sources. Certes,

L'intention est plus ou moins ouvertement critique par rapport à la société, et surtout face à la confusion dictée par l'urbanisme moderne et l'agencement des espaces dans la métropole. Mais les deux positions doivent aussi être mises en relation avec leurs différents contextes. En effet, les Lettristes, comme les Situationnistes, poursuivent leurs buts de changement, en faveur d'une société où l'art a rejoint un dépassement de sa dimension habituelle. L'art ne devrait plus être un phénomène appartenant à une sphère autoréférentielle, mais devrait faire partie de la vraie vie. L'expérience des avant-gardes, qui avaient été parfaitement englobées par le système capitaliste, est le moteur d'un changement ultérieur que les Situationnistes désirent apporter à la conscience commune.<sup>447</sup> Mais dans le cas de la parodie la tradition, même si elle est ridiculisée, est continuellement légitimée. Linda Hutcheon rapproche la parodie à l'idée du Carnaval.<sup>448</sup> Cette comparaison avec le projet situationniste ne fait que confirmer cette théorie. La suspension de la tradition est une façon de la démystifier. C'est aussi une façon de l'accepter telle qu'elle est, d'où n'est pas absent le désir d'être comme elle, de se poser donc dans son sillage rassurant et, peut-être, de ne pas en être exclu.

Les écrivains, plus voués à l'écriture qu'à une vraie révolution marxiste, n'écrivent pas polémiquement, dans le sens du combat et de la lutte de classes. Bien qu'ils soient sensibles aux mêmes problématiques, l'angoisse labyrinthique causée par l'espace devient le prétexte pour l'expérimentation narrative. D'ailleurs, il est une des prérogatives de la parodie de ne pas déclarer des positions idéologiques, mais de garder plutôt le privilège de son statut : voire être délibérément ambiguë.

La réélaboration littéraire, enfin, se fonde sur l'organisation de l'espace fictionnel *du* roman et *dans* le roman. Cela revient à dire : à côté de l'embrouillement urbain, le lecteur fait face à l'embrouillement textuel. Le texte labyrinthique, dans le sens de texte complexe, demandant une quête perpétuelle, toujours incertaine, de points de repère. Nous pouvons ainsi dire que dans le

---

<sup>447</sup> A Chiarini, étude de doctorat en Disciplines des arts, de la musique et du spectacle, Université de Bologne.

<sup>448</sup> L. Hutcheon, *A Theory of Parody, op. cit.*, p. 72-4.

Nouveau Roman, comme pour le Situationnisme, se préfigure une tendance à dépasser les bords de l'œuvre, et à reconsidérer l'occupation de l'espace extérieur, ce qui constitue la recherche métafictionnelle développée par les romanciers des années à venir.

## CHAPITRE IV

### ***Le città invisibili* d'Italo Calvino. Des villes-rhizome aux mondes en collision**

La deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle correspond à une époque de grandes transformations pour la ville italienne. La fin de la Deuxième Guerre Mondiale implique une période de crise ; mais en même temps se préparent les prémisses pour un renouvellement social qui aboutira à un développement économique remarquable. La paix et le développement de l'industrialisation en grande échelle représentent des facteurs qui favorisent la croissance des grandes villes et la manifestation de couches sociales nouvelles au sein de l'espace urbain. La période historique de la « ricostruzione » est accompagnée du phénomène de « l'inurbamento », c'est-à-dire l'abandon en masse de la campagne pour la ville : ce sont des facteurs qui s'accompagnent du « boom economico » des années Cinquante, et encore plus des années Soixante.

Tanto accelerato era stato, a ben vedere, il ritmo dell'industrializzazione del paese negli anni 1955-75, quanto rapido e intenso è stato quello della trasformazione postindustriale nei venti anni seguenti. Alla fine degli anni settanta, in effetti, la struttura produttiva del paese appariva imperniata sulla grande impresa industriale [...]. La massa degli operai comuni, [...] aveva invaso le grandi città del nord, diventando la protagonista del mutamento sociale. Una migrazione interna dalle proporzioni « bibliche » le aveva dato vita, accompagnata da un tumultuoso processo di urbanizzazione.<sup>449</sup>

---

<sup>449</sup> S. Biasco, « L'economia internazionale degli anni ottanta. Rottura e continuità » in *Storia dell'Italia repubblicana*, Torino : Einaudi, 1996, p. 311-3. Traduction : « Notamment, le rythme de l'industrialisation du pays, entre les années 1955-75, avait été aussi accéléré que celui de la transformation postindustrielle. Celle-ci a été rapide et intense dans les vingt années qu'ont suivies. À

À partir de cette période, l'émigration italienne vers l'Amérique cesse. Les régions italiennes les plus riches, disposant d'industries et ayant besoin de main-d'œuvre, offrent en même temps la possibilité aux plus pauvres de s'y installer. C'est ainsi que beaucoup d'habitants des régions du Sud de la Péninsule se déplacent dans le Nord industrialisé : la population urbaine augmente sensiblement dans les décennies de l'après-guerre. Progressivement, la diffusion de la richesse à des couches sociales qui vivaient dans l'indigence auparavant leur apporte un nouveau style de vie de consommation, dérivant surtout du modèle américain.

La plupart de la production narrative italienne de cette époque appartient au courant du « Neorealismo », auquel participent des romanciers comme des cinéastes. Et pourtant, les thèmes abordés par ces auteurs sont rarement concernés par la vie contemporaine des villes italiennes ; il s'agit plutôt de productions engagées qui recherchent une représentation des conflits intestins de la société italienne toujours actuels à la fin de la guerre. La scène littéraire est dominée par des romans comme *Uomini e no* (1945) d'Elio Vittorini, *Il conformista* (1951) d'Alberto Moravia, *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) de Giorgio Bassani, *Il partigiano Johnny* (1968) de Beppe Fenoglio. L'intérêt d'Italo Calvino pour l'expérience de la ville en tant que labyrinthe se développe à la même période. Sa participation au « Neorealismo » ne se limite qu'à un seul roman, très réussi et très célèbre, d'ailleurs, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) et à quelques nouvelles juvéniles. Les contemporains sont encrés dans ce passé problématique, qu'ils élaborent dans une riche variété de nuances, de la relecture héroïque des événements de guerre chez Vittorini à la recreation nostalgique chez Giorgio Bassani. Italo Calvino, en revanche, a toujours été plus ouvert à des stimulations internationales et plus attentif aux nouveaux défis de la vie contemporaine : du rapport entre la science et la littérature, de la complexité des phénomènes, jusqu'à la

---

la fin des années soixante-dix, en effet, les structures de production du pays apparaissent centrées sur la grande entreprise industrielle [...]. La masse des ouvriers [...] avait envahi les grandes villes du Nord, devenant le protagoniste du changement social. Une migration intérieure aux proportions "bibliques" lui avait donné naissance, accompagnée par un processus tumultueux d'urbanisation ».

recherche de nouvelles frontières du langage artistique (à partir des années Soixante-dix il participe d'ailleurs à l'Ouvroir de littérature potentielle de Paris, connu sous le nom d'Oulipo).

## **4.1 - LA VILLE AU CENTRE DE LA RÉFLEXION CALVINIENNE : DÉVELOPPEMENT D'UN THÈME**

### **4.1.1 - LA VILLE ET SON CONTRASTE RURAL**

A partir des années Cinquante, Calvino réfléchit de façon plus systématique sur la ville et sur les changements qu'elle subit dans le contexte industriel naissant. Cet intérêt se manifeste, de manière marginale, dans le premier roman et dans quelques récits de *Ultimo viene il corvo* (1949) et, plus copieusement, dans les œuvres suivantes. Ce thème est bien présent dans le *romanzo fallito* (« roman manqué ») qui porte le titre de *I giovani del Po* (1950). À chaque occasion, les protagonistes ne peuvent pas s'empêcher d'instaurer un rapport ville/campagne, qui se conclut inmanquablement avec la déception qu'exercent la deuxième et la réévaluation de la deuxième.<sup>450</sup> Si d'un côté Calvino est tenté par une réhabilitation de la ville, siège du travail et du progrès, pépinière de la transformation communiste de la société, de l'autre côté il est aussi influencé par la fascination qu'exerce un auteur comme Cesare Pavese et son choix de la vie rurale en réaction contre le gris de l'urbain.

L'élaboration d'une poétique personnelle de la ville est un processus assez long, qui se développe pendant les deux décennies séparant le premier roman et *Le città invisibili*. Les traces d'une réflexion *in fieri* sont visibles à l'égard de la coexistence de deux attitudes vers la ville, qui apparaissent dans des œuvres publiées simultanément. Par exemple, dans des contes inclus dans *Gli amori*

---

<sup>450</sup> M. L. McLaughlin est de cet avis, in « Calvino's Visible Cities », *Romance Studies*, n° 22, 1993, p. 69-82.

*difficili*, et publiés dans l'édition de *Racconti* du 1958. Ici l'hostilité de la ville industrielle est un thème qui revient souvent. Toutefois, la même année de publication de ce dernier recueil, Calvino est déjà en train de mettre au point des romans et une série des récits, ayant Marcovaldo comme protagoniste. Il problématise beaucoup plus ce thème et prend ses distances avec tous ces stéréotypes et ces aversions bien invétérées vers à la ville.<sup>451</sup>

Une série de romans sont situés dans des villes du nord de l'Italie : *La speculazione edilizia* (1957), à Quinto, le long de la Rivière ligure, et *La nuvola di smog* (1958), dans une ville anonyme. Celles-ci sont donc les premières œuvres qui abordent le sujet de la ville industrielle. Dans ce dernier, en particulier, le problème de la pollution et de la vie dans un espace hyper-peuplé donnent, tout d'abord, un cadre au malaise de l'existence provoqué par le contexte moderne et industriel. Le protagoniste est un nouvel arrivé, un *greenhorn*, comme nous avons défini cette figure,<sup>452</sup> pour entreprendre le travail pour lequel il a été employé chez l'éditeur de « La Purificazione ».<sup>453</sup> Le paradoxe de cet emploi est le double statut du directeur, l'ingénieur Cordà : engagé contre la pollution et la dégradation de l'environnement, écologiste *ante litteram*, il est en même temps administrateur délégué au Wafd, usine responsable de cette même dégradation. D'une double personnalité, tel le Minotaure, Cordà tient la ville entre ses mains et en a pitié. C'est à cause de son entreprise, en effet, qu'un nuage dense se propage dans l'atmosphère et recouvre toutes les surfaces, se déposant sur les vêtements jusqu'aux angles les plus cachés des intérieurs des habitations : « la nuvola che mi circondava in ogni ora, la nuvola

---

<sup>451</sup> En effet, aussi un récit des *Racconti*, le dernier, se détache de cette vision générale.

<sup>452</sup> Cf. 2.7.1.

<sup>453</sup> De nombreux rappels intertextuels se mettent en place, au début du roman, entre celui-ci et *L'Emploi du temps* de M. Butor. Les deux protagonistes sont des inconnus dans une ville où ils commencent une vie nouvelle ; ils font deux expériences similaires comme l'on remarque dès leur entrée - débarquement dans la ville (les deux narrateurs focalisent leur attention sur les mêmes détails et motifs, comme l'égarement près de la gare, la valise, les affiches, l'air insalubre et asphyxiante. Également, ils louent une chambre délabrée et peu confortable. Cf. 3.1.2 et le début de *La nuvola di smog* in Italo Calvino, *Romanzi e racconti* vol. I (1991, éd. C. Milanini), Milano : Mondadori, 2003, p. 893 et suivantes. Dorénavant nous nous référerons à cette édition, en trois volumes, avec RR suivi du numéro du volume. Celle-ci est l'édition que nous considérons dans ce Chapitre pour toutes les références aux œuvres calviniennes de fiction. *La nuvola di smog* apparaît pour la première fois sur la revue *Nuovi argomenti*, n° 34, septembre-octobre 1958, p. 180-220.

che abitavo e che m'abitava »<sup>454</sup> est donc presque une partie constitutive de la ville, un quartier « mobile », la présence de la ville qui se déterritorialise, comme le fait le rhizome. Cette fois, on doit se référer au rhizome non seulement dans le sens métaphorique et dans son acception « géométrique » que nous lui avons attribuée, mais dans le sens « matériel », tel la définition qu'en donnent les auteurs. Le « Principe de multiplicité » décrit le rhizome en tant qu'agencement, « cette croissance de dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses dimensions » ;<sup>455</sup> on peut donc souligner que cette entité urbaine est composée d'un caractère hétéroclite, une « aura » de gaz se superposant sur la ville de ciment et s'associant inéluctablement à elle.

La nouveauté de l'attitude calvinienne à l'égard de la ville se manifeste surtout par l'approche du narrateur. Celui-ci, en effet, n'arrive pas à une condamnation morale directe de la vie métropolitaine, comme le début semblait le pré-annoncer. Le protagoniste choisit un logis dans un quartier pauvre et désolé, il traîne dans des rues secondaires, les plus étroites et les plus anonymes. Bien qu'à la fin du roman le danger soit redoublé par la présence d'un champignon nucléaire situé au-dessus du nuage de smog, il apparaît possible d'instaurer une vie heureuse dans ce contexte. En effet, le roman se termine sur une note positive. Croisant un charriot traîné par un mulet, le personnage de Calvino décide de le suivre jusqu'à ce qu'il se trouve à la campagne, au milieu de champs où sont faits et étendus les linges. « Non era molto, ma a me che non cercavo altro che immagini da tenere negli occhi, forse bastava ».<sup>456</sup>

Les personnages de *Marcovaldo, ovvero le stagioni in città* (1963) conçoivent un sentiment de nostalgie de la campagne et, encore une fois, ils cherchent un point d'équilibre entre la grande ville et la nature lointaine et

---

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 926. Traduction : « le nuage qui m'entourait à chaque instant, le nuage que j'habitais et qui m'habitait »

<sup>455</sup> Deleuze-Guattari, *op. cit.*, p.15.

<sup>456</sup> I. Calvino, *op. cit.*, p. 952. Traduction : « Ce n'était pas beaucoup, mais pour moi, qui cherchais des images à garder dans mes yeux, peut-être cela suffisait ».

inaccessible.<sup>457</sup> *Marcovaldo* est constitué d'une série d'épisodes conçus séparément l'un de l'autre. La méthode de composition et la datation différente de ces récits témoignent d'une double attitude face à la ville. Cela émerge de la compénétration de deux tons narratifs : « l'impostazione stilistica è basata sull'alternarsi di un tono poetico-rarefatto, quasi prezioso (cui tende la frase soprattutto quando accenna a fatti della natura) e il contrappunto prosastico-ironico della vita urbana contemporanea ».<sup>458</sup> Du point de vue des contenus, chaque récit problématise un certain aspect de la vie urbaine et de l'éloignement définitif entre l'homme et la nature. Les protagonistes sont un ouvrier et ses enfants. Ils n'ont jamais connu la campagne et, à différence des jeunes des générations précédentes, ils étonnent le lecteur par leur naïveté et leur incapacité à se détacher de la ville, comme si c'était ici que l'être humain avait son siège biologique. Plusieurs épisodes mettent en lumière ce besoin de nature qui est systématiquement frustré par la vie urbaine. La promenade pour cueillir des champignons se termine par une intoxication qui amène les participants à l'hôpital. Également, la randonnée à la campagne les rapproche d'un ruisseau scintillant, d'un bleu limpide, et surtout riche en poissons, mais malheureusement empoisonné par les industries. Autrement dit, la vie urbaine est devenue omniprésente et a constitué- nous le répétons - tel un rhizome, un système incontrôlable, une « dialectique » parmi une multiplicité de phénomènes qui ont dépassé les limites formelles du découpage de la ville et par lesquels même des régions lointaines se trouvent impliquées.<sup>459</sup> La ville est une condition permanente de l'homme moderne et la possibilité de trouver refuge dans des campagnes italiennes vertes et non-contaminées est donc pure illusion.

---

<sup>457</sup> I. Calvino, *RR I*, *op. cit.*, p. 1065-1182. Les récits qui composent le recueil ont une origine différente. Les six premiers sont publiés par le quotidien *l'Unità* entre 1952-3. Trois sont publiés dans d'autres revues (le *Caffè*, le *Contemporaneo*, le *Corriere dell'informazione*). Six récits apparaissent sur *Il Corriere dei Piccoli* en 1963. Tous les récits sont publiés la même année par Einaudi dans le même volume, mais dans une collection pour enfants. Le livre sera ainsi proposé à un public adulte en 1969, avec sa parution dans les « Coralli », toujours par Einaudi.

<sup>458</sup> Cité par M. McLaughlin, *op. cit.*, p. 73. Traduction : « la posture stylistique est fondée sur l'alternance d'un ton poétique-maniéré, pour ainsi dire précieux (auquel tend la phrase, spécialement lorsqu'elle fait allusion à la nature) et du contrepoint prosaïque-ironique de la vie urbaine contemporaine ».

<sup>459</sup> Pour une analyse de la représentation de la ville dans ce groupe d'œuvres, cf. J. Cannon, « The Image of the City in the Novels of Italo Calvino », dans *Modern Fiction Studies*, 24.1, 1979-80, p. 84-90.

La ville a donc la capacité de transformer, et même de corrompre, d'autres systèmes et écosystèmes qui ne sont apparemment pas connectés l'un avec l'autre. La ville contemporaine, donc, à partir de ce groupe des œuvres de la fin des années Cinquante, est un problème assez compliqué, dont Calvino ne se contente pas ; comme beaucoup de ses contemporains, il exprime une aversion ou une protestation, une tension ou une lutte contre ce processus déshumanisant dont tous ont fait l'expérience. Son désir de compréhension, sa perspective épistémologique le poussent à s'y intéresser de façon différente, en commençant par l'effort de s'y intégrer.

#### **4.1.2 - REDOUBLEMENT SPATIAL ET COMPLEXITÉ ONTOLOGIQUE DANS L'HÔPITAL DU COTTOLENGO**

*La giornata di uno scrutatore* (1963) est peut être la première application la plus remarquable à ce sens de l'observation et de prise de conscience de mécanismes qui se mettent à l'œuvre dans une grande ville contemporaine. Ce roman met en scène l'expérience de Federigo Ormea, un scrutateur qui prête son service à l'hôpital du Cottolengo, le célèbre institut chrétien de charité de Turin. On remarquera que ce lieu protégé et exécré, qui accueille les handicapés, reçoit dans le roman une aura très particulière. Cet effet est lié aux élections qui doivent y avoir lieu. Ce jour-là, on assiste à la superposition de deux espaces : d'une part l'hôpital habituel, refuge des rejetés de la société ; et d'autre part l'espace politique de la pratique et de l'exercice des prérogatives démocratiques, les élections, comme événement qui requiert la participation de tous les citoyens. L'écrivain traduit ainsi en fiction un événement biographique réel et il fait des efforts considérables pour garder un ton détaché, même si ce fait lui inspirerait plutôt un sentiment de rage. C'est donc un pamphlet politique contre les bonnes sœurs qui profitent de l'incapacité des électeurs pour accaparer leurs votes en faveur du parti de la Démocratie

Chrétienne.<sup>460</sup> Dans cette superposition du monde démocratique, où chaque individu est appelé à donner sa contribution, et celui du monde des idiots, évidemment incapables de se conformer au premier monde, nous assistons au dépaysement provoqué par le choc entre la sphère de l'ordre politique et celle chaotique des anormaux. Nous y trouvons, enfin, l'une des premières découvertes significatives de Calvino : la présence de certains emplacements urbains extrêmement problématiques, les hétérotopies, qui seront abordées et développées avec une problématisation plus approfondie dans *Le città invisibili*.

Comment résout-il l'impasse de ces deux mondes qui se heurtent l'un contre l'autre ? À la fin du roman, Ormea subit une épiphanie. Lui, certes, le communiste confiant en un futur meilleur, l'illuministe croyant en le rachat de tous les hommes sous le signe du progrès et de l'histoire, est mis à l'épreuve dans cet espace double, cette hétérotopie de déviation. Mais enfin c'est cette coexistence même de deux espaces, cette hétérotopie, qui le permet et qui ouvre une perspective inattendue. De quelle sorte ? Il se rend finalement compte de l'efficacité de cette ville dans la ville, de la présence d'un ordre qui la régit, de la mise en acte d'un mécanisme universel qui permet à toutes les villes de fonctionner. Il y a ici la prise de conscience que même la ville la plus maudite, avec ses règles, ses besoins et ses principes qui la régissent, peut donner une impulsion à l'homme et le pousser à triompher des mutations biologiques. Calvino, comme l'on disait, n'oppose plus la ville à la campagne ; il se préoccupe plutôt de recueillir une vérité plus profonde et universelle, qui correspond à l'élan utopique de la ville. Pendant son échange avec l'handicapé, dans la scène finale, le même handicapé qui fait des éloges sur la charité des bonnes sœurs, Amerigo Ormea entrevoit, dans son discours, un risque :

---

<sup>460</sup> « [...] le immagini che avevo negli occhi, di infelici senza capacità di intendere né di parlare né di muoversi, per i quali si allestiva la commedia di un voto delegato attraverso al prete o alla monaca, erano così infernali che avrebbero potuto ispirarmi solo un pamphlet violentissimo, un manifesto antidemocratico, un seguito di anatemi contro un partito [...] », I. Calvino, *RR II*, p. 1314. Traduction de G. Genot et de M. Fusco : « [...] les images que j'avais sous mes yeux, celles de malheureux dépourvus de la capacité de comprendre, de parler ou de se mouvoir, pour lesquels on montait la comédie d'un vote délégué à un prêtre ou à une religieuse, étaient si infernales qu'elles n'auraient pu m'inspirer qu'un pamphlet d'une extrême violence, un manifeste contre la démocratie chrétienne, une suite d'anathèmes contre un parti [...] ». Pour les traductions des passages de ce roman, cf. I. Calvino, *Romans, nouvelles et autres récits*, t. II, Paris : Editions du Seuil, 2006, p. 814.

celui qui l'amènerait à confondre la ville avec ses institutions. « La città dell'homo faber rischia sempre di scambiare le istituzioni per il fuoco segreto senza il quale le città non si fondano », <sup>461</sup> et à cause de cela, « nel difendere le istituzioni, senza accorgersene, può lasciar spegnere il fuoco ». <sup>462</sup> C'est en cette occasion que le scrutateur peut constater que toute ville, même la ville la plus imparfaite, a son instant de perfection, « l'ora, l'attimo, in cui in ogni città c'è la Città ». <sup>463</sup> L'espoir, dans la ville utopique, ne se dissout donc pas dans la dystopie, dans l'imagination de scénarios sombres et apocalyptiques décrits chez George Orwell, chez Aldous Huxley ou, encore, dans les pages de beaucoup d'écrivains qui s'engagent dans de stériles dénonciations sociales ; des possibilités d'utopie dans la ville peuvent encore être pensées, même si c'est sous la forme de fentes, de lueurs. La présence de cette hétérotopie en est la preuve : en effet, toute hétérotopie ne naît que d'une utopie manquée.

L'esprit de Calvino, dans ces premiers romans sur la ville, hésite sur la possibilité d'exprimer une attitude de polémique ouverte envers la ville industrielle et le capitalisme sauvage qui s'est emparé d'elle. Comme on le verra dans *Le città invisibili*, d'autres horizons seront ouverts, à travers lesquels Calvino parviendra à formuler une pensée originale, sur la possibilité de permettre à la ville de se transformer en médiant avec des instances utopiques. Dans l'introduction à son recueil d'essais, *Una pietra sopra*, écrits au fil des décennies, mais publiés intégralement en 1980, ce sera à l'écrivain italien lui-même de tirer ces conclusions et de faire le bilan de son activité d'intellectuel. Il reconnaît ainsi un développement dans son parcours : de l'écrivain engagé qu'il était au début, attentif à un processus historique, il prend conscience que sa réflexion aurait été investie par d'autres thèmes qui auront déterminé une prise de pouvoir sur sa production successive (notamment la production que nous considérons postmoderniste et qui a rendu Calvino plus célèbre pour un public international).

---

<sup>461</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 78. Ce roman paraît en volume pour Einaudi en 1963. Traduction : « La Cité de l'homo faber, pensa Amerigo, risque toujours de prendre ses institutions par la flamme secrète sans laquelle on ne bâtit pas de villes ». *Op. cit.*, p. 670.

<sup>462</sup> *Ibid.* Traduction : « tandis qu'elle défend ses institutions, elle risque, sans y prendre garde, de laisser s'eteindre le feu ». *Op. cit.*, p. 670.

<sup>463</sup> *Ibid.* Traduction : « l'heure, l'instant où, dans toute cité, paraît la Cité ». *Op. cit.*, p. 671.

Il personaggio che prende parola in questo libro (e che in parte s'identifica, in parte si distacca dal me stesso rappresentato in altre serie di scritti e di atti) entra in scena negli anni Cinquanta cercando d'investirsi d'una personale caratterizzazione nel ruolo che allora teneva la ribalta: "l'intellettuale impegnato". Seguendo le sue mosse sul palcoscenico, s'osserverà come in lui, visibilmente anche se senza svolte brusche, l'immedesimazione in questa parte viene meno a poco a poco col dissolversi della pretesa d'interpretare e guidare un processo storico. Non per questo si scoraggia l'applicazione a cercar di comprendere e indicare e comporre, ma prende via via più rilievo un aspetto che a ben vedere era presente fin da principio: il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un'attitudine di perplessità sistematica.<sup>464</sup>

Le nouveau sens de cette production successive prend en compte la complexité, la multiplicité, la relativité. Et c'est au sein de cette réflexion que nous devons étudier le thème de la ville chez Calvino, un thème qui a revêtu une attention considérable dans sa production romanesque et qui évolue des années Cinquante jusqu'à *Le città invisibili*.

L'auteur prend conscience d'une évolution déjà traité dans les années Cinquante. Le roman *La giornata di uno scrutatore* met en scène des problèmes qui prendront des dimensions considérables dans les œuvres de la maturité. L'hôpital se révèle un espace double. À l'occasion de l'organisation de l'institut conjointe avec

---

<sup>464</sup> I. Calvino, *Una pietra sopra* (1980), Milano : Mondadori, 2009, p. 4. Traduction de J.-P. Manganaro, M. Orcel, « Préface » in I. Calvino, *Défis aux labyrinthes*, Paris : Editions du Seuil, 2003, p. 17-8 : « Le personnage qui prend la parole dans ce livre (qui s'identifie en partie à ce moi représenté dans d'autres séries d'écrits et d'actes, et en partie s'en détache) entre en scène dans les années Cinquante, en cherchant à revêtir d'une caractérisation personnelle le rôle qui était alors sous les feux de la rampe : "l'intellectuel engagé". En suivant ses mouvements sur le plateau, on remarquera combien chez lui, visiblement, même sans qu'il prenne de brusques tournants, l'identification à ce rôle s'estompe peu à peu avec l'évanouissement de la prétention à interpréter et à guider un processus historique. Mon application à essayer de comprendre, d'indiquer et de composer n'a pas été découragée pour autant, mais un aspect qui, à y regarder de près, était présent depuis le début prend de plus en plus relief : le sentiment du compliqué, du multiple, de relatif et des diverses facettes déterminant une attitude de perplexité systématique ».

l'organisation administrative des journées électorales, Calvino témoigne de la promiscuité de deux sphères ontologiques qui coexistent dans la même structure. Une sorte d'équilibre est mise en valeur. L'égaré qu'éprouve le scrutateur, à l'occasion de l'effondrement de ses idéaux positivistes, est aussi compensé par la fascination d'entrevoir un ordre incommensurable, le véritable feu qui inspire la ville, qui dépasse en intensité l'apparat bureaucratique dont il fait partie. En ce sens, ce roman met en scène un moment de ce changement de l'intellectuel, tel qu'il sera reconnu quelques années après, dans *Una pietra sopra*. Ce passage marque la différence entre l'intellectuel qui a la prétention d'interpréter et de guider un processus historique et celui qui conçoit les phénomènes dans leur complication et relativité. Ce qui reste constant dans toute la carrière d'écrivain de Calvino, comme l'on verra, c'est l'engagement et la détermination à défier la complexité de la vie contemporaine. La métaphore de ce monde est le labyrinthe : métaphore irréductible pour le sujet, qui décide d'y essayer des parcours de sens.

#### **4.2 - DÉFI AU LABYRINTHE ET PASSAGE AU LABYRINTHE SUIVANT**

En 1962 Calvino publie sur *Il Menabò* un essai intitulé « La sfida al labirinto »,<sup>465</sup> une mise au point sur la situation de la littérature contemporaine, consistant en un regard rétrospectif et une observation des principaux courants esthétiques de son époque.

La pensée calvinienne a son point de départ dans la constatation historique que nous vivons une deuxième révolution industrielle, où l'homme n'est que l'élément anodin d'un engrenage où il est contrôlé par des forces plus puissantes que lui : non seulement les machines mais aussi la structuration sociale des classes, l'économie, l'histoire, la technologie le subordonnent à une place dans le cadre d'une industrialisation totale. Depuis un siècle et demi, plusieurs intellectuels ont cherché à créer une opposition à des systèmes de relation entre l'homme et les choses, pour

---

<sup>465</sup> Cet essai sera inclu plus tard dans le recueil *La pietra sopra*, *ibid.*, p. 99-117.

rétablir peut-être l'ordre auquel l'homme s'était adapté pendant des siècles ; mais rien n'est changé depuis la première révolution et l'on doit reconnaître, selon Calvino, que nous avons peu d'espoir en un véritable changement, car chaque processus doit aboutir naturellement à ses conséquences extrêmes, afin de s'épuiser et déterminer des aboutissements durables. La ville, dit Calvino, ne fait que témoigner et être victime de cette impuissance : « non siamo neppure in grado d'impedire che la giungla edilizia faccia dell'Italia un paese mostruoso ». <sup>466</sup> Aucune critique des artistes et des écrivains n'a produit de véritables changements et ici Calvino parcourt brièvement l'histoire de l'esthétisme (Baudelaire, Ruskin, Morris, Wilde) <sup>467</sup> et celui du roman réaliste français (George Sand, Zola, Hugo). Même les écrivains les plus novateurs trahissent « la ruggine naturalista ». <sup>468</sup> A partir des avant-gardes, les artistes ont trouvé un sens esthétique non dans un idéal lointain d'humanité, mais au sein du monde industriel. C'est « la rouille naturaliste » de l'avant-garde, celle qui pense que l'image d'un futur industriel a retrouvé une force et, donc, qui « afferma il riscatto estetico-morale del mondo meccanizzato ». <sup>469</sup>

Dans le monde contemporain, de toute façon, prévaut un deuxième courant, « la ligne viscérale », celle qui replie dans l'intériorité, le *self*, la seule partie « non cromata, non programmata dell'universo ». <sup>470</sup> Cet individualisme conduit le sujet à se perdre dans la mer des choses, ce qu'il appelle « il mare dell'oggettività », <sup>471</sup> la perte de séparation entre la subjectivité et le monde extérieur. Il s'agit, pour Calvino, de la ligne prédominante au début des années Soixante, celle de Beckett, de Burri, de l'informel, de la musique et de la peinture « du hasard », de la *beat generation*, etc.

---

<sup>466</sup> *Ibid.*, p.100. Traduction de J.-P. Manganaro, M. Orcel, « Le défi au labyrinthe » in I. Calvino, *Défis aux labyrinthes*, *op. cit.*, p. 102 : « nous ne sommes même pas en mesure d'empêcher que la jungle immobilière fasse de l'Italie un pays monstrueux ». Le thème de la ville n'apparaît dans cet essai qu'en filigrane et fait partie d'un discours plus complexe. La ville est le siège de l'épanouissement de la vie technologique et de ses conséquences. Et pourtant, les présages les plus sombres ne se sont pas vérifiés, ni « la prolétarianisation générale d'un noir Londres dickensien » ni les « prophéties négatives » à la Huxley (p. 101).

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 105. Traduction : « la rouille naturaliste ». *Op. cit.*, p. 106

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 106. Traduction : « le rachat esthétique-moral du monde mécanisé ». *Op. cit.*, p. 107.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 111. Traduction : « non chromée, non programmée, de l'univers ». *Op. cit.*, p. 111.

<sup>471</sup> I. Calvino, « Il mare dell'oggettività », *ibid.*, p. 47-54.

En revanche, dans le phénomène littéraire d'Alain Robbe-Grillet, Calvino reconnaît la ligne rationaliste et géométrique, la tendance qui s'oppose à la subjectivité et qui prétend être « photographique », utilisant un langage neutre et sans connotations. Au contraire, l'auteur français, pour Calvino, dépouillant le langage, obtient l'effet inverse à travers l'affabulation, qui crée le sens du mystère et de la spiritualité. Bien que Calvino soit contraire à cette pratique de l'écriture, il récupère le côté rationnel et l'image du labyrinthe qu'utilise Robbe-Grillet.

Lo spazio non antropocentrico che Robbe-Grillet configura, ci appare come un labirinto spaziale di oggetti al quale si sovrappone il labirinto temporale dei dati di una storia umana. Questa forma del labirinto è oggi quasi l'archetipo delle immagini letterarie del mondo, anche se dall'esperienza di Robbe-Grillet, isolata nel suo ascetismo espressivo, passiamo a una configurazione su molti piani ispirati alla molteplicità e complessità di rappresentazioni del mondo che la cultura contemporanea ci offre.<sup>472</sup>

L'intérêt du labyrinthe robbe-grilletien est lié donc à la conjugaison d'un univers impénétrable d'objets où le temps détermine les actions d'une vie humaine. D'ici Calvino dégage la présence de plusieurs types de labyrinthes possibles et effectivement présents dans la littérature contemporaine, chacun caractérisé par une idée de « multiplicité » ou de « complexité ». Dans l'énumération qui suit, l'auteur italien voit chez Michel Butor « il labirinto della conoscenza fenomenologica »,<sup>473</sup> chez Gadda « il labirinto della concrezione e stratificazione linguistica »,<sup>474</sup> chez

---

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 114-5. Traduction : « L'espace non-anthropocentrique que Robbe-Grillet présente nous apparaît comme un labyrinthe spatial d'objets auquel se superpose le labyrinthe temporel des données d'une histoire humaine. Cette forme du labyrinthe est aujourd'hui comme l'archétype des images littéraires du monde, même si nous passons de l'expérience de Robbe-Grillet, isolé dans son ascétisme expressif, à une configuration sur plusieurs plans, inspirée de la multiplicité et de la complexité des représentations du monde que nous offre la culture contemporaine ». *Op. cit.*, p. 114.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 115. Traduction : « le labyrinthe de la connaissance phénoménologique ». *Op. cit.* p. 114

<sup>474</sup> *Ibid.* Traduction : « le labyrinthe de la concrétion et de la stratification linguistique ». *Op. cit.*, p. 114.

Jorge Luís Borges « il labirinto delle immagini culturali di una cosmogonia più labirintica ancora ». <sup>475</sup> Ces directions de la littérature contemporaine se trouvent mélangées, selon une variété de solutions, mais le « quasi archétype » du labyrinthe est une figure constante qui explique non seulement la condition de doute épistémologique chez Butor, linguistique chez Gadda et ontologique chez Borges, mais aussi l'interpénétration de ces plans, celle qui nous pousse à y voir, l'hétérogénéité caractéristique du rhizome. Bref, la page écrite ne peut que manifester la stratification du langage littéraire.

Cependant, la condition de complexité gnoséologique n'empêche pas, pour Calvino, de « défier » le labyrinthe :

Da una parte c'è l'attitudine oggi necessaria per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo; quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile. Dall'altra parte c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo. Nello sceverare l'uno dall'altro i due atteggiamenti vogliamo porre la nostra attenzione critica, pur tenendo presente che non si possono sempre distinguere con un taglio netto (nella spinta a cercare una via d'uscita c'è sempre anche una parte d'amore per i labirinti in sé; e del gioco di perdersi nei labirinti fa parte anche un certo accanimento a trovare la via d'uscita). <sup>476</sup>

---

<sup>475</sup> *Ibid.* Traduction : « le labyrinthe des images culturelles d'une cosmogonie encore plus labyrinthique ». *Op. cit.*, p. 114.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 115-6. Traduction : « D'une part, il y a l'attitude aujourd'hui nécessaire pour affronter la complexité du réel, en refusant les visions simplistes qui ne font que confirmer nos habitudes de représentation du monde; ce qui nous sert aujourd'hui, c'est la carte la plus détaillée possible du labyrinthe. D'autre part, il y a la fascination du labyrinthe en tant que tel, de la perte dans le labyrinthe, de la représentation de cette absence d'issues comme véritable condition de l'homme. Nous voulons porter notre attention critique sur la séparation des deux attitudes, tout en ayant présent à l'esprit qu'on ne peut pas toujours les distinguer avec une coupure nette (dans ce qui nous pousse à chercher l'issue, il y a toujours aussi une part d'amour pour les labyrinthes en eux-mêmes ; et un certain acharnement à trouver l'issue fait aussi partie du jeu de la perte dans les labyrinthes ». *Op. cit.*, p. 115-6.

Calvino se rapproche du labyrinthe de façon très différente par rapport à ses collègues français qu'il connaît, mais dont il critique la conception de la littérature, tout autant que l'attitude face au labyrinthe. Calvino dénonce de façon plus explicite la complexité du labyrinthe non seulement comme métaphore de la ville, mais aussi comme métaphore de la vie contemporaine et de la littérature. Chez les Nouveaux Romanciers, la ville-labyrinthe était la cage où la vie moderne avait emprisonné le sujet, le contraignant à errer sans possibilité d'issue. Calvino ne se fait pas d'illusions non plus sur la possibilité de sortir, mais en même temps on retrouve, chez lui, l'acceptation de notre condition de captivité : celle-ci est considérée comme la condition ontologique à laquelle nous ne pouvons pas nous soustraire. Il est clair que Calvino ne se rend pas à l'idée d'une réalité désordonnée, chaotique, où serait vain tout projet de dessiner une planimétrie et de rechercher une cohérence interne. Nous avons besoin donc de comprendre le monde, mais nous ne devons pas nous attendre que la littérature puisse nous en donner les moyens. La littérature nous aide, en revanche, à trouver l'attitude la plus convenable. Cette interprétation du labyrinthe implique, ainsi, une inspiration « théséenne », la nécessité d'y entrer et de l'explorer, afin de le comprendre : rester dehors, à l'opposé, correspond à une renonciation (une « resa »). Comme Dédale, qui vise à la contemplation aérienne de cet espace ; lui, qui est celui qui n'accepte pas le défi et met en place des ruses (la réalisation des ailes) pour ne pas se perdre, celui qui n'accepte pas d'entrer dans la complexité, de s'en faire « imprégner », ne se trouve pas non plus dans la condition de comprendre la réalité labyrinthique où nous sommes plongés, renonçant aussi en même temps à l'aspect ludique de la recherche.

Dans la pensée calvinienne, donc, la ville et le labyrinthe sont deux réalités, deux espaces qui ne convergent pas pour mettre simplement en relief la condition d'emprisonnement épistémologique, la déception moderne face au manque de moyens pour interpréter un monde qui change. Comme on le voit dans *La nuvola di smog* et dans *La giornata di uno scrutatore*, et comme il apparaît dans l'emploi métaphorique du labyrinthe littéraire dans cet essai plus récent, de

nouvelles connotations expriment le dépassement à une phase anthropologique différente. Calvino parvient, en effet, à un stade où prévaut le paradigme de quête de la vérité, sans céder à la résignation pour l'échec et la frustration de l'impossibilité de parvenir à des résultats certains et définitifs. Cependant, l'auteur vise à une connaissance et à une mise au point de cette condition inévitable.

Quel est donc le but de la littérature ? Nous offrir le labyrinthe ; mais c'est à nous de trouver la clef pour en sortir, même si l'issue du labyrinthe pourrait aboutir à un nouveau labyrinthe. A tel point que Calvino s'interroge sur la raison qui nous pousse aujourd'hui à attribuer autant d'importance à cette image :

Oggi cominciamo a richiedere alla letteratura qualcosa di più di una conoscenza dell'epoca o di una mimesi degli aspetti esterni degli oggetti o di quelli interni dell'animo umano. Vogliamo dalla letteratura un'immagine cosmica [...], cioè a livello dei piani di conoscenza che lo sviluppo storico ha messo in gioco.<sup>477</sup>

Cette déclaration témoigne d'un déplacement d'intérêt. D'une littérature qui, dans les décennies précédentes, décrivait nos efforts pour parvenir à la connaissance, à la description de l'âme, tout aussi bien que les pièges du langage poétique, comme nous l'avons vu,<sup>478</sup> dans les années Soixante, la préoccupation dorénavant est celle de s'interroger sur les plans de connaissance qui pouvaient converger dans l'œuvre. Ce passage témoignerait donc d'une autre mutation, chez Calvino, d'un passage d'un intérêt de l'œuvre en tant que mimésis d'un objet à celui de mimésis d'un processus.<sup>479</sup> Cela veut dire que l'œuvre devra inscrire en elle-même des aspects

---

<sup>477</sup> *Ibid.*, p.116. Traduction : « Nous commençons aujourd'hui à demander à la littérature quelque chose de plus qu'une connaissance de l'époque ou qu'une *mimesis* des aspects extérieurs des objets ou des aspects intérieurs de l'esprit humain. Nous voulons recevoir de la littérature une image cosmique [...], c'est-à-dire au niveau des plans de connaissance que le développement historique a mis en jeu ». *Op. cit.*, p. 116.

<sup>478</sup> Cf. 1.3.

<sup>479</sup> L. Hutcheon, *Narcissistic Narratives*, *op. cit.*, p. 4-6.

gardant le caractère précaire de la connaissance qui est possible à ce moment historique.

Déjà dans son premier roman, *Il sentiero dei nidi di ragno*, l'auteur avait maîtrisé un thème très discuté dans la culture italienne des années Cinquante, celui de la Résistance partisane pendant la Seconde guerre mondiale.<sup>480</sup> Dans ce roman, il était clair que « plusieurs Résistances » avaient été effectivement menées dans son pays.<sup>481</sup> Si la difficulté de comprendre ce phénomène historique compliqué s'inscrit dans un cadre réaliste, il est ainsi vrai que, en regardant la production littéraire successive, l'œuvre change de statut, reproduisant, *dans sa composition, dans sa structure* les problèmes de représentation du réel, comme il est clair dans des œuvres comme *Le cosmicomiche* (1965) jusqu'à *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) et beaucoup d'autres. Autrement dit, Calvino accueille les changements qui s'insinuent dans la narration expérimentale, reconnus par McHale, abandonnant la dominante épistémologique, pour utiliser, de façon convaincante, une dominante ontologique.<sup>482</sup>

L'image du labyrinthe se développe et acquiert ainsi deux sens différents. Dorénavant, la fiction calvinienne sera susceptible de rendre compte de cette réalité complexe et de s'interroger sur le rôle et la position du sujet qui la perçoit. Le labyrinthe, de métaphore, devient comme un modèle de connaissance ; il devient le paysage qui nous enveloppe et qui détermine nos possibilités réelles de compréhension de l'univers. Structure ouverte chez Calvino, le labyrinthe peut être considéré consciemment en tant que réseau, un dessin qui nous renvoie encore plus explicitement au concept de rhizome.<sup>483</sup> Ulla Musarra-Schroeder distingue trois phases dans la poétique calvinienne. La première phase « moderniste » correspond au projet que nous venons d'analyser de défi au labyrinthe, avec le potentiel de confiance que nous retrouvons dans cet écrit. Dans un deuxième moment, on aurait une phase intermédiaire, celle de la « multiplicité », où le projet moderne se

---

<sup>480</sup> I. Calvino, *RR I, op. cit.*, p. 3-148.

<sup>481</sup> Pour un traitement éclairant de ce problème idéologique, cf. « Prefazione 1964 », *RR I*, p. 1185-1204.

<sup>482</sup> B. McHale, *op. cit.*, p. 3-11.

<sup>483</sup> U. Musarra-Schroeder, *Il labirinto e la rete*, Roma : Bulzoni, 1996, p.73-6.

fragmente et se disperse dans une myriade de projets « pulviscolari », « de poussière » ; troisièmement, on retrouve la phase de la « multiplicité postmoderne », où l'auteur s'est bien approprié la thèse de la multiplicité du monde objectif et il embrasse une nouvelle prise de conscience, celle d'intégrer son projet postmoderniste avec la nécessité de « esattezza », d'exactitude. À notre avis, l'écrit de « La sfida al labirinto » ne peut pas être séparé de la deuxième phase. Le but de fonder une littérature qui fait face à des problématiques ontologiques affectant la conscience contemporaine ne peut être rapporté qu'à une conception d'un monde dont l'unité est menacée non plus dans notre façon de percevoir les données du réel, mais dans sa raison d'être, dans son ontologie la plus profonde. En effet, dès le début, le passage d'un labyrinthe à un autre nous semble déjà tenir en compte la multiplicité (et change peut-être le degré de cette complexité, car la poussière indique une possibilité de compréhension qui se réduit au minimum). A cause de cela, il nous paraît que « La sfida » tient déjà d'un univers poétique postmoderniste et qui contient le germe de la création artistique calvinienne des années suivantes.

#### **4.3 - IL CONTE DI MONTECRISTO : RESTRUCTURATION DE L'ESPACE ET RESTRUCTURATION DU RECIT**

« Il conte di Montecristo » (1967) est un récit qui complète le recueil *Ti con zero*. Le thème du labyrinthe y est central : réécriture du roman d'Alexandre Dumas, ce récit ré-contextualise l'épisode de l'emprisonnement d'Edmond Dantès et de l'abbé Faria dans la forteresse d'If. Comme toutes les réécritures que nous abordons dans cette étude, ce processus consiste en une manipulation du récit original, qui rend compte de certains effets d'espace typiques de la culture du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, contrairement à l'histoire de Dumas, les protagonistes ne trouvent pas l'itinéraire pour sortir de la forteresse d'If, mais semblent condamnés pour toujours à imaginer des ruses et des plans pour sortir, ce qui se démontre impossible, parce que, encore une fois, l'espace de la prison est un rhizome : toute distinction entre l'intérieur et

l'extérieur est remise en question, tout autant que la quête vers la liberté et, donc, le rétablissement de l'ordre et de la justice.

Le récit se fonde sur le contraste entre deux attitudes différentes de conceptualisation de la prison et de sa structure architecturale. D'un côté Faria est occupé dans une recherche inlassable de l'itinéraire qui doit l'amener à l'issue, « *riscontra una difficoltà, studia una soluzione, esperimenta la soluzione, urta contro una nuova difficoltà, progetta una nuova soluzione, e così via* » ;<sup>484</sup> de l'autre côté, Dantès ne se repose pas sur ce pragmatisme et sur l'empirisme de cette méthode.

Io parto dal presupposto contrario: esiste una fortezza perfetta, dalla quale non si può evadere; solo se nella progettazione o costruzione della fortezza è stato commesso un errore o una dimenticanza l'evasione è possibile. Mentre Faria continua a smontare la fortezza sondando i punti deboli, io continuo a rimontarla congetturando barriere sempre più insormontabili.<sup>485</sup>

Le protagoniste cherche à s'appuyer sur des données différentes, autres qu'empiriques, notamment sur une reconstruction mentale, sur la « congettura », la conjecture et la spéculation poussées jusqu'à l'élucubration. Organisant dans son esprit la prison parfaite, il est obligé de figer les données qu'il reçoit grâce à Faria et aux données de sa propre mémoire. Au fur et à mesure que Dantès met à point cette image, il repère, comme dans un cristal, des symétries, des polyèdres et des hyperpolyèdres, des sphères et hypersphères, élaborant des formules et des rapports algébriques.

---

<sup>484</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 349. Traduction par J. Thibaudet : « il rencontre une difficulté, il cherche une solution, il essaie sa solution, il bute contre une nouvelle difficulté, il projette une nouvelle solution, et ainsi de suite ». « Le comte de Monte-Cristo » in *Temps zéro*, Paris: Seuil, 1970, p. 144-5.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 349. Traduction : « Moi je pars du présumé contraire : il existe une forteresse parfaite, dont on ne peut pas s'évader ; et il n'y a d'évasion possible que si dans le projet ou la construction même de la forteresse on a commis une erreur ou oublié quelque chose. Tandis que Faria persiste à démontrer la forteresse en cherchant les points faibles, je persiste à la remonter en conjecturant des obstacles toujours plus insurmontables ». *Op. cit.*, p. 145.

Kerstin Pilz reconnaît dans cette méthode un modèle dérivant de l'épistémologie de Karl Popper.

Calvino here privileges deduction over induction, describing the process of acquiring knowledge in Karl R. Popper's terms. For Popper knowledge advances through falsification, i. e. by establishing the point by which the model (scientific theory) differs from reality - since this allows us to learn from our mistakes and thus move gradually closer to the truth [...].<sup>486</sup>

En mettant en relief au point, le modèle ou la théorie scientifique différant de la réalité, on peut ainsi les corriger et parvenir à des résultats plus fiables. Également, Dantès, privilégiant la déduction en opposition à l'induction, bâtit une forteresse abstraite, absolue et, pour utiliser un adjectif cher à Calvino *scorporata*, privée de sa matérialité, et il produit ainsi du raisonnement pur. Les données de l'expérience servent pour critiquer la structure abstraite, dans le sens de la « mettre en crise », d'en dévoiler les faiblesses. Il avance dans un parcours fait d'hypothèses. « Lavorando di ipotesi riesco alle volte a costruirmi un'immagine della fortezza talmente persuasiva e minuziosa da potermi muovere a tutto mio agio col pensiero ». <sup>487</sup> Pour le dire dans les mêmes termes de Calvino:

io vedo la progettazione congetturale della prigione assoluta come una professione di fede nella deduttività, nella necessità di costruire modelli teorici formalmente perfetti della realtà oggettiva con cui si vogliono fare i

---

<sup>486</sup> K. Pilz, *Mapping Complexity: Literature and Science in the Works of Italo Calvino*, Leicester : Troubadour, 2005, p. 45. Traduction : « Calvino ici privilégie la déduction versus l'induction, décrivant le processus d'acquisition de la connaissance dans les termes de Karl R. Popper. Pour Popper la connaissance avance à travers la falsification, à savoir en déterminant le détail par lequel le modèle (la théorie scientifique) sera différent de la réalité - puisque cela nous permet d'apprendre de nos erreurs et de cette façon de progresser graduellement pour être plus proche de la vérité ».

<sup>487</sup> I. Calvino, *RR II*, *op. cit.*, p. 346. Traduction : « Travaillant sur des hypothèses, je réussis parfois à me construire une image de la forteresse tellement convaincante et minutieuse que je peux par la pensée m'y déplacer tout à mon aise ». *Op. cit.*, p. 141.

conti. (L'epistemologo che mi ha più convinto è il Popper.) Dei dati dell'esperienza (i tentativi dell'abate Faria) è pur indispensabile valersi per verificare il modello formale confrontandolo continuamente con la realtà empirica. Solo così si potranno scoprire i punti deboli della realtà empirica, cioè quelli in cui l'operare storico può trovare una breccia e andare avanti.<sup>488</sup>

Les efforts de prise de pouvoir sur ce lieu traduisent le drame de cette situation spatiale. Plusieurs fois Faria s'éloigne de celle de Dantès et toujours il y revient d'un autre côté. Cet univers est régi par des lois physiques différentes du nôtre : l'abbé peut descendre du plafond sans que rien de sa figure ne se décompose en conséquence de la gravité et, telle une mouche, peut s'éloigner à nouveau sans même s'apercevoir de son copain ; l'intervalle entre l'ouverture de la bouche et l'éternuement qui doit suivre nécessairement peut durer des années. Les mêmes scènes peuvent se répéter maintes fois. Une prison qui se reproduit sans cesse, en expansion perpétuelle, pose des problèmes qui ne sont pas seulement spatiaux, mais aussi temporels. En effet, pour sortir, Dantès devrait remonter le temps et parvenir au moment de son entrée dans la forteresse d'If

La conséquence de la ré-contextualisation de l'intrigue dans cet espace paradoxal et délirant est un vissage du récit sur soi-même. L'égarément non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps implique l'absence d'un véritable début et d'une véritable fin. L'histoire du Comte de Montecristo, donc, ne peut qu'être abordée de façon parodique. Dans la version originale, l'emprisonnement est un événement relativement bref, faisant partie d'un développement qui se déploie sur des centaines des pages. Ici tout est comprimé dans neuf paragraphes. La parodie implique un rapport avec un modèle ; une comparaison préliminaire avec le

---

<sup>488</sup> Cité par K. Pilz, *op. cit.*, p. 46. Traduction : « Je vois le plan conjectural de la prison absolue comme une profession de foi en la déductivité, en la nécessité de bâtir des modèles théoriques formellement parfaits de la réalité objective, contre laquelle on veut régler ses comptes. (L'épistémologue qui m'a convaincu le plus est Popper.) Il est bien indispensable de se servir des données de l'expérience (les tentatives de l'abbé Faria), afin de vérifier le modèle formel, le confrontant continuellement avec la réalité empirique. Seulement ainsi pourra-t-on découvrir les points faibles de la réalité empirique, c'est-à-dire ceux où l'enquête historique peut trouver une brèche et progresser ».

texte antécédent met en lumière la *brevitas*, la brièveté de la réécriture, face à l'amplitude de celui-ci. Réorganisant l'espace de la forteresse en tant que labyrinthe, l'auteur fait un clin d'œil au mythe de Thésée. Bien qu'aucun véritable Minotaure ne fasse irruption sur la scène, il persiste sur la nécessité de Thésée et de Dédale de résoudre le problème de la planimétrie de la prison et de son « reticolo di corridoi » (un réseau de couloirs).

Le mura e i palchi di volta sono traforati in tutte le direzioni dal piccone dell'Abate, ma i suoi itinerari continuano ad avvolgersi su se stessi come in un gomitolo, e la mia cella continua ad essere attraversata da lui sempre seguendo una linea diversa. Il senso dell'orientamento è perso da tempo: Faria non riconosce più i punti cardinali, anzi neppure lo zenit e il nadir.<sup>489</sup>

Plus qu'être un fil d'Ariane, un outil qui favorise la sortie, la pelote est la métaphore d'un itinéraire sans queue ni tête, un parcours où tout point peut être mis en relation avec un autre point quelconque. Il ne s'agit plus de principe logique, de *logos*, mais de simple embrouillement. Si ordre il y a, il se trouve alors à un niveau supérieur, un niveau à découvrir dans des dimensions inexplorées de la pensée humaine.

L'effort de créer le plan est encore central, puisqu'il sert en tant que moyen d'évasion. Faria étudie deux plans mis à côté l'un de l'autre : le plan de l'île d'If et celui de l'île de Montecristo, là où ils sont censés trouver le trésor qui permettra les développements futurs de l'histoire. Il doit y avoir, selon Dantès, une relation entre une île d'où on ne peut pas sortir et une autre où on ne peut pas entrer : en effet les deux îles, sur la carte, sont superposables. La superposition de deux plans, pour Pilz, témoignerait d'une forme hybride du labyrinthe : le dédale et le rhizome. La difficulté de deux personnages dériverait de leur attitude à résoudre

---

<sup>489</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 347. Traduction : « Les murs et les voûtes sont percés dans tous les sens par le pic de l'abbé, mais ses itinéraires ne cessent de s'en rouler sur eux-mêmes, comme une pelote de laine, et ma cellule d'être traversée par lui suivant toujours un nouveau tracé. Avec le temps le sens d'orientation s'est perdu : Faria ne reconnaît plus les quatre points cardinaux ni même le haut et le bas ». *Op. cit.*, p. 142-3.

l'énigme du labyrinthe comme s'il s'agissait d'une *Irrweg*, c'est-à-dire un *maze*, un dédale, suivant une méthode de « *trial and error* », ce que Kuhn appelle « *puzzle solving* ». Leur échec est provoqué par cette erreur méthodologique : mais nous sommes désormais dans un rhizome et d'autres paradigmes résolutifs seraient requis.<sup>490</sup> Le lieu d'arrivée est pour Faria soit un débouché sur la mer, soit une grotte pleine d'or : en tout cas, il s'agit du « *luogo della molteplicità delle cose possibili* ».

La ricerca del centro d'If-Montecristo non porta a risultati più sicuri della marcia verso la sua irraggiungibile circonferenza: in qualsiasi altro punto io mi trovi l'ipersfera s'allarga intorno a me in ogni direzione; il centro è dappertutto dove io sono; andare più profondo vuol dire scendere in me stesso. Scavi scavi e non fai che ripercorrere lo stesso cammino.<sup>491</sup>

D'une tension vers l'extérieur la focalisation du protagoniste se déplace vers l'intérieur. Il arrive ainsi dans le bureau d'un Alexandre Dumas, penché sur son manuscrit, en train de travailler sur l'agencement des épisodes de son œuvre, de choisir le meilleur épisode parmi la multiplicité des déroulements possibles, non seulement celui que nous connaissons, mais aussi les autres qui auraient pu prendre sa place. Dumas a trouvé, il paraît, la solution qui lui a permis d'insérer les aventures les plus captivantes dans une certaine chaîne logique. Comme dans une spirale qui s'étend vers l'extérieur, il a su dénouer l'histoire de façon telle qu'elle puisse s'élargir et s'épanouir, mais à partir du moment critique de l'emprisonnement. C'est justement ce que l'histoire d'Italo Calvino *n'est pas*. En effet, l'auteur italien préfère s'arrêter au moment de l'enfermement et s'intéresse plutôt aux solutions alternatives, aux brouillons que Dumas a voulu écarter et qui forment déjà « una

---

<sup>490</sup> K. Pilz, *op. cit.*, p. 100-1.

<sup>491</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 352. Traduction : « La recherche du centre d'If-Monte-Cristo ne conduit pas à de meilleurs résultats que la progression vers son inaccessible circonférence : en quelque point que je me trouve l'hyper-sphère se dilate tout autour de moi dans toutes les directions ; le centre est partout où je suis ; aller plus loin, cela signifie descendre en moi-même. Tu creuses, tu creuses, et tu ne fais jamais que suivre le même chemin ». *Op. cit.*, 148.

serie di pile, un muro ».<sup>492</sup> Dans ce lieu, où toutes les possibilités sont encore ouvertes, Calvino veut garder ses personnages jusqu'à la conclusion de son récit, afin de mettre en relief le fait que l'éventail des possibilités est encore très large.

Mais ainsi réorganisant cet espace narratif, Calvino a mis en contact deux « zones ontologiques » différentes, celle de la fiction romanesque de Dantès et de Faria avec celle de l'univers « para-réel » de l'auteur ; il a donc mis en relation deux « hétérocosmes »<sup>493</sup>. Pour cette raison le labyrinthe de la prison devient encore plus problématique : il ouvre la voie et rend accessible un autre univers où l'auteur, comme un Dieu, définit le projet de cet autre univers qui est le roman. Le texte est donc un lieu hétérotopique, présentant l'inclusion de mondes hétérogènes dans le même endroit. En créant un lien entre deux mondes séparés, le labyrinthe ne fait que répéter le principe dominant du texte : déconcerter et égarer. Les mondes connectés sont le monde du personnage, celui de l'auteur fictif (Alexandre Dumas), et celui du lecteur, qui, se déplaçant d'un contexte à l'autre, perd ses points de repère. Il s'agit d'une fiction qui restructure un texte littéraire mais, en même temps, déstructure ce même texte, qui cesse d'être un univers fermé mais ouvre ses parois à d'autres possibilités. Le texte peut alors être vu comme un emplacement où convergent un nombre d'autres histoires. Cette expérimentation est aussi une anticipation : ces dispositifs narratifs seront poussés à leurs conséquences extrêmes dans le roman de 1979, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, où les développements narratifs sont définis comme « una rete di linee che si allacciano, in una rete di linee che si intersecano ».<sup>494</sup> Quelle description d'un rhizome serait-elle meilleure ?

---

<sup>492</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 355. Traduction : « une série de piles, un mur ». *Op. cit.*, p. 151.

<sup>493</sup> Nous continuons à nous servir de la terminologie de B. McHale, *op. cit.*, p. 27-9. Sur l'imperméabilité des mondes fictifs, cf. le deuxième chapitre « Some ontologies of fiction », p. 26-40.

<sup>494</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 868. Traduction : « dans un réseau de lignes entrelacées, dans un réseau de lignes entrecroisées. » *Op. cit.*, p. 276.

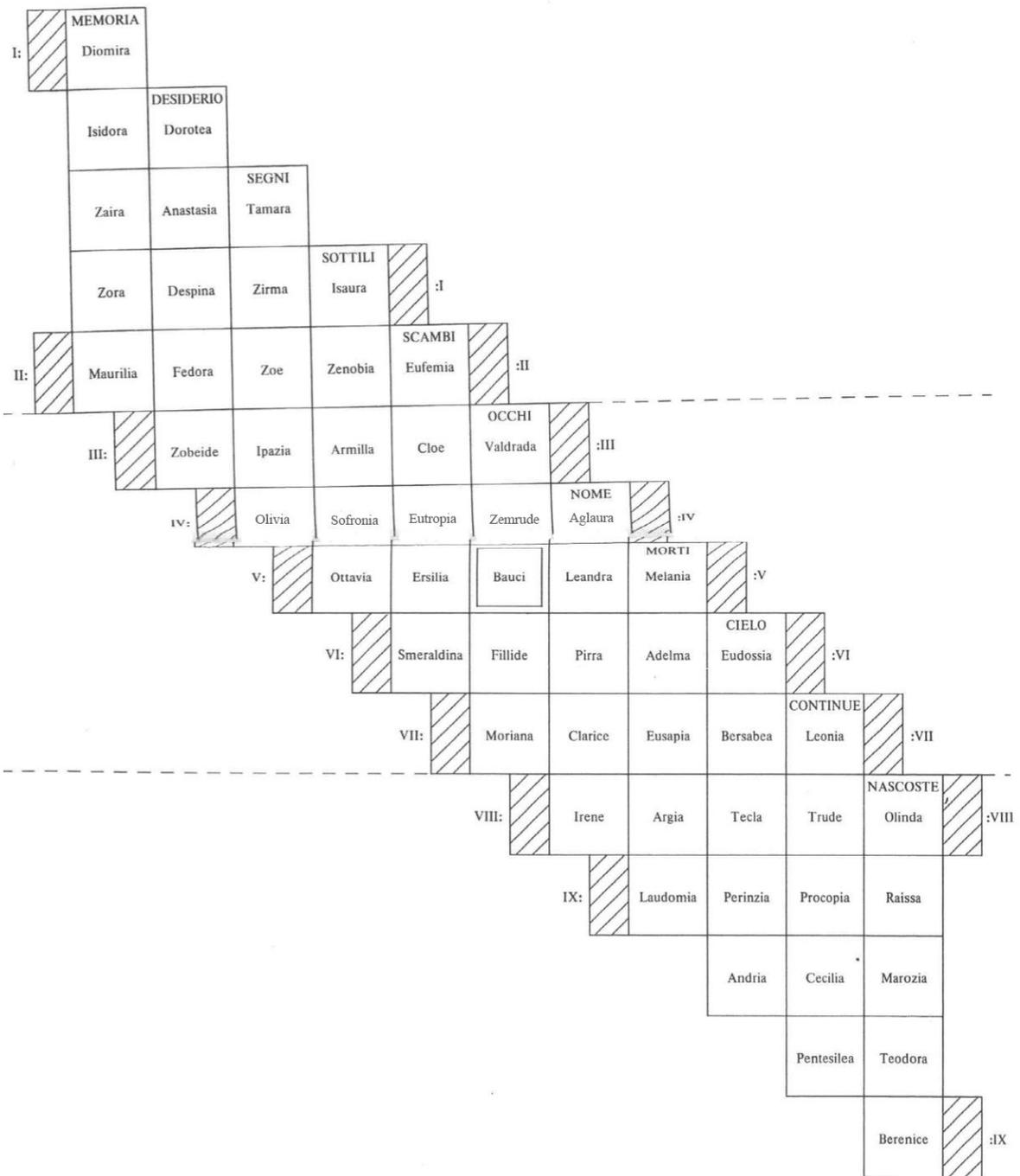
#### **4.4 - LE CITTÀ INVISIBILI. LES VILLES AUTRES : L'ÉCHEC DE DÉDALE ET LA DIFFRACTION DE L'ESPACE VÉCUE PAR THÉSÉE DANS L'EXPLORATION DU RHIZOME IMPÉRIAL**

La réflexion sur la ville réapparaît chez Calvino dans une de ses œuvres majeures, *Le città invisibili* de 1972, roman qui conjugue l'extrême rigueur de la composition avec une liberté d'imagination d'ampleur extraordinaire. Ce livre est un recueil de descriptions de villes inexistantes que Marco Polo décrit au Grand Kan dans le jardin de son palais. Calvino s'inspire donc du *Milione*, l'œuvre que le marchand vénitien dicta peu avant de mourir et qui raconte ses voyages en Chine.

Le principe qui organise ce livre, toutefois, est bien plus complexe que ce qu'on pourrait imaginer. Un petit texte décrit chacune des villes pour un total de cinquante-cinq villes. Chaque description appartient à une catégorie différente et l'auteur a donc voulu établir une classification, afin de regrouper les villes. Il y a donc neuf groupes (ou rubriques) et pour chaque groupe on a cinq villes qui les représentent sauf le premier et le dernier, qui sont de dix villes chacun. L'œuvre, représentée géométriquement par Claudio Milanini,<sup>495</sup> pourrait être structurée à travers un parallélépipède : la base supérieure est constituée par le premier micro-texte de chaque catégorie, auquel se succèdent verticalement les autres, jusqu'au cinquième, qui est rangé, liste après liste, en correspondance de la base inférieure du parallélépipède, comme on peut voir dans le dessin ci-dessous. Les deux angles « forment » l'introduction et la conclusion du roman, et ils constituent, donc, deux parties séparées. Les dialogues et les narrations de Marco Polo et du Grand Kan interviennent au début et à la fin de chaque groupe de cinq villes. Ces parties sont graphiquement distinguées des autres, car l'auteur emploie le caractère italique. Du point de vue du contenu, ces parties sont autant de réflexions sur la ville et sur le voyage, sur le catalogage et la cartographie, sur le sens politique de l'Empire, sur le temps, sur la mémoire et sur la capacité de la parole à décrire les lieux.

---

<sup>495</sup> C. Milanini, *L'utopia discontinua*, Milano : Garzanti, 1980, p. 130-1.



Claudio Milanini : schéma des villes invisibles.

La naissance de ce livre est discontinue et dure pendant des années. Au début, le livre naît « pezzo a pezzo », morceau après morceau, de la juxtaposition de morceaux isolés, ensuite à travers l'ajout de « discorsi convergenti », de discours convergents et, pour finir, avec l'élaboration d'une structure englobant les unités singulières. Calvino ainsi obtient une structure d'ensemble, telle une « mosaïque », ou un « échiquier ».<sup>496</sup> Cette pratique de l'écriture est liée aux idées que Calvino même expose dans un de ses essais les plus illuminés, « Cibernetica e fantasmi ». Dans une pratique de ce genre, le texte est considéré en tant que le résultat d'une élaboration d'une machine littéraire. Reconnaître cet aspect de la production de récits et de romans signifie aussi une prise de conscience de la disparition de l'auteur, « questo personaggio anacronistico, portatore di messaggi, direttore di coscienze, dicatore di conferenze alle società culturali ».<sup>497</sup> Écrire correspond donc, pour une grande partie, à « un processo combinatorio tra elementi dati », selon le modèle des sciences mathématiques.<sup>498</sup> En plus, dans son cours sur l'Exactitude, contenu dans les *Lezioni americane*, l'auteur nous renseigne directement sur le principe d'écriture de cette œuvre, avec des tableaux, qui seraient disposés dans une « struttura sfaccettata » et « in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate ».<sup>499</sup> Ce même principe nous pousse à penser, en même temps, que ce roman suit le principe-forme du rhizome, comme le précise Kerstin Pilz.<sup>500</sup> Nous sommes dans la conception de la littérature comme jeu, dans une idée selon laquelle

---

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 129-32. Les citations sur la technique de composition sont tirées de C. Varese et I. Calvino, « Dialogo sulle Città invisibili », *Studi novecenteschi*, a. II, n. 4, 1973, p. 126.

<sup>497</sup> I. Calvino, « Cibernetica e fantasmi », dans *Una pietra sopra*, *op. cit.*, p. 209-10. Traduction : « ce personnage anachronique, porteur de messages, directeur de consciences, récitant des conférences dans les sociétés culturelles ». *Op. cit.*, p. 201-2.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 210. Traduction : « Processus combinatoire entre des éléments donnés ». *Op. cit.*, p. 202.

<sup>499</sup> I. Calvino, *Lezioni americane* (1988), Milano : Mondadori, 2009, p.80. Traduction d'Y. Hersant : « Structure à facettes » [...] « où chaque court texte, côtoyant le voisin sans que leur succession implique un rapport casual ou hiérarchique, se trouve pris dans un réseau qui permet de tracer des parcours multiples et de tirer des conclusions ramifiées et plurielles ». *Leçons américaines*, Paris : Gallimard, 1989, p. 118.

<sup>500</sup> K. Pilz, *op. cit.*, p. 112.

les éléments du récit se combinent l'un avec l'autre suivant un principe de plaisir de l'auteur, son inspiration la plus authentique et la plus innocente.

L'absence d'un principe formel précis et le choix d'une architecture qui est comme un treillis permettent, donc, une certaine marge de liberté de lecture. L'espace littéraire, l'espace du livre dans sa matérialité, est confirmé en tant que lieu qui encourage la promenade et la perte des points de repère ; il est donc conçu en tant que labyrinthe, un monde créé pour égarer et animer une recherche.

Per qualche tempo mi veniva da immaginare solo città tristi e per qualche tempo solo città contente; c'è stato un periodo in cui paragonavo la città al cielo stellato, ai segni dello zodiaco, e in un altro periodo invece mi veniva sempre da parlare della spazzatura che dilaga fuori dalle città ogni giorno. Era diventato un po' come un diario che seguiva i miei umori e le mie riflessioni: tutto finiva per trasformarsi in immagini di città: i libri che leggevo, le esposizioni d'arte che visitavo, le discussioni d'arte con gli amici. Ma tutte queste pagine insieme non facevano ancora un libro. Un libro (io credo) è qualcosa con un principio e una fine (anche se non è un romanzo in senso stretto), è uno spazio in cui il lettore deve entrare, girare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare un'uscita, o magari parecchie uscite, la possibilità d'aprirsi una strada per venire fuori.<sup>501</sup>

---

<sup>501</sup> Cf. la présentation faite à l'occasion d'un entretien à la Columbia University et publiée dans « Columbia A. Magazine of Poetry & Prose », 8, 1983, p. 37-42. Cité par M. Barengi, B. Falcetto, C. Milanini dans *RR II, op. cit.*, p. 1361. Traduction : « Pendant quelques temps il ne m'arrivait d'imaginer que des villes tristes et pendant quelques temps que des villes heureuses ; il y a eu une période où je comparais la ville au ciel étoilé, aux signes du zodiaque, et dans un autre temps en revanche il m'arrivait de parler de la poubelle qui déborde hors de la ville chaque jour. C'était devenu un peu comme un journal qui suivait mes états d'âme et mes réflexions : tout se terminait par se transformer en l'image de villes : les livres que je lisais, les expositions d'art que je visitais, les discussions d'art avec les amis. Mais toutes ces pages ne constituaient pas encore un livre. Un livre (je crois) est quelque chose avec un début et une fin (même s'il n'est pas un roman dans le sens étroit), il est un espace où le lecteur doit entrer, circuler, peut-être se perdre, mais au bout d'un moment trouver une sortie, ou peut-être plusieurs sorties, la possibilité de s'ouvrir une route pour s'en sortir ».

Plutôt que de ville comme labyrinthe, il faudrait parler, dans le cas des villes invisibles, d'un rhizome énorme qui lie toutes les villes l'une à l'autre. Dans ce cas le rhizome s'identifierait avec l'Empire de Kublai Kan. Le sens d'immensité des territoires que l'empereur a annexés au sien représente le point de départ de la narration : « *all'orgoglio [...] alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli* »<sup>502</sup> se succède « *un senso come di vuoto [...] una vertigine che fa tremare i fiumi e le montagne istoriati sulla fulva gropa dei planisferi, arrotola uno sull'altro i dispacci che ci annunciano il franare degli ultimi eserciti nemici* ». <sup>503</sup> Ce qui donne la motivation de la narration est le sentiment de désarroi du Kan face à l'ampleur de ses conquêtes. Seulement grâce aux rapports de Marco Polo, l'empereur peut entrevoir, dans tout ce chaos, « le filigrane d'un dessin ». L'empire, autrement, est un délabrement sans fin ni forme, « *senza fine né forma* », corrompu et gangréné. L'énormité de l'entité politique régie par le Kan n'a pas de limites ; le texte joue sur leur absence. C'est cela qui nous amène à parler encore une fois de rhizome.

#### 4.4.1 - DÉ-STRUCTURATION D'UN EMPIRE

Calvino est ironique sur la notion de centre aussi. Le schéma qu'on a vu, lui, en a un : il s'agit de la ville de Bauci. Cette ville n'est pas colloquée au centre d'une carte pour des raisons politiques, culturelles ou religieuses que ce soient ; en revanche elle tient une position centrale à cause de la structure que l'auteur a voulu donner à son texte et à la distribution de ses cinquante-cinq villes. Ainsi, idéalement, Baucis se trouve au centre de l'œuvre, comme le schéma de Milanini le montre bien.

---

<sup>502</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 361. Les passages sont en italiques dans le texte de Calvino. Dorénavant, pour la traduction du texte de *Le città invisibili* on se servira de celle de 1974 par J. Thiabaudeau, *Les villes invisibles*, Paris : Editions du Seuil, 1984 : « *à l'orgueil, [...] à la mélancolie et au soulagement de savoir que bientôt il nous faudra renoncer à les connaître et à les comprendre* ». Cf. *ibid.* p. 9.

<sup>503</sup> Traduction : « *une sensation dirait-on de vide [...] un vertige qui fait trembler fleuves et montagnes historiées sur la croupe favue des planisphères, laisse s'enrouler l'une sur l'autre les dépêches qui nous annoncent l'écroulement des dernières armées ennemies* ». *Op. cit.* p. 9.

Milanini remarque aussi que Bauci est une citation des *Métamorphoses* d'Ovide (auteur central dans les réminiscences de l'auteur génois) ;<sup>504</sup> chez l'auteur latin cette ville se caractérise par son hospitalité. En revanche, la description qu'en fait l'auteur est très dépouillée et ses habitants évitent tout contact avec les visiteurs.

[...] chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato. I sottili trampoli che s'alzano dal suolo a gran distanza l'uno dall'altro e si perdono sopra le nubi sostengono la città. Ci si sale con scalette. A terra gli abitanti si mostrano di rado: hanno già tutto l'occorrente lassù e preferiscono non scendere. Nulla della città tocca il suolo tranne quelle lunghe gambe da fenicottero a cui si appoggia e, nelle giornate luminose, un'ombra traforata e angolosa che si disegna sul fogliame. Tre ipotesi si danno sugli abitanti di Bauci: che odino la Terra; che la rispettino al punto da evitare ogni contatto; che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntati in giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica [...]<sup>505</sup>

La centralité de Bauci est toutefois importante pour une autre raison. Il a été remarqué l'intertextualité de ce texte avec des œuvres du genre utopique, et en particulier avec *Utopia* (1516) de Thomas More. Cette œuvre, comme *Le città invisibili* propose un ensemble de cinquante-cinq villes. L'auteur décrit seulement la ville centrale, où il est d'ailleurs accueilli, entendant que celle-ci serait

---

<sup>504</sup> C. Milanini, *op. cit.*, p. 135.

<sup>505</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 423 Traduction : « [...] celui qui va à Baucis ne réussit pas à la voir, et il est arrivé. Des perches qui s'élèvent du sol à grande distance les unes des autres et se perdent au-dessus des nuages soutiennent la ville. On y monte par des petits escaliers. Les habitants se montrent rarement à même le sol : ils ont déjà là-haut tout le nécessaire et ils préfèrent ne pas descendre. Rien de la ville ne touche terre en dehors de ces longues pattes de phénicoptère sur lesquelles elle s'appuie et, les jours où il y a de la lumière, d'une ombre dentelée, anguleuse, qui se dessine sur le feuillage.

On fait trois hypothèses sur les habitants de Baucis : qu'ils haïssent la Terre ; qu'ils la respectent au point d'éviter tout contact avec elle ; qu'ils l'aiment telle qu'elle était avant eux, et que s'aidant des longues-vues et de télescopes pointés vers le bas, ils ne se lassent pas de la passer en revue, feuille par feuille, rocher par rocher, fourmi par fourmi [...] ». *Op. cit.*, p. 94.

représentative de toutes les villes de l'île de Utopia.<sup>506</sup> Calvino, inventant des villes imaginaires, veut se rattacher à cette même tradition utopique. Bien que les descriptions de toutes les villes soient minimalistes, dans le cas de Bauci on est dans un cas d'extrême brièveté. Sa position au centre de l'œuvre ne souligne que le caractère aléatoire de la centralité. Le centre n'est pas un point fixe mais un emplacement destiné à être déterritorialisé, resémantisé. Le vide est la seule idée que lui accorde Calvino. L'espace chez More est organisé suivant un modèle et une représentation de la totalité. L'idée de centre était pour cet auteur liée à des valeurs fortement ancrées à un contexte historique et qui pouvaient encore exercer une influence considérable sur l'auteur. Par exemple, chez Thomas More toute religion est admise, à condition qu'elle accepte la Providence de Dieu et l'immortalité de l'âme. L'île d'Utopia renvoie encore à un univers avec des points fixes. Inversement, Calvino montre une attitude critique vis-à-vis de cette idée traditionnelle d'utopie. Chez lui, en effet, toute notion de centre est refusée et elle est consacrée plutôt à signaler un vide. Le centre est plutôt un simulacre d'un centre. Le nombre de cinquante-cinq villes met donc en valeur cette différence abyssale qui sépare ces univers. Dans l'univers de More l'utopie est régie par l'ordre, dans l'univers de Calvino on aurait une anarchie contrôlée, même s'il serait impossible d'évaluer la régie qui s'en occupe. L'explication centrale est déplacée, renvoyée, et effectivement la ville de Bauci est suspendue dans le ciel. Le centre est plutôt « désignation d'un centre ». Comme le dit Milanini, on a l'impression d'un « choix de méthode », d'un refus de préfigurer globalement ce qui doit être construit jour après jour, la conviction qu'on ne donne pas de recette pour la cuisine de l'avenir.<sup>507</sup> Bauci témoigne d'une résistance à la prise de pouvoir du référent : les villes doivent appartenir à un système ouvert et anarchique, en dépit des efforts de structuration qu'elles reçoivent de n'importe quel agent extérieur. La mise en ordre de l'organisation des villes vise à souligner le fait qu'il n'existe pas de hiérarchie dans l'espace qui les a accueillies ; elles appartiennent plutôt à une matrice où aucune connexion n'est privilégiée sur les autres.

---

<sup>506</sup> C. Milanini, *op. cit.*, p. 144-5.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 144.

Comme dans les villes de Butor et Robbe-Grillet que nous avons pu analyser au troisième chapitre, nous pouvons remarquer ici que le manque de délimitations et l'absence d'un centre (ou de l'allusion à un centre qui, effectivement, n'est pas donné) sont deux facteurs qui nous ont conduit à conceptualiser la ville de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle en tant que rhizome. Mais si les auteurs français restent emprisonnés et victimes de cet univers instable et impossible à cartographier, Calvino renverse le problème et le déplace sur un autre terrain, celui de l'imagination fantastique, où l'infinité est effectivement ouverture sur un nombre de possibilités, un nombre infini de parcours. Cette ouverture est accompagnée par une voix narrative objective, sereine. Le narrateur a toujours conçu la ville de cette manière et il ne pourrait jamais la concevoir avec un regard différent de celui du compilateur de listes bizarres. La vie dans le rhizome lui est naturelle.

Le modèle du rhizome est donc utilisé en toute conscience. L'exemple de Pentecilea est suffisamment éloquent dans ce sens. De façon analogue à ce qui arrive au protagoniste de *L'emploi du temps* qui se renseigne sur la route à suivre pour rejoindre la campagne, à Pentecilea le voyageur qui marche depuis longtemps ne comprend pas s'il est arrivé dans la ville ou pas. Il se retrouve dans une « zuppa di città diluita nella pianura ».<sup>508</sup>

La gente che s'incontra, se gli chiedi: - Per Pentecilea? - fanno un gesto intorno che non sai se voglia dire: «Qui», oppure: «Più in là», o: «Tutt'in giro», o ancora: «Dalla parte opposta».

[...] Se nascosta in qualche sacca o ruga di questo slabbrato circondario esista una Pentecilea riconoscibile e ricordabile da chi c'è stato, oppure se Pentecilea è solo periferia di se stessa e ha il suo centro in ogni luogo, hai rinunciato a capirlo. La domanda che adesso comincia a rodere nella tua testa è più angosciosa: fuori da Pentecilea esiste un fuori? O per quanto ti

---

<sup>508</sup> Traduction : « un bouillon urbain délayé dans la plaine ». *Op. cit.*, p. 180.

allontani dalla città non fai che passare da un limbo all'altro e non arrivi a uscirne?<sup>509</sup>

Non seulement l'absence d'un centre et de délimitations nous indiquent que les caractéristiques du rhizome sont bien présentes. Mais aussi les relations qui s'instaurent entre une ville et l'autre nous empêchent d'établir un contact objectif. Cela nous apporte même à douter qu'il existe véritablement une « autre » ville. Toute introduction qui s'ouvre avec des indications de route à suivre sont inutiles. Nous savons que pour arriver à Diomira il faut partir « de là », ou que pour rejoindre Isidora on « chevauche longuement », ou bien qu'en allant à quatre-vingt milles vers le vent de mistral on arrive à Eufemia.<sup>510</sup> Mais toute indication est trop aléatoire et il manque un système de référence qui nous permettrait d'établir où nous sommes et par rapport à quoi. Dans ce sens, le modèle du rhizome s'adapte bien au genre utopique, l'indétermination des lieux et des indications pour les rejoindre étant l'un de ses *topos*. En revanche, on est obligé de se demander si chaque ville n'exclut pas les autres. En effet, l'univers qui est décrit ici semble rendre impossible l'existence de toutes ces villes dans le même univers.

En conséquence de ces caractéristiques nous considérons quelques implications et nous analyserons plus dans le détail les caractéristiques du rhizome. D'abord, nous sommes renvoyés, encore une fois, au troisième principe, autrement dit « Principe de multiplicité ».<sup>511</sup> Ce principe, comme on le remarquera, nie l'idée d'unité et de pivot dans l'objet. La multiplicité nie le sujet comme l'objet. Chaque multiplicité d'un rhizome n'existe pas dans une unité (ce qui correspondrait à un

---

<sup>509</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 491-2. Traduction : « Les gens qu'on rencontre, si tu leur demandes :  
- Pour Penthésilée ?

font un geste circulaire dont tu ne sais pas s'il veut dire : « Ici », ou bien : « Plus loin », ou : « Tout autour », ou encore : « De l'autre côté. »

[...] Si, cachée dans quelque pli ou poche de ce cercle ébréché, existe une Penthésilée reconnaissable et dont celui qui y a été peut se souvenir, ou bien si Penthésilée n'est que la périphérie d'elle-même et possède partout son centre, c'est que tu as renoncé à comprendre. La question qui maintenant commence à te ronger l'esprit est plus angoissante : hors de Penthésilée, existe-il un dehors ? Ou bien, pour autant que tu t'éloignes de la ville, ne fais-tu que passer d'un limbe à l'autre sans arriver à en sortir ? » *Op. cit.*, p. 181-2.

<sup>510</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 362, 363, 385.

<sup>511</sup> Deleuze-Guattari, *op. cit.*, p. 14-6.

surcodage) ; les multiplicités n'existent que dans un « *plan de consistance* » différent.<sup>512</sup> Chaque ville se rapporte donc à une multiplicité, qui n'existerait donc que dans le plan de consistance du livre, ou la « grille » de l'organisation du livre.

Les multiplicités se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres. Le plan de consistance (grille) est le dehors de toutes les multiplicités. La ligne de fuite marque à la fois la réalité d'un nombre de dimensions finies que la multiplicité remplit effectivement ; l'impossibilité de toute dimension supplémentaire, sans que la multiplicité se transforme suivant cette ligne ; la possibilité et la nécessité d'aplatir toutes ces multiplicités sur un même plan de consistance ou d'extériorité, quelles que soient leurs dimensions.<sup>513</sup>

On pourrait ainsi dire que l'espace de ce livre correspond à l'espace de la conjecture des villes possibles et de leur plan d'existence/ consistance/ coexistence. « Lo spazio della congettura », en effet, « è uno spazio a rizoma [...] è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato ».<sup>514</sup>

L'intrusion réciproque des villes calviniennes dans une situation spatiale incompréhensible est objet de stupéfaction pour Brian McHale. Comme l'a remarqué le théoricien du postmodernisme, en analysant l'espace des villes invisibles, comment pourrait-on dire qu'elles ne peuvent exister dans un lieu possible ?

---

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 15. En italique dans le texte.

<sup>513</sup> Deleuze-Guattari, *ibid.*, p. 15-16.

<sup>514</sup> U. Eco, « L'antiporfirio » in G. Vattimo et P. A. Rovatti (éd.), *Il pensiero debole, op. cit.*, p. 52-80. Traduction : « L'espace de la conjecture » [...] « est un espace à rhizome [...] il est structurable, mais jamais définitivement structuré ».

The Empire of the Great Khan [...] contains a number of continuous cities, shapeless, sprawling urban agglomerations lacking internal articulation or even clear external boundaries. There is Penthesilea, a city of continuous suburbs, without a definite center; Cecilia, a city which over the years has engulfed all the surrounding territory; and Trude, a city indistinguishable from any other: [...]

Contradictions arise: how can three cities, each said to have absorbed the entire space of the Empire, coexist? If Trude is coextensive with the whole world, what room does that leave for Penthesilea or Cecilia, or indeed any of the other cities of the Empire? [...] What paradoxical space does the Empire occupy? What kind of world is this?

Some of Calvino's invisible cities place the world of the living in confrontation with the "other world" of the dead; others confront the sacred world with the profane; still others confront the real-world city with its representation or model or double.<sup>515</sup>

Il paraît donc impossible dans beaucoup de cas, de démarquer l'espace effectivement occupé par chaque ville.

Le problème épistémologique est bien présent, celui-ci se manifeste par exemple dans la difficulté de fiabilité qu'on peut porter aux comptes-rendus de Marco Polo : rappelons-nous, en effet, que la description des villes n'est pas réalisée au moyen de simples paroles. Le voyageur produit des gestes, des bruits, des mouvements, que le Grand Kan doit interpréter (clin d'œil à la fonction du lecteur,

---

<sup>515</sup> B. McHale, *op. cit.*, p. 43. Traduction : « L'empire du Grand Khan [...] contient un nombre de villes continues, informes, agglomérations urbaines s'épanouissant, sans aucune articulation interne ou même des frontières externes claires. Il y a Penthésilée, une ville de banlieue aux dimensions indéterminées, sans un centre défini ; Cécile, une ville qui pendant les années a englobé tous les territoires des alentours ; et Trude, une ville qu'on ne peut pas distinguer de toutes les autres : [...] Des contradictions émergent : comment trois villes peuvent-elles coexister, ayant absorbé la totalité de l'espace ? Si Trude est coextensive avec le monde entier, quelle place est-ce qui reste pour Penthésilée ou Cécile ou même pour une des autres villes de l'Empire ? : [...] Quel espace paradoxale l'Empire occupe-t-il ? Quel genre de monde est celui-ci ? Quelques-unes de villes invisibles de Calvino met en rapport le monde de la vie avec "l'autre monde" des morts ; d'autres confrontent le sacré avec le profane ; d'autres encore confrontent la ville du monde réel avec sa représentation ou son modèle, ou son double ».

coparticipant à la création de l'œuvre). Il n'est donc pas certain que l'interprétation soit exacte ou pas. Et peu importe.

Comme le signale McHale, des questions bien plus pressantes sont soulevées que celle d'une interprétation correcte. Tant mieux si le récit est polysémique ! Ce texte soulève, surtout « the issue of what kind of space is capable of accomodating so many incommensurable and mutually exclusive worlds ». <sup>516</sup> Pour répondre à cette question, on peut s'appuyer encore une fois au concept d'hétérotopie. McHale le fait, d'ailleurs, mais non plus exactement en évoquant celui de l'écrit « Des espaces autres » (Comme nous l'avons fait pour les auteurs du Nouveau Roman). <sup>517</sup> Le texte vient ici à notre secours est un autre de Michel Foucault, l'introduction de *Les mots et les choses*. <sup>518</sup> Dans ce texte le même concept d'hétérotopie est utilisé pour aborder non tant le problème de l'espace réel et social, mais plutôt l'espace de l'organisation du savoir, le rapport de voisinage de choses hétéroclites qui questionnent, comme dans l'autre définition qu'on a analysée, l'espace même qui regroupe ces choses ; ce qui règle et entraîne des changements aussi sur l'emploi du langage qui les définit.

Nous devons donc remarquer, effectivement, que l'espace hétérotopique de ce roman est présent non seulement dans l'organisation spatiale d'une simple ville, ce caractère était prédominant dans le cas du Bleston butorien et de la ville robbe-grilletienne. Le thème est ici d'une importance telle qu'il arrive à occuper, soudainement et impérieusement, l'ensemble de l'univers romanesque, avec tous ses problèmes d'égarement labyrinthique que nous cherchons à expliquer dans cette thèse. Maintenant que nous avons vu que l'empire de Kublai Kan est un univers hétérotopique dans la profondeur de sa structure, nous pouvons nous demander si, dans la représentation des villes, ils n'existent pas d'autres espaces hétérotopiques, à cause de leur façon de mettre en crise l'espace urbain. Nous reconnaissons donc que l'espace hétérotopique est présent, d'un côté, à un niveau

---

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 44. « [...] la question de quel type d'espace est capable d'adapter des mondes aussi incommensurables et mutuellement exclusifs ».

<sup>517</sup> Cf. 2.2.2, 3.1.4.1-3.1.4.3 et 3.2.3.

<sup>518</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 7-16. Cf. aussi 2.4.1.

macro-textuel, mais aussi, de l'autre côté, qu'il est présent, également, à un niveau micro-textuel.

#### **4.4.2 - HÉTÉROTOPIES ET VOYAGE**

En ce qui concerne le niveau macro-textuel, l'expérience de l'hétérotopie est connectée non seulement à la façon dont Calvino s'est servi pour arranger plusieurs univers dans la même œuvre de fiction. Elle est aussi subordonnée à une autre expérience humaine déterminante : celle du voyage. Quoiqu'il soit question ici d'un itinéraire imaginaire, ce récit peut être rapporté à un genre particulier : la littérature de voyage. En accord avec une époque où les moyens de locomotion ont fait des progrès énormes, la conception du voyage a beaucoup changé pendant les derniers siècles. Il ne s'agit plus de l'expérience formatrice d'un intellectuel, telle qu'elle était auparavant, quand la lenteur imposait des temps de déplacement et de prise de contact avec le territoire bien plus longs. La rapidité des communications, en effet, a changé le déplacement en un processus très simple et, en conséquence, très banal. Le voyage est devenu une des nombreuses formes de loisir de la société de masse perdant ainsi peu à peu sa connotation d'enrichissement culturel et d'ouverture intellectuelle dont il était investi auparavant. Il serait donc difficile aujourd'hui d'imaginer l'équivalent du « grand tour » des intellectuels du XVIII<sup>e</sup> siècle, tout aussi bien que des récits de voyage qui se répandirent à partir de cette époque. Un indice de l'état de crise et, peut-être, une forme de renouvellement possible de ce genre pourrait donc être représentée par *Le città invisibili*, ce qui émerge des considérations que fait Marco Polo à ce sujet et par la description de quelques villes. Ce que nous avons visité hier est toujours questionné par ce que nous visitons aujourd'hui. Les espaces nouveaux ne font que s'imposer sur les vieux. Les nouveaux panoramas nous obligent à les reconsidérer à nouveau, de manière analogue à l'expérience de la lecture (comme a dit Michel Butor récemment, lors d'une transmission télévisée : tout nouveau romancier nous oblige à relire Homère).

Le paradigme de ce modèle épistémologique, bien présent chez Calvino, peut être représenté par une ville en particulier : Trude. Ici l'auteur met en scène cette crise du voyage et du voyageur : le visiteur sorti de l'aéroport se voit projeté dans une ville comme toutes les autres. La parcourant, il se trouve à suivre les mêmes trajets qu'il a parcouru ailleurs et il ne voit aucun signe qui la distingue des autres centres urbains. Le sujet se trouve donc confronté avec un nouveau type de labyrinthe urbain, avec la pratique d'un égarement dû à la présence simultanée de deux espaces dans un même espace mental. La façon de voyager - semble nous dire Calvino - influence notre perception de la ville, où le départ et l'arrivée semblent se fondre et se confondre dans un seul mélange. La rapidité des voyages (et le caractère anonyme de certains moyens de transport) contribue à cette condition. Les nouveaux moyens qui nous permettent de voyager dans de longs parcours, éliminent ainsi les distances entre deux lieux, et ils déstabilisent.

Deux phénomènes déterminent avec force cet effet spatial : d'un côté l'absence d'un moment de véritable passage d'une ville à l'autre ; de l'autre côté, la ressemblance de certains cadres urbains, parfois anonymes, qui se répètent dans plusieurs emplacements. Les lieux deviennent uniformes, surtout dans leurs acceptions de non-lieux, comme Marc Augé considère des endroits de passage, tel l'aéroport,<sup>519</sup> un lieu de halte provisoire. Et on se souviendra ici du même type de contraste dont fait l'expérience le lecteur de *La modification* (1957) de Michel Butor.<sup>520</sup> Le trajet en train sur la ligne Paris-Rome est la cause, de la part du protagoniste, de la superposition mentale des deux capitales. À cette confusion, l'esprit du personnage (et encore plus celui du lecteur) subit un sentiment d'embrouillement ultérieur causé par le caractère réitératif du déplacement. Celui-ci, en effet, s'ajoutant aux précédents voyages effectués sur la même ligne, provoque la juxtaposition de souvenirs hétérogènes et d'une variété de charges émotionnelles. Mais cette façon de voyager apporte aussi des bénéfices, comme l'épiphanie personnelle du protagoniste, qui s'aperçoit de ses véritables sentiments, en raison de ces pérégrinations en train, des réflexions que cela implique, et de la décision de les

---

<sup>519</sup> M. Augé, *op. cit.*, p. 7.

<sup>520</sup> M. Butor, *La modification* (1957), Paris : Édition de Minuit, 1980.

mettre par écrit. À l'opposé, en ce qui concerne la spatialité, nous témoignons non tant de la différence des environnements, mais d'une certaine « interchangeabilité paradoxale » entre un lieu et un autre : alors, comme le montre Calvino dans cette œuvre, certaines villes appartiennent au groupe des « città continue », celles qui n'ont ni début ni fin et qui se ressemblent entre elles. Le voyage est la condition qui permet à ces villes d'exister.

Cela dit, Trude nous suscite une réflexion : elle nous permet de formuler une attitude générale des hommes (et en particulier de Marco Polo) avec l'espace. À chaque fois, le souvenir que nous apportons en nous est susceptible d'être modifié par les stimuli des villes nouvelles. Une découverte présente oblige à une chaîne de changements dans les croyances précédentes, même les plus profondes. Un exemple de cela, et qui est aussi l'occasion pour la description de ce mécanisme psychologique, est offert par une objection que l'empereur soulève à l'adresse de Marco Polo. En effet, dans la rubrique d'ouverture de la deuxième des neuf parties des *Città invisibili*, le souverain reproche à Marco Polo :

*Gli altri ambasciatori mi avvertono di carestie, di concussioni, di congiure, oppure mi segnalano miniere di turchesi nuovamente scoperte, prezzi vantaggiosi nelle pelli di martora, proposte di forniture di lame damascate. E tu? [...] Torni da paesi altrettanto lontani e tutto quello che sai dirmi sono i pensieri che vengono a chi prende il fresco la sera seduto sulla soglia di casa. A che ti serve, allora, tanto viaggiare?*<sup>521</sup>

Le Kan est donc sceptique sur les comptes-rendus de Marco Polo et cherche à provoquer une justification. Le commerçant vénitien formule une réponse, ou

---

<sup>521</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 377. Traduction : « - *Les autres ambassadeurs m'informent de famines, de concussion, de complots, ou bien ils me signalent des mines de turquoises nouvellement découvertes, de prix avantageux sur les peaux de martre, des propositions de fournitures de lames damasquinées. Et toi ? [...] Tu reviens de pays autrement lointains, et tout ce que tu sais me dire ce sont les pensées qui viennent à celui qui prend le frais le soir assis sur le seuil de sa maison. A quoi te sert-il, alors, de tellement voyager ?* » *Op. cit.*, p. 35.

mieux, imagine une nouvelle formulation de sa réponse. Il souligne que l'observatoire d'où il raconte ses récits est le jardin du palais du Grand Kan : il semble donc se justifier en disant qu'à ce moment-là, forcément, il ne peut poser que le même regard que l'empereur sur l'ensemble de l'empire, c'est-à-dire le regard « *di chi sta assorto e medita* », d'une personne qui est absorbée dans ses pensées. Les questions irritées de Kublai lui permettent de « *seguire meglio il filo del suo ragionamento* ». <sup>522</sup> Par cette métaphore on a donc l'impression que l'itinéraire à rebours dans les villes de l'empire soit effectivement accidenté, peut-être en raison de son être imaginaire. Marco Polo est donc chargé d'accompagner le Kan et de l'aider en véritable guide à se débrouiller dans cette pratique de planimétrie qui devrait être la description du voyage. Mais si le guide semble se perdre dans des détails anodins, c'est que chaque nouvel endroit qu'il a visité, a aussi apporté des modifications profondes dans le récit de ce qu'il avait vu auparavant.

*[...] più si perdeva in quartieri sconosciuti di città lontane, più capiva le altre città che aveva attraversato per giungere fin là, e ripercorreva le tappe dei suoi viaggi, e imparava a conoscere il porto da cui era salpato, e i luoghi familiari della sua giovinezza, e i dintorni di casa, e un campiello di Venezia dove correva da bambino.* <sup>523</sup>

Il explique quelle est la conséquence du voyage : la coexistence, dans son esprit, d'un nombre infini d'espaces, chacun déterminant un changement de la perception de ceux qui sont conservés dans ses souvenirs. Il s'agit donc d'une chaîne qui arriverait jusqu'au Venise de son enfance.

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 377. Traduction : « pour mieux suivre le fil d'un raisonnement personnel ». *Op. cit.*, p. 36.

<sup>523</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 377-8. Traduction : « [...] plus il se perdait dans les quartiers inconnus des villes lointaines, mieux il comprenait les autres villes qu'il avait traversées pour arriver jusque-là, et il re-parcourait les étapes de ses voyages, et il apprenait à connaître le port d'où il avait levé l'ancre, et les lieux familiers de sa jeunesse, et les alentours de sa maison, et un campiello de Venise où il courait quand il était enfant. » *Op. cit.*, p. 36.

*quello che lui cercava era sempre qualcosa davanti a sé, e anche se si trattava del passato era un passato che cambiava man mano che lui avanzava nel suo viaggio, perché il passato del viaggiatore cambiava a seconda dell'itinerario compiuto, non diciamo il passato prossimo cui ogni giorno che passa aggiunge un giorno, ma il passato più remoto. Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più d'avere: l'estraneità di ciò che non sei più o non possiedi più t'aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti.*<sup>524</sup>

Le voyage, comme on l'a vu, est une expérience qui favorise cette assimilation d'espaces hétérotopiques, puisque chaque nouvel espace exerce un « effet de retour » sur l'espace précédent que le voyageur a accumulé à l'intérieur de lui. Pour reprendre la métaphore du miroir des « Espaces autres » de Foucault, chaque espace met le voyageur en contact avec la vie qu'il n'a pas eue. C'est en voyant la ville où nous n'habitons pas, ce « specchio in negativo »<sup>525</sup> qui est l'ailleurs, que nous découvrons le peu qui est notre et l'ampleur de ce que nous n'avons pas et que nous n'aurons jamais. C'est en voyant tout cela que nous découvrons la ville où nous sommes effectivement présents ; c'est là que nous découvrons nos origines, notre identité, notre Venise.

---

<sup>524</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 378. Traduction : « ce qu'il cherchait était toujours quelque chose en avant de lui, et même s'il s'agissait du passé c'était un passé qui se modifiait à mesure qu'il avançait dans son voyage, parce que le passé du voyageur change selon l'itinéraire parcouru, et nous ne disons pas le passé proche auquel chaque jour qui passe ajoute un autre jour, mais le passé le plus lointain. Quand il arrive dans une nouvelle ville, le voyageur retrouve une part de son passé dont il ne savait plus qu'il la possédait. L'étrangeté de ce que tu n'es plus ou ne possède plus t'attend au passage dans les lieux étrangers et jamais possédés. » *Op. cit.*, p. 37.

<sup>525</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 379. Traduction : « miroir en négatif » *Op. cit.*, p. 38.

#### 4.4.3 - LES ESPACES AUTRES DES VILLES CALVINIENNES

La multiplicité et la coprésence de lieux incompatibles est donc une prérogative qui peut trouver sa justification dans l'espace mental de Marco (en tant que voyageur et narrateur de ses voyages) et dans celui du Kan (en tant que lecteur/récepteur des récits de Polo). Le deuxième interprète cet acte narratif composé d'objets, de rumeurs et de gestes exécutés par le premier et tout cela a lieu dans le jardin du palais royal.

L'œuvre de Calvino décrit les villes en tant que lieux imaginaires, mais c'est paradoxal qu'elles sont effectivement visitables grâce à cet échange de savoir entre le commerçant et le chef d'état. En conséquence, l'expérience des espaces autres est, également, de l'ordre d'une expérience purement mentale. En dépit du côté irréel du roman, chaque ville, imitant des aspects universels de la Ville idéale, met en place des espaces hétérotopiques. Cela implique que, même dans le cadre de la pure imagination, Calvino interpose des espaces fortement liés avec la vie de tous les jours des habitants. Même si les contextualités de cette vie sont plongées dans l'absurde et l'in vraisemblable, l'auteur souhaite recueillir des caractéristiques modernes de cette époque par exemple les grandes transformations de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Bref, l'hétérotopie est repérable aussi à un niveau micro-textuel, que nous cueillons dans l'analyse de singles villes.

Ce sont les villes mêmes qui, tout au long des rubriques, encouragent une prise de contact de ce type avec la réalité urbaine. Bien que Calvino mette l'utopie au centre de ses intérêts, les villes invisibles n'ont pas les caractéristiques de villes parfaites ; tout au contraire, l'auteur vise à en mettre en relief leurs points faibles. Ce sont plutôt les fondateurs qui aspirent à la création de villes utopiques. Pensons par exemple aux astronomes qui calculent les positions des astres et des planètes pour bien cerner les proportions de Perinzia,<sup>526</sup> mais qui se sont trompés puisque les habitants se retrouvent tous handicapés, nains, paralytiques, etc. Beaucoup de problèmes soulevés par cette œuvre ne se rattachent donc pas de

---

<sup>526</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 480.

l'utopie, mais plutôt de l'hétérotopie, en tant qu'espace humain, utopie effectivement réalisée, imparfaite, ratée.

Un des premiers cas où l'hétérotopie occupe le premier plan est celui de Maurilia.

A Maurilia, il viaggiatore è invitato a visitare la città e nello stesso tempo a osservare certe vecchie cartoline illustrate che la rappresentano com'era prima: la stessa identica piazza con una gallina al posto della stazione degli autobus, il chiosco della musica al posto del cavalcavia, due signorine col parasole bianco al posto della fabbrica di esplosivi.<sup>527</sup>

La ville de Maurilia n'a pas un statut autonome. Elle existe comme dépendance d'une autre ville : la vieille Maurilia qu'on peut regarder sur les photographies. De celle-ci, il survit encore quelque chose, par exemple les noms des habitants, l'accent, les voix et les traits des visages. Pour le reste tout a changé, l'âme de la ville, ou les dieux, comme le dit Calvino, l'ont abandonnée, et d'autres dieux sont survenus pour prendre leur place. Le recueil de photographies reste toutefois un cadre parallèle. La ville de Maurilia ne se révèle pas sans les images qui la peignent idéalement comme une sorte de paradis que l'on regarde, et il faut la regarder, avec nostalgie. Il est clair, donc, que l'intention des habitants de Maurilia est de confronter le visiteur avec deux mondes juxtaposés : chaque élément du premier, le présent, doit être mis en relation avec son correspondant dans un monde qui n'existe plus, son passé. En même temps, le regard détaché du visiteur est pleinement conscient de cette distance (forcé d'être confronté tout le temps, comme il est, aux images de l'ancienne simplicité et beauté) et l'on perçoit ainsi l'incompatibilité entre la ville réelle et ce monde « autre », par lequel celle-ci prétend de se faire représenter. Les

---

<sup>527</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 380. Traduction : « A Maurillia, le voyageur est invité à visiter la ville et à considérer dans le même temps de vieilles cartes postales qui la représentent comme elle était avant : la même place toute pareille, avec une poule là où maintenant est la gare des autobus, le kiosque à musique à la place de la passerelle, deux demoiselles avec des ombrelles blanches à la place de la fabrique d'explosifs. » *Op. cit.*, p. 39.

photographies, donc, ne mettent pas seulement en scène le caractère aléatoire de la Maurilia contemporaine et industrialisée ; l'usage qu'on en fait met ainsi en évidence une certaine « rhétorique » de la nostalgie que les habitants ont activée pour se mettre en relation avec un environnement autrement inacceptable. Finalement, les photographies indiquent ce que la ville n'est absolument pas ou n'est absolument plus ; elles indiquent un « lieu autre ». Le voyageur qui arrive à Maurilia est ainsi doublement déconcerté : égaré par cette double spatialité, il est en même temps exclu du sentiment de nostalgie que les habitants natifs veulent susciter et qu'ils ont soigneusement construit autour du lieu, qui a perdu son génie.

Si nostalgie il y a dans ce musée de photographies c'est sans doute celle que Svetlana Boym appelle *restorative nostalgia*, « nostalgie restauratrice ». Le répertoire photographique de la ville a la fonction d'un *revival*. Certes, il offre un retour aux origines, mais superficiel. L'avantage de cette technique de réappropriation du passé est celui de maintenir la cohésion sociale, de fournir une image réconfortante pour toute la communauté.<sup>528</sup>

Nostalgia is an ache of temporal distance and displacement. Restorative nostalgia takes care of both of these symptoms. Distance is compensated by intimate experience and the availability of a desired object. Displacement is cured by a return home, preferably a collective one. Never mind if it's not your home; by the time you reach it, you will have already forgotten the difference. What drives restorative nostalgia is not the sentiment of distance and longing but rather the anxiety about those who draw attention to historical incongruities between past and present and thus question the wholeness and continuity of the restored tradition.<sup>529</sup>

---

<sup>528</sup> En opposition, en revanche, à *reflective nostalgia*, cf. S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York : Basic Books, 2001, p. 41-55.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 44-5. Traduction : « La nostalgie est une douleur de la distance temporelle et du déplacement. La nostalgie restauratrice prend soin de ces deux symptômes. La distance est compensée par l'expérience intérieure et la disponibilité de l'objet désiré. Le retour à la maison, de préférence une maison collective, soigne le déplacement. Peu importe si ce n'est pas votre maison ; au moment où vous l'aurez rejointe, vous aurez déjà oublié la différence. Ce qui conduit la nostalgie restauratrice ce n'est pas le sentiment de la distance et du désir, mais plutôt l'anxiété au

En revanche, l'attitude de Calvino à l'égard du passé est différente, comme on peut le déduire des paroles de Marco Polo. Le passé n'est pas figé et immuable, comme le sont les photographies de Maurilia. L'ironie de ce passage met ainsi en lumière la critique calvinienne par rapport aux villes qui croient pouvoir revivre le passé dans le présent.<sup>530</sup> La récupération du passé, selon Calvino, ne s'effectue qu'au prix d'un investissement actif du passé, non plus conçu en tant que lentille déformante du présent, mais en tant que dimension impliquée par un processus d'interaction et de transformation réciproque avec le présent.

Nous trouvons une autre ville où l'hétérotopie joue un rôle prépondérant dans sa raison d'être, encore dans le deuxième chapitre. Juste après Maurilia, en effet, il y a Fedora, une métropole grise qui a, dans son centre, une sorte de musée, un palais en métal. Ce bâtiment contient une sphère en verre dans chacune de ses pièces. À l'intérieur de chaque sphère, se trouve une ville azurée, la maquette d'une autre Fedora,<sup>531</sup> chaque modèle représentant ainsi une différente Fedora, projetée pendant les années, mais jamais réalisée. En tant que musée, ce lieu ne peut pas être considéré comme une sorte de « hétérochronie », comme tout musée selon Foucault. Le musée traditionnel, en effet, s'efforcerait de « contenir » des témoignages de toutes les époques passées, dans cette utopie d'être exhaustif, totalisant et d'offrir un savoir, pour ainsi dire, fort, global et encyclopédique de la ville où il est situé. Le musée crée un espace hors du temps, où tous les temps sont inclus. Au contraire, ici le musée ne contient pas de traces ou de signes qui renvoient à une histoire réelle, mais à une sorte d'histoire imaginaire, hypothétique. C'est un espace qui contient tous les temps possibles (de même que la bibliothèque borgésienne de Babel contiendrait tous les livres possibles).

---

sujet de ceux qui attirent l'attention sur les incongruités historiques entre passé et présent et ainsi s'interrogent sur l'intégrité et la continuité d'une tradition restaurée ».

<sup>530</sup> S. Boym reconnaît en Moscou une ville où cette attitude s'est révélée à plusieurs occasions dans la gestion de l'espace urbain. *Ibid.*, p. 83-119.

<sup>531</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 382.

Et pourtant, quoique Fedora sois fondée sur des projets imaginés, ils sont perçus par les habitants comme s'ils étaient aussi importants et donc, dignes de représentation, que la ville réelle. Les projets correspondent à toutes les Fedora possibles, toutes les « Fedora du désir » qui n'ont pas pu aboutir dans des structures architectoniques concrètes, parce que, à chaque fois qu'un nouveau projet était avancé, la ville réelle était déjà en train de devenir quelque chose de différent et d'incompatible avec cette nouvelle proposition.

Fedora ha adesso nel palazzo delle sfere il suo museo: ogni abitante lo visita, sceglie la città che corrisponde ai suoi desideri, la contempla immaginando [...]

Nella mappa del tuo impero, o grande Kan, devono trovar posto sia la grande Fedora di pietra sia le piccole Fedore nelle sfere di vetro. Non perché tutte ugualmente reali, ma perché tutte solo presunte. L'una racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora; le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più.<sup>532</sup>

Pour Marco Polo ni la ville en pierre ni les villes imaginaires ne sont réelles. La possibilité que la ville en pierre aurait pu être une multiplicité d'autres villes, dont le musée donne le témoignage, rend d'ailleurs précaire et pas « encore nécessaire » l'espace de la vraie Fedora. A la sortie du musée, nous pouvons imaginer que même cette ville de pierre est ainsi par le seul fait d'être acceptée en tant que telle, mais désormais la myriade d'autres possibilités qui la hantaient, placidement exposées dans un reliquaire, ont déjà, pour ainsi dire, contesté la vraie Fedora, celle qui a asséché son canal, banni ses éléphants, éliminé le fondement où aurait pu se dresser le minaret. C'est l'exubérance de l'imagination suscitée par le musée qui rend

---

<sup>532</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 382. Traduction : « Fedora, à présent, avec ce palais de boules de verre possède son musée : tous ses habitants le visitent, chacun y choisit la ville qui répond à ses désirs, il la contemple et imagine [...]

Sur la carte de ton empire, ô grand Kan, doivent trouver place aussi bien la grande Fedora de pierre et ses petites Fedora dans leurs boules de verre. Non parce qu'elles sont toutes également réelles, mais parce que toutes ne sont que présumées. L'une rassemble ce qui est accepté comme nécessaire alors qu'il ne l'est pas encore ; les autres ce qui est imaginé comme possible et l'instant d'après ne l'est plus. » *Op. cit.*, p. 41-2.

évident l'abrutissement de la Fedora réelle, dont toute description serait superflue : on comprend que celle-ci ne contient que les qualités inversées des projets exposés au musée. Un vrai discours sur Fedora, soutient Marco Polo, conscient que le Kan est concerné par la cartographie de son empire, ne peut pas oublier les Fedora imaginaires. Les Fedora d'azur et utopiques n'ont pas pu se développer, mais l'intention utopique est déplacée, donc, au moment de la planimétrie. Réel et utopie sont censés en faire partie dans la même mesure.

Une autre ville, dont le musée aide à décrire la physionomie, c'est Clarice. Elle a survécu à des crises entraînant la pauvreté et à plusieurs décadences, aujourd'hui elle aussi garde la mémoire des époques passées grâce à un musée qui devrait rendre compte des stratifications de son terrain.

Ecco allora i frantumi del primo splendore che si erano salvati adattandosi a bisogne più oscure venivano nuovamente spostati, eccoli custoditi sotto campane di vetro, chiusi in bacheche, posati su cuscini di velluto, e non più perché potevano servire ancora a qualcosa ma perché attraverso di loro si sarebbe voluto ricomporre una città di cui nessuno sapeva più nulla.

[...] Ogni nuova Clarice, compatta come un corpo vivente coi suoi odori e il suo respiro, sfoggia come un monile quel che resta delle antiche Clarici frammentarie e morte. Non si sa quando i capitelli corinzi siano stati in cima alle loro colonne: solo si ricorda d'uno d'essi che per molti anni in un pollaio sostenne la cesta dove le galline facevano le uova, e di lì passò al Museo dei Capitelli, in fila con gli altri esemplari della collezione. L'ordine di successione delle ere s'è perso; che ci sia stata una prima Clarice è credenza diffusa, ma non ci sono prove che lo dimostrino; i capitelli potrebbero essere stati prima nei pollai che nei templi, le urne di marmo essere state seminate prima a basilico che a ossa di defunti. Di sicuro si sa solo questo: un certo numero di oggetti si sposta in un certo spazio, ora sommerso da una quantità di oggetti nuovi, ora consumandosi senza ricambio; la regola è mescolarli

ogni volta e riprovare a metterli insieme. Forse Clarice è sempre stata solo un tramestio di carabattole sbrecciate, male assortite, fuori uso.<sup>533</sup>

À Clarice le principe de mise en ordre du musée traditionnel est en crise. Tout effort de répertorier les restes serait vain, puisque la mémoire historique se compose d'un amas indistinct d'époques entremêlées. D'un côté, l'ambition « hétérochronique » du musée est respectée : son projet d'être globalisant, dans le sens moderne, de tout inclure en un seul lieu, qui accumule tous les temps de l'histoire de la ville, est bien reconnaissable ; mais de l'autre côté, il manque de toute logique classificatoire, ce qui implique un espace qui n'est pas une mise en ordre, mais un parcours chaotique ; et l'idée du temps qui l'informe n'est pas celle d'un temps linéaire, mais d'un temps dispersé. Il s'agirait d'un temps avec lequel on pourrait même jouer, ce qui correspondrait plutôt à la pratique oulipienne d'échange combinatoire, que Calvino avait adopté d'ailleurs dans les années de composition de *Le città invisibili*.<sup>534</sup> Le musée serait ainsi comme un texte ouvert. Par exemple, l'encyclopédie (autre forme de classement du savoir, comme le musée !), doit être organisée, pour les Oulipiens, comme un hypertexte, permettant un nombre potentiellement infini d'associations. Cette logique a sa matrice dans l'alphabet, qui

---

<sup>533</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 451. Traduction : « C'est alors que ces restes de la première splendeur qu'on avait sauvés en les adaptant à des tâches plus obscures, étaient de nouveaux déplacés, et voilà qu'on les conservait sous des cloches de verre, les enfermait dans des vitrines, les posait sur des coussins de velours, non plus parce qu'ils pouvaient encore servir à quelque chose, mais parce qu'à travers eux on aurait voulu recomposer une ville dont plus personne ne savait rien.

[...] Chaque nouvelle Clarisse, compacte comme un corps vivant, avec ses odeurs et sa respiration, étale ainsi qu'on collier ce qui demeure des antiques Clarisse fragmentaires ou mortes. On ne sait pas quand les chapiteaux corinthiens se sont trouvés en haut de leurs colonnes : on se rappelle seulement que l'un d'entre eux pendant de nombreuses années porta dans un poulailler la corbeille dans laquelle les poules faisaient leurs œufs, et de là passa au Musée des Chapiteaux, bien rangé parmi les autres exemplaires de la collection. L'ordre de succession des différentes ères s'est perdu ; qu'il y avait eu une première Clarisse relève d'une croyance vague, qu'aucune preuve ne démontre ; les chapiteaux auraient pu se trouver d'abord dans les poulaillers et par la suite dans les temples, les urnes de marbre se trouver plantées de basilic avant de l'être d'os des défunts. On ne sait de certain que ceci : qu'un certain nombre d'objets se déplacent dans un certain espace, tantôt submergé par une foule d'objets nouveaux, tantôt se détruisant sans qu'un les remplace ; la règle consiste à les mélanger chaque fois en essayant encore de les faire tenir ensemble. Peut-être Clarisse n'a-t-elle jamais été qu'un fouillis de vestiges ébréchés, hétéroclites, hors d'usage. » *Op. cit.*, p. 125-6.

<sup>534</sup> K. Piltz, *Mapping Complexity, op. cit.*, p. 41-56, 123-6. Ce texte analyse en particulier l'influence de Raymond Queneau.

en quelques signes, peut donner un nombre indéfinissable de mots. Elle est étendue aussi à la littérature, d'ailleurs, comme Raymond Queneau l'a théorisée.<sup>535</sup>

Cette logique combinatoire déconstruit donc la gravité qui connote le musée, aussi bien que les manies de tout classer selon des principes prétendus objectifs. Cette ironie permet à l'auteur d'ailleurs de poser des questions sur la conception du musée, institution typique de la civilisation occidentale moderne. Comment établir une hiérarchie parmi les différents objets exposés, si tout ordre y apparaît futile ? La technique du jeu combinatoire s'insinue dans les salles du musée pour en déceler la vanité. Le visiteur est encore une fois de plus plongé dans une myriade de Clarice possibles, dans un dédale de parcours historiques qui font trembler la ville et son lustre dans ses fondations.

« Les échanges » sont une autre catégorie à laquelle appartiennent des villes qui favorisent la transformation, le passage du voyageur dans un sens hétérotopique. À Eufemia, par exemple, se réunissent beaucoup de commerçants qui se rencontrent pendant la nuit à côté des feux tout autour du bazar, le lieu délégué à l'écoute des histoires que chacun a à raconter. Ainsi,

a ogni parola che uno dice - come «lupo», «sorella», «tesoro nascosto», «battaglia», «scabbia», «amanti» - gli altri raccontano ognuno la sua storia di lupi, di sorelle, di tesori, di scabbia, di amanti, di battaglie. E tu sai che nel lungo viaggio che ti attende [...] il tuo lupo sarà diventato un altro lupo, tua sorella una sorella diversa, la tua battaglia altre battaglie, al ritorno da Eufemia, la città in cui ci si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio.<sup>536</sup>

---

<sup>535</sup> Dans *Cent mille milliards de poèmes* (1961), il démontre que, combinant entre eux des groupes de vers, on pourrait obtenir 16 384 poèmes différents. Dans *Exercices de style* (1947), en revanche, il s'était préfixé comme but de réécrire le même début de roman, mais de 99 manières différentes.

<sup>536</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 385. Traduction : « à chaque mot que l'on prononce - comme « loup », « sœur », « trésor caché », « bataille », « gale » « amants » - chacun raconte sa propre histoire de loups, de sœurs, de trésors, de gale, d'amants, de batailles. Et tu sais durant le long voyage qui t'attend [...] ton loup sera devenu un autre loup, ta sœur une sœur différente, ta bataille d'autres

Eufemia ne présente peut-être pas d'hétérotopie foucauldienne dans le sens strict. Des pratiques de l'espace ayant de ressorts analogues sont cependant mises en place. Le visiteur d'Eufemia libère sa propre imagination à côté des autres imaginations. Tout comme au cinéma, les successions et les juxtapositions des images évoquées par les récits de tous les conteurs s'accumulent dans l'esprit du spectateur ; les mêmes images se superposent ; les idées se déconstruisent et se refont à travers la réfraction des différents récits l'un sur l'autre. Le plaisir de la fabulation s'imprègne et se nourrit de nouveaux récits et ceux-ci en résultent transformés à leur tour. Visite après visite, combien de temps ces histoires seront-elles les mêmes ? Le nom de la ville décèle l'idée de fascination vis-à-vis de cette technique combinatoire. Eufemia est en effet la ville de l'*eu-phēmi* grec, du « bien dire ». La ville est ici l'espace multiculturel de contact et de confrontation avec l'autre, et en tant que tel source d'enrichissement.

Un type d'hétérotopie qui apparaît à plusieurs reprises dans *Le città invisibili* est celle du cimetière. Ce lieu est souvent nommé ou sous-entendu dans la rubrique « le città e i morti ». Calvino ici met en question un espace urbain qui réfléchit la peur de la mort au sein de la société moderne. On se rappellera que déjà Michel Foucault explique la fonction de l'éloignement du cimetière du centre de la ville. Selon le philosophe français, à une époque où la croyance en l'au-delà vient à manquer (le XIX<sup>e</sup> siècle), l'idée de la mort doit être distancée ; il serait trop angoissant d'y penser si, se trouvant à proximité de l'église, le cimetière rappelait le voisinage de la mort avec les habitants.<sup>537</sup> Calvino traite de ce sujet de façon ironique, en employant souvent une technique qui consiste à « brouiller » le règne des morts avec celui des vivants, comme il se passe à Adelma, où Marco Polo rencontre des visages qui lui rappellent (ou sont) les mêmes des gens qu'il a rencontrés pendant sa vie.<sup>538</sup> Le cimetière est donc une mise en abyme de ce thème.

---

batailles, en revenant d'Euphémie, la ville où s'échange la mémoire aux solstices et aux équinoxes. » *Op. cit.*, p. 47-8.

<sup>537</sup> M. Foucault, « Des espaces autres », in *op. cit.*, p. 1576-7. Cf. aussi 2.2.2.

<sup>538</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 438-9.

Il est en effet un espace double, en dialectique avec la ville. Il met en contact avec un règne étranger, mais aussi avec quelque chose de familier. À Eusapia, il y a la ville souterraine où une confrérie de moines amène les habitants lors de leur mort. Ici les morts conduisent une existence embaumée, s'efforçant de reproduire les vies qu'ils menaient lorsqu'ils étaient vivants. Les représentants de la confrérie déclarent, à chaque descente, que quelque chose a changé dans la ville située dans les profondeurs de la terre.<sup>539</sup> Ainsi à Argia il n'y a que la ville souterraine. Y prêtant attention, on peut même entendre, de temps en temps le claquement d'une porte.<sup>540</sup>

Les habitants de Laudomia, encore plus obsédés par l'au-delà, gèrent deux cimetières, celui des morts et celui des non-nés. En véritable hétérotopie, la Laudomia des morts a un tracé et un ordre qui sont la réplique de la Laudomia des vivants ; elle en imite donc l'organisation, bien que cela soit, bien entendu, une caricature plus qu'une véritable imitation.

[...] il tracciato e l'ordine delle dimore [de la Laudomia des morts] ripete quello della Laudomia viva, e come in essa le famiglie stanno sempre più pigiate, in fitti loculi sovrapposti. Nei pomeriggi di bel tempo la popolazione vivente rende visita ai morti e decifra i propri nomi sulle loro lastre di pietra: a somiglianza della città dei vivi questa comunica una storia di fatiche, arrabbiature, illusioni, sentimenti; solo che qui tutto è diventato necessario, sottratto al caso, incasellato, messo in ordine. E per sentirsi sicura la Laudomia viva ha bisogno di cercare nella Laudomia dei morti la spiegazione di se stessa, anche a rischio di trovarvi di più o di meno: spiegazioni per più d'una Laudomia, per città diverse che potevano essere e non sono state, o ragioni parziali, contraddittorie, delusive.<sup>541</sup>

---

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 452-3.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 465.

<sup>541</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 477. « [...] la trace des rues et l'agencement des demeures répètent ceux de la Laudomie vivante : ici comme là, les familles sont toujours plus à l'étroit, dans des cases entassées et superposées. Par les après-midi de beau temps, la population vivante rend visite aux morts et déchiffre ses propres noms sur leurs dalles de pierre : à la manière de la ville des vivants, la seconde raconte une histoire d'épreuves, de fâcheries, d'illusions, de sentiments ; sauf qu'ici tout est devenu nécessaire, a été soustrait au hasard, enfermé, mis en ordre. Pour se rassurer, la

L'organisation du cimetière a donc la fonction de représenter la vie et les relations qui sont valides dans la ville, chaque famille y trouvant sa « noire demeure » (pour paraphraser Foucault même) ; mais en tant que lieu des habitants morts, il inverse cette représentation. Les fatigues, les énervements, les illusions et les sentiments y apparaissent dans leur inéluctabilité et témoignent de l'impossibilité de changer l'existence réelle où ces états d'âme se manifestent concrètement. Le cimetière photographie l'immobilité d'un vécu réel, et donc intolérable. Alors, arrivé à la fin de cette rubrique (qui correspond aussi à la fin du catalogue des « villes et la mort »), Calvino ironiquement « inverse cet inversement ». Comment ? Il situe à ce point une troisième Laudomia, qui fait face aux besoins que le cimetière ne peut pas satisfaire. La ville des non-nés est riche en cavités qui peuvent être remplies, comme des niches, des renforcements, des cannelures, des saillies et des consoles, des espaces adaptés pour contenir ceux qui ne sont pas encore nés. En même temps, les habitants, remplissant ces surfaces en creux par leur imagination, jouissent de la liberté de fantasmer un monde qui n'existe pas. Même si, comme il faut comprendre, ils projettent, dans des futurs possibles de leurs descendants, les mêmes événements qui se déroulent aujourd'hui, la possibilité de remplir de leur propre imagination ces espaces qui exerce une grande force de fascination. Mais si le deuxième cimetière devrait vaincre ou exorciser la mort, et que le premier cimetière peut seulement l'éloigner, il reste toujours l'angoisse que celle-ci exerce, même subrepticement. Pensant à cet univers, c'est la similitude de la clepsydre qui vient à l'esprit des visiteurs. Les deux Laudomias aux marges de la vraie ville :

sono come le due ampolle d'una clessidra che non si rovescia, ogni passaggio tra la nascita e la morte è un granello di sabbia che attraversa la

---

Laudomie vivante a besoin de chercher dans la Laudomie des morts l'explication d'elle même, au risque d'y trouver plus d'une Laudomie, pour des villes différentes qui pouvaient être et n'ont pas été; ou des raisons partielles, contradictoires, décevantes. » *Op. cit.* p. 162-3.

strozzatura, e ci sarà un ultimo abitante di Laudomia a nascere, un ultimo granello a cadere che ora è qui che aspetta in cima al mucchio.<sup>542</sup>

Ainsi, beaucoup de villes sont obsédées par la nécessité de faire face au temps. Les hétérotopies analysées jusqu'ici en sont fortement concernées. Le musée des photographies de Maurilia qui accumule le passé ; le musée des sphères de Fedora, qui recueille les projets des Fedoras possibles (encore plus prétentieux, car il accumule des passés hypothétiques) ; ensuite, les cimetières qui préoccupent à cause de leur échec et de leur impossibilité à gérer le temps : toutes ces villes sont confrontées à un thème obsédant, l'inéluctabilité de la mort.

En opposition à ce type d'hétérotopies, il y a une ville qui gère le temps différemment. Nous nous référons à Sofronia, qui est composée de deux moitiés : la foire et la ville en ciment. De façon similaire à ce que nous avons vu chez Foucault et chez Butor, donc, on propose ici une dialectique entre ces deux parties. Mais, il est surprenant de trouver, chez Calvino, qu'à Sofronia se vérifie un autre bouleversement ironique de la spatialité urbaine, car ici ce sont les bâtiments en ciment, en pierre, en marbre et en chapiteaux qui, à l'occasion, sont chargés sur des véhicules pour être transférés ailleurs ; ce sont donc la banque, le ministère, le monument, etc. qui mènent une vie en déplacement perpétuel d'un terrain vague à l'autre.<sup>543</sup> La ville la plus fugace, celle des amusements est fixe et elle perpétue la joie de vivre, la légèreté et tout oubli des souffrances.

Contrairement à toute détermination du cimetière, où le temps est figé dans ce qu'il y a de plus inéluctable (la mort) ; contrairement au musée et à la bibliothèque, qui aspirent à accumuler et à fermer dans un seul lieu tous les temps, jusqu'à ce que ces temps deviennent un temps hors du temps ; contrairement à ces hétérotopies éternitaires, la foire est le lieu voué à la fête, où le temps est presque

---

<sup>542</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 479. Traduction : « sont comme les deux ampoules d'un sablier qui ne se retourne pas, chaque passage de la naissance à la mort est un grain de sable qui traverse l'étranglement, et il y aura à venir au monde un dernier habitant de Laudomie, à tomber un dernier grain de sable qui à l'heure qu'il est attend : le plus haut dans le tas. » *Op. cit.*, p. 165.

<sup>543</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 409.

aboli.<sup>544</sup> Ici, l'hétérotopie est dite chronique, car le temps est passager et la durée de l'existence de ces lieux est liée à la durée de la fête, après laquelle les baraques ferment et se déplacent vers un autre lieu, où l'on trouvera une autre fête. Mais à Sofronia tout cela est inversé. Calvino semble privilégier la sagesse qui est acquise à travers la fête, le jeu, la légèreté. C'est en ces valeurs qu'on dirait qu'il reconnaît, en effet, une forme de sagesse. C'est peut-être pour cela qu'il a appelé cette ville Sofronia (la racine *sofròs*, qui en grec signifie « sage »). Et c'est pour cela qu'il assigne à la foire une place aussi importante dans l'aménagement territorial de la ville. En obtenant un statut de permanence et une autonomie propre, la foire se propose en tant que modèle de prise de contact la plus valable avec l'espace urbain. À la différence de chez Butor,<sup>545</sup> où la foire était le lieu de la dissipation du temps et une des sources d'égarément, à Sofronia elle est choisie comme régulateur de la vie de la ville, en fonction des lois du loisir. La foire subsume cette catégorie que Calvino exalte toujours : le jeu.

Cette inversion de l'espace urbain témoigne d'un besoin de plus en plus impératif dans les villes modernes, où le profit et les pouvoirs s'emparent des espaces publics, le remplissent de bâtiments qui l'alourdissent avec leurs institutions et leurs exigences économiques (la banque), administratives (le ministère), de travail (les usines, la raffinerie de pétrole, les docks), de culture institutionnellement reconnue (l'école), de mémoire collective (le monument). Cette idée d'asphyxiante culture, comme le dirait Dubuffet,<sup>546</sup> se dissout dans la ville comme foire, qui récupère à travers la fête un état de spontanéité, de jouissance et d'instantanéité non plus reléguées à des moments de l'année et à des lieux spécifiques, mais faisant partie de la conduite normale et quotidienne des habitants. La fête serait ainsi une sorte de Carnaval infini. C'est grâce à ce « statut permanent » de la foire que les habitants s'aperçoivent de l'importance du reste de la ville, la ville qui pour nous est la ville normale et quotidienne. Dans ce nouveau contexte, ce nouveau contraste, ils souhaitent l'arrivée de la ville autre, et ils commencent « a contare quanti mesi,

---

<sup>544</sup> M. Foucault, *Dits et écrits, op. cit.*, p. 1578-9.

<sup>545</sup> Cf. 3.1.4.3.

<sup>546</sup> J. Dubuffet, *Asphyxiante culture* (1968), Paris : Éditions de Minuit, 2005.

quanti giorni dovr[anno] aspettare prima che che ritorni la carovana e la vita intera ricominci ». <sup>547</sup>

Après l'exemple des musées de Fedora et de Clarice, après l'exemple des villes-cimetières qui prévoient la contamination entre la vie et la mort (Laudomia, Adelma, Eusapia et Argia), et après l'exemple de Sofronia, on voit bien que Calvino vise à mettre en discussion, dans l'invention de ses villes invisibles, le statut de l'hétérotopie éternitaire, qui se fonde sur l'accumulation utopique du temps. Comment est-il arrivé à mettre en acte un court-circuit de ce genre ? En bouleversant, ou bien en modifiant, les principes qui les régissent. Les espaces éternitaires deviennent précaires et, vice-versa, les espaces précaires deviennent éternitaires. Voici une règle qui semble scrupuleusement respectée dans l'ensemble de *Le città invisibili*. De telle façon les opposés de la vie et de la mort se rejoignent ; l'accumulation angoissante ou la dispersion du temps deviennent jeu combinatoire ou voyage imaginaire dans des dimensions inexistantes.

On a la réponse définitive de l'auteur dans une dernière hétérotopie éternitaire : la bibliothèque de la ville d'Ipazia. Ici le voyageur fait l'expérience des changements les plus difficiles, parce que ce changement « non riguarda le parole ma le cose ». <sup>548</sup> Marco Polo, convaincu de trouver à Ipazia des jeunes femmes qui prennent leur bain dans ses lagunes azur, est déçu d'y trouver, en revanche, des suicides qu'il aperçoit au fond de l'eau. Il se rend dans la bibliothèque-labyrinthe de la ville, afin d'interroger les philosophes et avoir une explication.

Entrai nella grande biblioteca, mi persi tra gli scaffali che crollavano sotto le rilegature in pergamena, seguiti l'ordine alfabetico d'alfabeti scomparsi, su e giù per corridoi, scalette e ponti. Nel più remoto gabinetto dei papiri, in una

---

<sup>547</sup> I. Calvino, *RR II*, *op. cit.*, p. 409. Traduction : « à compter combien de mois, combien de jours elle devra attendre pour que revienne la caravane et qu'une vie complète recommence ». *Op. cit.*, p. 78.

<sup>548</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 394. Traduction : « ne touche pas aux mots mais aux choses », *op. cit.*, p. 59.

nuvola di fumo, mi apparvero gli occhi inebetiti d'un adolescente sdraiato su una stuoia, che non staccava le labbra da una pipa d'oppio.

- Dov'è il sapiente? - Il fumatore indicò fuori della finestra. Era un giardino con giochi infantili: i birilli, l'altalena, la trottola. Il filosofo sedeva sul prato. Disse: - I segni formano una lingua, ma non quella che credi di conoscere -. Capii che dovevo liberarmi dalle immagini che fin qui m'avevano annunciato le cose che cercavo: solo allora sarei riuscito a intendere il linguaggio di Ipazia.<sup>549</sup>

Cela appris, le protagoniste éprouve la trépidation amoureuse dans les étables où les femmes se consacrent à l'équitation ; il écoute les musiciens dans les cimetières (un autre clin d'œil au bouleversement de la ville de l'au delà !) ; il prendra le bateau du pinacle le plus haut du rocher. La vérité n'est pas quelque chose qui se trouve forcément dans des volumes recouverts de poussière, qui sont comme une drogue pour l'adolescent ; le philosophe préfère le jardin avec des jeux qui indiquent la source d'où la personne sage acquiert son savoir, la clé pour interpréter les signes controversés d'Ipazia. Dans une scène qui nous renvoie à la bibliothèque de tous les livres, même les livres aux langues inconnues, située à Babel, dans le récit de Jorge Luís Borges, nous trouvons à Ipazia un vieux philosophe (qui pourrait ainsi lui-même représenter l'écrivain argentin). Calvino donc citerait l'écrivain pour indiquer la fonction de la bibliothèque en tant qu'hétérotopie labyrinthique : inclure le jeu, c'est-à-dire une forme de sagesse encore plus ancienne que les livres, l'accumulation de savoir et des époques qu'ils représentent.<sup>550</sup> Également, Raissa est une ville très triste, où les gens sont perpétuellement déprimés, se tordant les mains, lançant des

---

<sup>549</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 394. Traduction : « J'entrai dans la grande bibliothèque, je me perdis dans les rayons croulant sous les reliures en parchemin, je suivis l'ordre alphabétique d'alphabets disparus, montant et descendant à travers des couloirs par des escaliers et des passerelles. Dans le cabinet des papyrus le plus reculé, à travers un nuage de fumée, m'apparurent les yeux hébétés d'un adolescent étendu sur une natte, qui ne décollait pas les lèvres d'une pipe d'opium.

- Où est le sage ?

Le fumeur m'indiqua la fenêtre. Il y avait un jardin avec des jeux pour les enfants : les quilles, le balançoire, la toupie. Le philosophe était assis sur la pelouse. Il dit :

- Les signes forment une langue, mais pas celle que tu crois connaître.

Je compris que je devais me libérer des images qui jusqu'ici avaient annoncé les choses que je cherchais : seulement alors je réussirais à comprendre le langage d'Ipazie. » *Op. cit.*, p. 60.

<sup>550</sup> J. L. Borges, *Finzioni*, in *op. cit.*, p. 680-9.

imprécations aux gamins qui pleurent, etc. Toutefois, sur la toile d'un peintre de Raissa, il apparaît un autre philosophe. Lui aussi indique la voie du bonheur disant que « a ogni secondo la città infelice contiene una città felice che nemmeno sa di esistere ».<sup>551</sup> Le philosophe, chez Calvino, est gai, il se fait révélateur d'une vérité positive ; il indique le côté sain de la ville, et donc celui que nous devrions développer et laisser s'épanouir.

Fausse et inconsistante sont donc les reproches adressées à Calvino par John Gatt-Rutter, qui analyse la fonction du jeu dans l'œuvre de Calvino, de *Il sentiero dei nidi di ragno* à *Le città invisibili*.

But play appears here as a product of his particular artistic sense, and not of his political consciousness, [...]

This spontaneity in his play is both a strength and a weakness. It accounts for the freshness of Calvino's writing, but also for its failure to develop to its full depth and revolutionary potential. [...] The play-element in Calvino is poor critique, and critique is the dialectical complement to play which is indispensable in a world whose economic, social and political structures are so inimical to the unalienated activity of play. [...] Without critique, play is silly, merely child's-play.<sup>552</sup>

En discutant des *Città invisibili*, le critique met en relief l'excès de stylisation du cadre et des personnages, jusqu'au point où l'action devient impossible, dans un

---

<sup>551</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 484. Traduction : « à chaque seconde la ville malheureuse contient une ville heureuse sans même qu'elle sache exister. », *Op. cit.*, p. 171.

<sup>552</sup> J. Gutt-Rutter, « Calvino Ludens: Literary Play and its Political Implications », *Journal of European Studies*, vol. 5, n. 5, 1975, p. 320. Traduction : « Mais le jeu apparaît ici comme un produit de son sens artistique particulier. [...]

Cette spontanéité dans son jeu est une force comme une faiblesse. Cela rend compte de la fraîcheur de l'écriture de Calvino, mais aussi de sa faillite à la développer jusqu'à sa pleine profondeur et jusqu'à son potentiel révolutionnaire. [...] L'élément ludique chez Calvino est pauvre d'esprit critique, et la critique est le complément dialectique à jouer, indispensable dans un monde dont les structures économiques, sociales et politiques sont aussi ennemies à l'activité non aliénée du jeu. [...] Sans critique, le jeu est bête, purement jeu d'enfant ».

univers où le pouvoir et l'argent sont totalement absents. On pourrait rétorquer à toutes ces critiques, en disant que la description de ces villes nous démontrent que le mal n'est pas caché, mais reconnu dans cet univers (stylisé ou non). La portée critique de Calvino est bien présente, dans la mesure où elle ne se livre pas à des dénonciations au premier degré, mais qu'elle se manifeste sous une autre forme, qu'est l'ironie. La cible de Calvino n'est pas, évidemment, un pouvoir bien défini, mais plutôt certaines pratiques du pouvoir de s'appropriier la ville. Certes, comme les Nouveaux Romanciers, Calvino se détache progressivement de l'activité politique (il renonce par exemple à son inscription au Parti Communiste Italien en 1957). Néanmoins, le déferlement du jeu dans la pratique de l'espace est un élément perturbant. Comme la pratique de la parodie dans le Nouveau Roman, nous trouvons dans le jeu calvinien l'élément carnavalesque. Le jeu a un aspect ironique, et il se positionne dans le cadre d'une d'acceptation générale de l'espace tel qu'il nous est donné. Cependant, il est clair que Calvino, comme Robbe-Grillet, vit un sentiment de désillusion vis-à-vis des idéologies de son siècle. Certainement, l'engagement à la Elio Vittorini, ou à la Jean-Paul Sartre, n'est plus considéré un instrument fait pour la révolution. Mais les villes de Calvino nous démontrent plutôt que ce sont d'autres frontières qu'il faut explorer, celles qui déstabilisent les habitudes, la mentalité, la perception, les structures profondes de notre société. Bref, l'intellectuel est un guide qui sollicite le jeu en tant que moyen de décomposer les données du réel, les phénomènes, nous poussant à la recherche, au voyage, à de nouvelles connaissances.

Et nous arrivons ici au Calvino utopique. La ville que le philosophe doit indiquer est aussi l'idéal de la ville indiqué par Marco Polo dans la dernière page du roman. À ce moment-là, le Grand Kan est angoissé : la ville infernale lui semble la seule qui l'emportera. Sur l'atlas de son empire, son regard se pose sur les villes maudites : Enoch, Babylone, Yahoo, Butua, Brave New World, les villes vers lesquelles nous sommes happés inexorablement.

*L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.*<sup>553</sup>

Toutes les villes que nous avons prises en considération, conjointement au fonctionnement de leurs hétérotopies, témoignent d'un désir de projeter l'image de soi-même dans une dimension utopique. Que cette projection soit dans un passé réel, comme pour Maurilia, ou bien dans un passé ludique, comme pour Clarice, ou encore dans un passé dont la mémoire est toujours réélaborée à travers le langage de la narration, comme pour Eufemia ; que cela soit projeté dans un monde parallèle, comme à Fedora, ou bien dans des futurs possibles, ce qui se passe à Laudomia, ou encore dans la ville mobile de Sofronia, qui aspire à son unité qui se réalise une fois par an ; dans tous ces cas, l'utopie de la ville se manifeste dans des intervalles de temps très limités ou même seulement dans une idée. Et c'est ainsi, en effet, comme l'explique Marco Polo, que l'on peut aspirer à une ville meilleure. Le cas emblématique peut être incarné par Marozia : ici l'utopie est visible pendant un instant, c'est comme une lueur. « Succede pure che, rasentando i compatti muri di Marozia, quando meno t'aspetti vedi aprirsi uno spiraglio e aprirsi una città diversa, che dopo un istante è già sparita ».<sup>554</sup> L'utopie donc existe dans cet univers, même si sous la forme d'une révélation, d'une « épiphanie utopique », l'instant où, comme au Cottolengo, chaque cité est la Cité. On ne comprend même pas les circonstances qui

---

<sup>553</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 497-8. Traduction : « - *L'enfer des vivants n'est pas chose à venir ; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble. Il y a deux façons de ne pas souffrir. La première réussit aisément à la plupart : accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir. La seconde est risquée et elle demande une attention, un apprentissage, continuel : chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place.* » *Op. cit.*, p. 189.

<sup>554</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 489. Traduction : « Il arrive pourtant que, rasant les murs compacts de Marozia, quand tu t'y attends le moins, tu vois s'ouvrir un soupirail et une ville différente apparaître, qui l'instant d'après a déjà disparu. » *Op. cit.*, p. 178.

permettent de telles ouvertures. Une parole ? Un regard ? Un signe ? Ce qu'on connaît c'est qu'en ces moments la ville est transfigurée et devient cristalline. Il n'y a donc aucune ville qui soit une véritable utopie, et pourtant dans certaines il y a ce que Calvino appelle des « champs d'énergie utopique ». <sup>555</sup>

Comment peut-on laisser s'épanouir ces champs d'énergie, comme suggère Marco Polo ? Il faut s'attendre toujours au contraire de ce que nous percevons. C'est l'une des conclusions que nous pouvons tirer de l'expérience de Calvino. Comme l'indiquent les sages du livre, y compris Marco Polo, c'est le double statut du signe qui nous invite à découvrir l'utopie. Et tous les signes de *Le città invisibili*, on le rappellera, sont doubles. <sup>556</sup>

Dans un présent décourageant, dans une ville qui témoigne de la faillite de bien des plans régulateurs, c'est l'utopie qui nous aide encore à tracer les contours de ce qui devient un « écart absolu » de la ville réelle. Cela ne se résout pas dans la fondation de villes imaginaires dans des terres lointaines, mais dans la possibilité de fonder l'utopie en nous-mêmes. Cela ne serait donc pas une utopie que nous pourrions habiter, mais, tout au contraire, une utopie qui nous habite. <sup>557</sup>

#### **4.4.4 - LE LABYRINTHE : DU DESSIN VERS LA RÉÉCRITURE DU MYTHE**

L'espace urbain contemporain ne cesse donc pas d'inciter les hommes à penser à l'utopie, refondée sous d'autres formes et sous d'autres prémisses socioculturelles. Ulla Musarra-Scroeder, comme Kerstin Piltz, distinguent une liste de villes du roman qui ressembleraient au labyrinthe. <sup>558</sup> Elles dressent donc des répertoires des villes-labyrinthes. La spirale et le fil, par exemple, comme le labyrinthe, font

---

<sup>555</sup> I. Calvino, « Quale utopia? » in Almanacco Bompiani, *Utopia rivisitata*, Milano : Bompiani, 1974, p. 4.

<sup>556</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. op. cit.*, p. 80.

<sup>557</sup> I. Calvino, « Quale utopia? », *op. cit.*, p. 4-7.

<sup>558</sup> U. Musarra-Schroeder, *op. cit.*, p. 90-2 ; K. Piltz, *op. cit.*, p. 113-5.

allusion à des parcours tortueux. Néanmoins, nous soulignons que toute courbature du parcours ne forme pas nécessairement, et évidemment, un labyrinthe mais, qu'en revanche, le rhizome est un modèle qui doit être constamment pris en considération. En effet, dans le rhizome, des structures d'ordre et de régularité géométrique sont tout à fait présentes. La mise en abyme sur ces dessins, chez Calvino, ne servirait ainsi que pour mieux mettre en relief le désordre et l'anarchie de l'ensemble.

Le tracé architectural renvoie, parfois, à la pelote : Zobeide, par exemple, a des « vie che girano su se stesse come in un gomitolo », car celles-ci suivent les parcours des hommes amoureux, qui avaient suivi, chacun leur tour, les traces d'une femme mystérieuse ;<sup>559</sup> mais, dans la plupart des cas, ce sont des réseaux, des rhizomes ou des nœuds de rhizome qui sont effectivement décrits. Cela se vérifie à Ottavia, « città-ragnatela », « una rete che serve da passaggio e da sostegno » ;<sup>560</sup> ensuite à Ersilia, où les habitants tissent des fils en correspondance des arêtes des maisons ;<sup>561</sup> ou bien à Smeraldina, ville aquatique qui rappelle Venise, réseau de rues et de canaux qui se superposent et s'entrecroisent, dont le dessin se complique par la trajectoire des hirondelles qui occupent tous les points de la ville.<sup>562</sup> Ce que Calvino, de plus, met en évidence et ce qu'il exploite au mieux c'est une sorte de connotation végétale qui est implicite dans ce modèle-métaphore. Les villes pourraient s'éteindre à l'infini, elles développent des sources d'expansion d'une force qui tient de phénomènes naturels, et non plus de produits humains. Cela conviendrait donc très bien à la ville contemporaine qui se répand aux alentours ainsi qu'une tache d'huile.<sup>563</sup> Échappée à toute possibilité de contrôle humain, la métaphore végétale fait allusion non seulement à une idée de propagation continue, mais aussi à la subordination des villes à d'autres lois qui échappent à l'homme ; elles sortiraient donc de leur condition de matérialité, pour obéir aux déterminations d'un règne nouveau.

---

<sup>559</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 393. Traduction : « tournent-elles sur elles- comme les fils d'une pelote ». *Op. cit.*, p. 57.

<sup>560</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 421. Traduction : « ville-toile d'araignée », « un filet qui sert de lieu de passage et de support », *op. cit.*, p. 91.

<sup>561</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 422.

<sup>562</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 433-4.

<sup>563</sup> K. Pilz, *op. cit.*, p. 414-15.

C'est donc un état d'âme d'égaré que le voyageur éprouve dans beaucoup de villes décrites qui doit être mis en relief. C'est celui-ci, avant tout, qui doit encourager le lecteur à entrevoir la réécriture du mythe dans le roman calvinien. Or, on ne se souviendra donc pas de Zoe, où « il viaggiatore gira gira e non ha che dubbi: non riuscendo a distinguere i punti della città, anche i punti che egli tiene distinti nella mente gli si mescolano ». <sup>564</sup> À Eudossia, on se perd facilement. <sup>565</sup> À Cecilia, qui apparemment reproduit une mégalopole, l'orientation est tellement compliquée, qu'il est même difficile d'établir si c'est ici que l'on s'est perdu plutôt que dans une autre ville où l'on serait arrivé sans s'en apercevoir. <sup>566</sup> Si l'égaré est fréquent, les situations d'*amazement*, caractéristiques des voyageurs qui font face aux chemins bifurqués, sont presque omniprésentes. Si l'on pense au nombre de « villes doubles », aux « villes souterraines », aux « villes et les yeux », qui proposent souvent d'autres formes de redoublement, alors le principe de perte de soi, l'effet spatial le plus remarquable du labyrinthe, informe sur l'œuvre entière.

#### 4.4.5 QUERELLES ET DISSENTIMENTS ENTRE THÉSÉE EXPLORATEUR ET DÉDALE CARTOGAPHE

Les personnages du mythe ne sont pas cités ; toutefois, des allusions sont bien présentes. <sup>567</sup> Les problèmes spatiaux que nous avons mis en relief s'organisent autour d'une métaphore : la métaphore du fil. La description des villes de Marco Polo, en effet, est métaphorisée à travers le fil. Le fil, à son tour, est lié à un autre concept, le *logos*, c'est-à-dire un discours, un discours issu de la raison, de l'emploi intelligent de la parole. Nous retrouvons ainsi un rappel au « *pensiero debole* », une forme de raisonnement qui ne suit plus de critères de validité universelle, mais qui

---

<sup>564</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 383. Traduction : « Le voyageur tourne et revient sur ses pas possédé par le doute : il ne parvient pas à distinguer les différents endroits de la ville, ses propres catégories mentales en viennent à se mélanger. » *Op. cit.*, p. 44.

<sup>565</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 440.

<sup>566</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 487-8.

<sup>567</sup> De la différence entre citation et allusion nous avons déjà traité (3.1.1).

s'adapte exclusivement à certains contextes définis. Le fil et le raisonnement sont bien cachés.

*Il veneziano sapeva che quando Kublai se la prendeva con lui era per seguire meglio il filo d'un suo ragionamento; e che le sue risposte e obiezioni trovavano il loro posto in un discorso che già si svolgeva per conto suo, nella testa del Gran Kan.*

[...]

*[...] dal numero delle città immaginabili occorre escludere quelle i cui elementi si sommano senza un filo che le connetta, senza una regola interna, una prospettiva, un discorso. [...] Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra.<sup>568</sup>*

Dans l'irrationalité apparente des villes, séparées entre elles, comme le disait McHale,<sup>569</sup> par des univers non congruents, il y a cependant un fil logique, très difficile à cerner. C'est toujours Marco Polo, donc, qui tient le fil dans ses mains et qui accompagne Kublai Kan dans les villes de l'empire. L'empereur et Marco Polo démontrent, par ailleurs, deux attitudes opposées par rapport à leurs attitudes de représentation de ces terres exterminées. L'un est un chef militaire et politique préoccupé de gérer l'administration de l'état ; l'autre est un commerçant rusé, qui aime l'aventure. Les deux incarnent aussi des tensions différentes vis-à-vis de

---

<sup>568</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 377 et p. 391-2. C'est nous qui soulignons. Traduction : « *Le Vénitien savait que lorsque Kublai s'en prenait à lui, c'était pour mieux suivre le fil d'un raisonnement personnel ; et que ses réponses et objections trouvaient leur place dans un discours qui déjà se développait pour son propre compte dans la tête du Grand Khan.* » *Op. cit.*, p. 36.

[...]

« [...] du nombre des villes imaginables il faut exclure celles dont les éléments s'additionnent sans un fil qui les relie, sans règles interne, perspective ou discours. [...] Les villes comme les rêves sont faites de désirs et de peurs, même si le fil de leur discours est secret, leurs règles absurdes, leurs perspectives trompeuses ; et toute chose en cache une autre. » *Ibid.*, p. 56.

<sup>569</sup> Cf. 4.4.1.

l'espace. Comme l'ont remarqué plusieurs observateurs,<sup>570</sup> le Gran Kan imagine l'espace en tant qu'étendue à occuper et à soumettre. Marco Polo, en revanche, déçoit les ambitions de l'empereur, montrant toute autre attitude ; l'exploration, en effet, révèle une réalité bien différente. La tension entre ces deux approches nous amène à lire les deux personnages en tant qu'incarnations de deux approches différentes au mythe.

L'ambition du Kan de voir le rhizome d'une perspective d'« en haut » pour en rédiger le plan se rattache de Dédale. L'architecte génial, qui s'envole se soulevant en haut par la force de ses ailes, gagne une perspective à vol d'oiseau et peut donc observer le territoire que lui-même a créé. Mais être capable de concevoir le labyrinthe ne signifie pas, tout comme le Dédale du mythe, d'être capable dans la pratique de se débrouiller dans ses entrecroisements et carrefours. Le Dédale de Calvino, le Grand Kan, doit donc s'appuyer sur les résultats empiriques de Marco Polo, ce Thésée qui déroule le fil dans les explorations qui le ramènent d'une ville à l'autre, d'un côté à l'autre de l'empire, et qui a l'habileté de transformer toute cette expérience en récit, qui est aussi métaphorisé en fil. La mise en ordre de Dédale est ici vouée à l'échec. Ses propositions de lecture de l'empire n'aboutissent pas à un modèle partagé par Thésée qui donne, au contraire, les solutions et les instructions pour la description spatiale la moins insatisfaisante possible.

Ulla Musarra-Schroeder,<sup>571</sup> lisant l'œuvre entière de Calvino en tant que tension entre le paradigme épistémologique moderniste et le paradigme épistémologique postmoderniste, reconnaît ce même conflit dans *Le città invisibili*. Le Kan, qui recherche le modèle totalisant, serait donc partisan d'une pensée moderniste, logocentrique, qui vise à unifier, mettre en ordre et englober. Dans les paroles de William Spanos, la connaissance, selon la mentalité moderniste, est principalement : « archiviale, una prospettiva pedagogica mirata a ri-presentare il *logos* disseminato all'interno del contesto delle false apparenze, così che la sua sagoma possa essere vista immediatamente come un tutto, in forma condensata,

---

<sup>570</sup> L. Breinen, « Italic Calvino: The Place of the Emperor in *Invisible Cities* », *Modern Fiction Studies*, 24.1, 1978-9, p. 559-73. Et aussi U. Musarra-Schroeder, *op. cit.*, p. 89-90.

<sup>571</sup> *Ibid.*

dalla *teoria* dell'occhio della mente tenuta a metafisica distanza ». <sup>572</sup> L'empereur garde dans son esprit la métaphore calvinienne du cristal, ayant une structure complexe, mais parfaite. <sup>573</sup> L'attitude de Marco Polo incarnerait, à l'opposé, l'insistance du doute qui doit être exercé sur cette structure, la nécessité de réviser continuellement cette méthode et la nécessité de mettre en lumière la complexité du dessin final. En ce sens, dans une des scènes finales du roman, nous trouvons une réponse très claire de Marco Polo et un exemple de son pouvoir de démystifier l'adhésion à un seul modèle de mise en ordre du chaos qui, à l'apparence, enveloppe l'univers. Comme dans un jeu combinatoire, l'empire peut être représenté par un échiquier, où celui qui gagne la partie est aussi celui qui gagne le contrôle sur les terres conquises. Mais, au final, c'est sur le Kan que tombe la vraie défaite et qui se trouve, comme au début, victime du vertige. Ainsi, Marco Polo en explique la raison.

*Allora Marco Polo parlò: - La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere-. [...] - Ecco un poro più grosso: forse è stato il nido d'una larva; non d'un tarlo, perché appena nato avrebbe continuato a scavare, ma d'un bruco che rosicchiò le foglie e fu la causa per cui l'albero fu scelto per essere abbattuto... Questo margine fu inciso dall'ebanista con la sgorbia perché aderisse al quadrato vicino, più sporgente...*

*Le quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi*

---

<sup>572</sup> Cité par P. Carravetta, *op. cit.*, p. 78. Traduction : « comme une archive, une perspective pédagogique visée à re-présenter le *logos* disséminé à l'intérieur du contexte des fausses apparences, de sorte que son profil puisse être vu immédiatement comme un tout, en une forme condensée, par la *théorie* de l'œil de l'esprit gardée à distance métaphysique ».

<sup>573</sup> I. Calvino, *Lezioni americane, op. cit.*, p. 79.

*d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre...*<sup>574</sup>

Le Kan-Dédale souhaite donc poser une limite à la dérélition qui menace son pouvoir. Il est confiant en une idée de pouvoir fort et en une conception du savoir aussi fort, qui pourrait assurer la composition du plan du territoire, sa planimétrie définitive. Marco Polo, en revanche, est celui qui a recueilli le sens étymologique de ce mot. La planimétrie est toujours en cours d'une mise en œuvre. Le plan parfait n'existe point. Aucun plan ne pourrait rendre compte de tous les détails de la nature, même « le plan du labyrinthe le plus détaillé possible ». L'espace n'est pas une entité fixe, mais floue, comme le considère d'ailleurs la géographie fractale.<sup>575</sup> Si la géographie traditionnelle n'arrive pas à recueillir la complexité de l'espace, la géographie fractale, au contraire, est mieux adaptée aux défis d'une conception anti-euclidienne de celui-ci. Venise est l'espace labyrinthique et semblable à un rhizome par excellence. L'air, l'eau et la terre n'y occupent pas des localisations bien identifiables. Cette ville exemplifie donc l'aspect dynamique et hétéroclite du rhizome, comme Calvino le met même en lumière dans un article sur cette ville.<sup>576</sup> La ville qui représente l'inverse des « villes aquatiques », comme Venise ou Amsterdam, est, pour l'écrivain italien, New York. Telle dans la représentation qu'en fait Mondrian, la métropole américaine est un modèle

---

<sup>574</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 469. Traduction : « *Alors Marco Polo parla :*

*Ton échiquier, sire, est une incrustation de deux bois : ébène, érable. Le morceau de bois sur quoi se fixe ton regard illuminé fut taillé dans un anneau du tronc qui s'était développé une année de sécheresse : vois-tu comment sont disposées les fibres ? Ici on distingue un nœud, à peine marqué : un jour de printemps précoce un bourgeon tenta de sortir, mais la gelée de la nuit la contraignit à renoncer. [...]*

*Voici un pore plus gros : peut-être a-t-il été le nid d'une larve ; non pas d'un ver, qui à peine né aurait continué de creuser, mais d'une chenille, laquelle grignota les feuilles et ce fut la cause pourquoi l'arbre fut choisi pour être abattu... Ce bord, ici, fut incisé par l'ébéniste avec une gorge, de telle manière qu'il soit bien adhérent au carré d'à côté, qui ressortait...*

*La quantité d'informations qu'on pouvait lire dans un petit morceau de bois lisse et vide submergeait Kublai ; Polo en était déjà arrivé à parler des forêts plantées d'ébène, des trains de bois qui descendent des fleuves, des accostages, des femmes à leurs fenêtres... » *Op. cit.*, p. 152-3.*

<sup>575</sup> K. Piltz, *op. cit.*, p. 94-6.

<sup>576</sup> I. Calvino, « Il viandante nella mappa », in *Saggi* (éd. M. Barenghi), Milano : Mondadori, 1995, p. 431 et aussi K. Piltz, « Reconceptualising Thought and Space. Labyrinths and Cities in Calvino's Fictions », in *Italica*, 80, 2, 2003, p. 231-2 et n.8 p. 240.

orthogonal<sup>577</sup> et peut mieux s'inscrire sur un plan objectif et rigoureux. Mais la ville de la lagune s'échappe à cette représentabilité et indique, en même temps, la nécessité de considérer le processus de description du monde comme l'écriture : dans sa particularité et dans sa condition d'être toujours en train de « se faire ». <sup>578</sup> Le modèle vit de ses mises-à-jour imposées par les innombrables exceptions qui le hantent, non pas par l'absolutisme théorique dont le Kan se ferait volontiers promoteur. Dans quelques pages d'ironie extraordinaire, l'empereur revendique, contre Marco Polo, une prise de pouvoir sur la description de son empire. Croyant avoir compris la technique combinatoire employée par Polo dans la création des villes, « *come se il passaggio dall'una all'altra non implicasse un viaggio ma uno scambio di elementi* », <sup>579</sup> il s'empare de la parole et de l'affabulation. Si invention doit y être, alors cela sera à lui d'en établir la forme. Mais tous ses efforts sont voués à l'échec. Soit la ville qu'il imagine est la même que Marco Polo vient de terminer de décrire (distraction du souverain et écoute inconsciente de son interlocuteur), soit la ville existe mais son existence n'est pas vérifiable parce qu'elle « *conosce partenze e non ritorni* » <sup>580</sup> (et donc le Kan se ferait promoteur d'une mission impossible), soit les villes n'existent pas du tout (autre incompétence, car il manque à la logique de l'empire). La question n'est pas de créer dans l'esprit la ville dont toutes les autres dériveraient, mais de créer un modèle de seules exceptions - dit Polo - puisque « *diminuendo il numero degli elementi anormi si accrescono le possibilità che la città ci sia veramente* ». <sup>581</sup> Le labyrinthe qu'il a créé reste dans les mains de son Thésée explorateur, celui qui écarte les culs-de-sacs des éléments anormaux, afin que restent les bons parcours.

---

<sup>577</sup> Cf. 1.3.

<sup>578</sup> L. Mondada, « Scrittura del sapere e dello spazio: testo calviniano e discorso geografico » in G. Bertone (éd.). *Italo Calvino. A Writer for the New Millennium*, Alessandria : Edizioni dell'Orso, 1998, p. 255-68.

<sup>579</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 391. Traduction : « *comme si le passage de l'une à l'autre n'eût pas impliqué un voyage, mais un échange d'éléments* », *op. cit.*, p. 55.

<sup>580</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 401. Traduction : « *elle ne connaît que des départs, elle ne connaît pas de retours* », *op. cit.*, p. 69.

<sup>581</sup> I. Calvino, *RR II*, p. 415. Traduction : « *en abolissant le nombre des éléments anormaux la probabilité grandit que la ville existe véritablement* », *op. cit.*, p. 84.

L'ironie s'adresse donc aux attitudes d'approche de l'espace de Dédale. Plutôt que de marquer de véritables différences avec le récit original, cette réécriture confirme la validité du discours mythique. La spatialité contemporaine impose une approche trouble avec la ville et les personnages de cette réécriture font allusion à cette nouvelle réalité, qui est aussi la difficulté perpétuelle à saisir le sens du labyrinthe. Un labyrinthe caractérisé par sa complexité extrême, d'être « sistema di sistemi » où chaque élément simple conditionne les autres et en est conditionné, où chaque objet pourrait être le centre d'un réseau de relations, où la connaissance est impossibilité de conciliation des opposés et elle est pourtant étude de la « molteplicità ».<sup>582</sup> Dans le contexte de confusion créée par la ville-rhizome, sans centre et sans enceinte que ce soit, l'échec du créateur dédaléen et l'engagement théséen pour la bonne réussite de son parcours sont confirmés. Bref, cette œuvre marque la valeur essentielle de la recherche humaine, la confiance en une vérité qui se bâtit jour après jour, privée de tout absolutisme et stabilité.

Dans le tohu-bohu de la ville contemporaine le mythe laisse donc entrevoir sa présence mystérieuse ; son haleine imprègne le récit ; en filigrane le lecteur est invité à cueillir les images qui renvoient à lui. L'auteur même est conscient des stratégies subtiles déployées par le mythe, afin d'apparaître, même s'il surgit subrepticement, dans les récits des hommes. Il nous paraît que certains mots de « Cibernetica e fantasma » pourraient bien être sous-entendus dans la composition entière de *Le città invisibili* :

Il mito è la parte nascosta di ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là. Per raccontare il mito non basta la voce del narratore nell'adunanza tribale di ogni giorno; ci vogliono luoghi ed epoche speciali, riunioni riservate; la parola non basta, occorre il concorso di un insieme di segni polivalenti, cioè un rito. Il mito vive di silenzio oltre che di parola; un mito taciuto fa sentire

---

<sup>582</sup> I. Calvino, « Molteplicità », *Lezioni americane, op. cit.*, p. 116-7, 120.

la sua presenza nel narrare profano, nelle parole quotidiane; è un vuoto di linguaggio che aspira le parole nel suo vortice e dà alla fiaba una forma.<sup>583</sup>

---

<sup>583</sup> « Cibernetica e fantasmi », *Una pietra sopra, op. cit.*, p.212. Traduction citée, p. 203 : « Le mythe est la part cachée de toute histoire, la part souterraine, la zone non explorée, parce que les mots manquent pour arriver jusque-là. Pour narrer le mythe, la voix du conteur dans l'assemblée quotidienne de la tribu ne suffit pas : il faut des lieux et des époques précises, des réunions secrètes ; la parole ne suffit pas : il faut le concours d'un ensemble de signes polyvalents, c'est-à-dire un rite. Le mythe vit de silence, plus encore que de mots : un mythe inexprimé fait sentir sa présence dans la narration profane, dans les mots de tous les jours ; c'est un vide du langage, qui aspire les mots dans son tourbillon et donne au conte une forme. », p. 22.

## CONCLUSIONS DE LA DEUXIÈME PARTIE

Nos auteurs ont pour point de départ commun la prise de conscience que plusieurs formes d'égarement sont infligées aux promeneurs des villes. 1) D'abord, émerge l'impossibilité d'explorer la ville. L'absence d'un centre complique le sens de perte de repères : d'un côté parce qu'il est plus difficile d'établir un lien entre ses points, de l'autre côté parce que cela fait allusion à un espace déhiérarchisé, privé de toute possibilité d'être investi d'un sens. Les explorateurs déboussolés ne peuvent plus songer à dessiner un plan de la ville. En effet, au moment de la planimétrie, l'espace se révèle dans toute sa complexité. La métaphore-modèle du rhizome se rend ainsi nécessaire pour examiner cette nouvelle spatialité. 2) Et ensuite, ces auteurs mettent en relief que leurs personnages sont perdus, parce que d'autres mécanismes de désorientation sont déclenchés par la ville. L'homme moderne se confronte, en effet, à nombre d'espaces, les hétérotopies. Celles-ci seraient des utopies effectivement réalisées au sein de la société, montrant des modèles d'ordre. Mais, comme il est visible dans les romans de ces trois auteurs, l'effet de retour des hétérotopies met en crise le reste de l'espace, car tout ordre est humain et, une fois déstructuré, ne fait qu'afficher son être provisoire, aléatoire, imparfait.

Nos écrivains abordent le problème de réadaptation du mythe, bien que sachant que les effets spatiaux sont très différents. L'insistance que ces trois romans posent sur l'absence du centre témoigne d'une forte conscience que la réadaptation du mythe implique un changement profond. Que cela soit par le biais d'un détournement parodique, ou à travers un filet à mailles plus ou moins serrées d'allusions, l'ironie est omniprésente et se prête à des processus d'exégèse parfois très compliqués. Comme tout discours ironique, en effet, l'ironie indique

l'ambivalence du signe. La réécriture du mythe est ainsi impliquée par l'investissement de ce trope qui renforce l'idée d'une présence ambiguë dans le texte, d'une hésitation entre une réécriture fidèle et une réécriture libre. Ainsi, c'est le sens du difforme qui l'emporte. Pourquoi nos auteurs veulent-ils renforcer une telle impression ? Dans un labyrinthe privé de centre, de structure, de barrières, les auteurs, entre la fin des années Cinquante et le début des années Soixante-dix, polarisent leurs réécritures sur les figures de l'explorateur (Thésée) et de l'architecte (Dédale), saisis dans leurs efforts inutiles de résoudre l'énigme, de tracer un plan et de trouver l'issue. Ainsi, le traitement du mythe est celui d'une déstructuration qui met en lumière un nombre de faillites et d'échecs. L'écart entre le souvenir du mythe et sa réadaptation moderne ne fait qu'attirer l'attention sur l'instabilité du contexte. L'emprisonnement dans le labyrinthe du XX<sup>e</sup> siècle étant plus efficace, voire définitif, le mythe débouche sur deux directions différentes.

Les deux romans de Michel Butor et d'Alain Robbe-Grillet inscrivent le mythe du labyrinthe dans leurs œuvres pour représenter le délire de la ville moderne, dans un cas assiégée par l'industrie, dans l'autre cas réduite à la désolation par la guerre. La structure de ces romans est celle du roman policier ou du récit à énigme et elle est donc organisée autour d'un crime ou d'un mystère à résoudre. Labyrinthe et roman policier sont ainsi utilisés afin de montrer la vacuité de la quête /enquête. Toute recherche de la vérité (du centre) est ridiculisée, fondée sur la conscience qu'il n'y aura pas de dénouement, ou de rachat, que toute méthode rationnelle ne pourra l'emporter sur un univers dominé et régi sur le chaos et le désordre. Où la structure rationnelle n'est qu'un simulacre appuyé sur des pivots instables et suspendus sur le vide. Les formes et les motifs de la tradition se prêtent ainsi à un jeu qui ne renvoie plus à rien, qui démontre leur inutilité dans la mesure où elles indiquent, ironiquement, ce que l'on connaît déjà : dans un monde énigmatique, le changement de perspective peut d'emblée tout renverser et éclairer ce qu'on a soigneusement caché pendant des siècles, à savoir la nécessité de situer toujours un concept dans le centre, qui puisse dominer, structurer, hiérarchiser. La culture française, exploitant le labyrinthe et le policier, mêlant quête et enquête,

signale que c'est la raison, ce grand fétiche de la culture occidentale, qui est totalement périmée

Italo Calvino suit un autre parcours, tout en n'ignorant pas que le Nouveau Roman a su mettre en abyme des problèmes qui hantent la culture et la représentation de son époque. Nous trouvons également dans ses *Città invisibili* la prise de conscience de la complexité des phénomènes, de la réalité et de la possibilité de la représenter sur un plan fiable. Mais Calvino développe une attitude positive vis-à-vis de cette omniprésence de formes et structures apparemment vidées de toute signification. Si des formes renvoyant à un sens sont données, c'est que peut-être celles-ci se rattachent à d'autres principes que l'homme ne peut pas concevoir. Cela n'empêche pas, pourtant, que l'homme puisse mener ses enquêtes, projetant l'espoir d'un sens à un moment distant, toujours procrastiné, qui s'apparente donc à l'utopie. Une utopie qui ne tient plus d'un monde régi par un ordre absolu. L'utopie du XX<sup>e</sup> siècle, pour Calvino, est susceptible d'être désirée dans le sillage d'une promesse qui disparaît et après se recompose ailleurs, sous d'autres formes. Mais même ces solutions restent toujours interrogées par l'ironie qui investit l'univers calvinien dans sa totalité. L'ambivalence vide ainsi le lecteur de tout effort herméneutique. Nulle prise de position n'est possible et le manque d'un centre laisse la place à un état d'âme où le sentiment d'angoisse est toujours remis à plus tard et l'espace romanesque semble être devenu un champ disputé entre deux adversaires, qu'on dirait être d'un côté le jeu, de l'autre côté la nostalgie.

Avoir éclairci ces aspects de la réécriture du mythe a été fondamental pour se pencher après sur deux autres auteurs, Patrick Modiano et Alasdair Gray, qui écrivent dans la décennie suivante et qui montrent un détournement des innovations que Butor, Robbe-Grillet et Calvino ont imprimées sur le roman. Nous verrons ainsi que cette sorte d'« évidement » que ceux-ci ont opéré, va se redresser à nouveau pour être resémantisé et que même le mythe sera réarticulé pour représenter des changements qui se sont produits dans la société européenne.

# **TROISIÈME PARTIE**

## **RETOUR VERS L'ÉTHIQUE**

## CHAPITRE V

### Patrick Modiano. La superposition de deux Paris entre ville moderne et ruines de la mémoire

Dans l'œuvre de Patrick Modiano, nous découvrons un auteur qui se sert des stratégies narratives postmodernistes pour les plier à une tâche bien précise : la récupération des faits appartenant à son passé personnel aussi bien que collectif, et leur transposition en fiction. Malgré son amitié avec Raymond Queneau, Modiano n'adhéra pas au groupe de l'Oulipo, l'ouvroir littéraire qui se proposait de révolutionner la littérature à travers le jeu.<sup>584</sup> L'expérimentation ne divorce jamais, chez cet écrivain d'origine juive, de la quête personnelle, de l'investigation identitaire et d'un sens profond de l'écriture, outil d'interroger le passé, surtout quand celui-ci a été refoulé par l'histoire collective et officielle. C'est contre cette amnésie que Modiano déploie ses forces intellectuelles ; fouiller dans les couches de la topographie urbaine lui sert à extraire de l'oubli des histoires tragiques que les institutions ignorent, pour leur restituer sa dignité. Ses romans comme *Fleur de ruine* (1991), *Dora Bruder* (1997), *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007), montrent son engagement d'auteur dans la transmission d'images et de récits d'un Paris perdu à jamais. Pour lui, ce sont des réservoirs de poésie et nostalgie. Dans le sillage baudelairien, ce passé est d'autant plus évocateur qu'il se montre sous forme de traces opaques.<sup>585</sup> La ville n'offre que peu d'indices d'investigation pour en tirer une histoire avec exactitude. Elle sert plutôt à raconter un vécu d'où jaillit une

---

<sup>584</sup> P. Modiano rencontre R. Queneau par l'intermédiaire de sa mère à l'adolescence. L'écrivain lui donne des cours de géométrie dans l'espace. Plus tard, il l'introduit chez Gallimard. Cf. in M. Heck et R. Guidée (éd.) *L'Herne Modiano*, Paris : Éditions de l'Herne, 2012, p. 23.

<sup>585</sup> A. Kawakmi explore la dérivation baudelairienne du paysage urbain modianien, dans « Flowers of evil, flowers of ruin: Walking in Paris with Baudelaire and Modiano », in *Patrick Modiano*, J. E. Flower (éd.), Amsterdam- New York : Rodopi, 2007, p. 257-69.

solitude oppressante. Ainsi, dans le roman que nous analysons, la ville est un labyrinthe où se déploie une enquête qui ne mène nulle part, où l'on fait allusion à un centre explicatif, le siège de la vérité de « Rue des Boutiques Obscures », à Rome, où d'ailleurs l'enquête n'arrivera pas.

En effet, le mystère chez Modiano n'est jamais dévoilé : on y fait seulement allusion, comme dans la tradition du Nouveau Roman.<sup>586</sup> Le lecteur reste avec des bouts de fils déconnectés qui seraient censés, néanmoins, se donner des explications l'un sur l'autre. *Rue des Boutiques Obscures* (1978) se situe sur ce filon de la parodie du genre policier. En quelques mots, ce roman est le récit en grande partie raconté par Guy Roland, un détective amnésique qui, en 1965, va sur les traces de son passé, en menant une enquête privée. D'une interrogation à l'autre, le protagoniste obtient des indices et arrive, petit à petit, non seulement à obtenir des données objectives, mais aussi à se remémorer des souvenirs confus qui se réfèrent à ce passé obscur. Des entrées du Bottin, des fiches d'identité, des lettres, des documents de toutes sortes sont juxtaposés à de larges sections narratives à la première personne, sauf trois chapitres (le XXVI, le XXXII et le XLIII), à la troisième personne. D'autres brefs chapitres, à la première personne, représentent probablement des bribes de souvenirs, comme s'ils émergeaient à la conscience du narrateur. Guy finit ainsi par s'identifier avec un juif ayant adopté une fausse identité, afin de se réfugier en Suisse, lors de L'Occupation allemande de Paris. Nous ne sommes presque jamais sûrs, toutefois, sur le statut qu'occupent certains des fragments qui composent l'histoire. S'agit-il vraiment de l'histoire de Guy ? Comment pouvons-nous interpréter les pistes de la narration qui restent ouvertes ? Le doute hante l'histoire du début jusqu'à la fin. Ce doute est donc nourri par la praxis modianienne : ne pas diviser les perceptions mais les considérer comme si elles ne pouvaient pas s'inscrire dans une hiérarchie.<sup>587</sup>

---

<sup>586</sup> Cf. 3.3.2.

<sup>587</sup> « L'approche narrative de Modiano qui consiste à ne pas diviser les perceptions et surtout à ne pas les enfermer dans un sens aisément définissable réhabilite l'ambiguïté comme composante inhérente de toute analyse du passé, y compris lorsqu'il s'agit d'une période aussi douloureuse que l'ont été les années 1939-1945 ». M. Guyot-Bender, *Mémoire en dérive*, Paris - Caen : Lettres Modernes Minard, 1999, p. 4.

Le roman policier, soutient Jeanne C. Ewert, se prête très bien à une manipulation postmoderne, telle qu'elle est pratiquée par Patrick Modiano : « If the classic detective story presumes a positivistic theory of consciousness, the postmodern rejection of the idea of a coded and complete universe provides a basis for the postmodern *antidetctvie* story ». <sup>588</sup> Les rappels que nous sommes en train de lire une histoire policière sont disséminés dans tout le roman, en ridiculisant les clichés du genre : par exemple le chauffeur du taxi est incité à suivre la voiture de Stioppa, ou encore, comme Alan Morris le remarque, le protagoniste se retrouve dans de situations où il a peur (une fracture à l'égard de la figure classique du détective qui est un héros dans ce type de littérature). <sup>589</sup>

Nous voudrions citer un autre exemple qui met en lumière un autre aspect du caractère de cette parodie, une parodie qui ne vise pas uniquement à susciter le rire, mais à créer un contraste entre deux dimensions temporelles et renforcer le sentiment d'un écart, d'un manque par rapport à une situation précédente en relation avec un canon. La représentation de Hutte en donne un bon exemple. Hutte, le chef du cabinet d'investigation, est une figure qui nous permet d'un côté de reconnaître un clin d'œil à un classique du genre. En effet, son obésité semble évoquer celle de Nero Wolf. Sauf qu'ici, de l'autre côté, l'image du détective est nostalgiquement mise en contraste avec la silhouette du joueur de tennis qu'il avait été pendant sa jeunesse, quand Guy le rencontra pour la première fois. Loin de proposer tout simplement une curieuse figure pour atteindre à des effets-stéréotypes d'excentricité ou susciter la bienveillance du lecteur, comme on dirait chez Rex Stout, le romancier français joue toujours sur un sentiment de regret : le contraste amer entre le présent et une époque passée où c'était mieux. L'auteur met sous les projecteurs les seules et faibles traces visibles de ce qui est irrémédiablement perdu.

---

<sup>588</sup> J. C. Ewert, « Lost in the Hermeneutic Funhouse: Patrick Modiano's Postmodern Detective », in R. G. Walker et J. M. Frazer, *The Cunning Craft. Original Essays on Detective Fiction*, Macomb : Western Illinois University, 1990, p. 167. Traduction : « Si l'histoire policière classique présuppose une théorie de la connaissance positiviste, le refus postmoderne de l'idée d'un univers codé et complet fournit la base pour l'histoire *antipolicière* moderne ».

<sup>589</sup> A. Morris, *Patrick Modiano*, Oxford - Washington : Berg, 1996, p. 79-88.

Le début du roman nous projette impitoyablement dans cette condition de perte, de panique, de crise qui pose le protagoniste dans un contexte de solitude. En effet, le chef du cabinet va à la retraite et part en vacance : l'assistant reste pour mener l'enquête, ne se limitant pas à la raconter. Cet impitoyable *shifting in the roles*, cet « échange de rôles » fait allusion à une cession du sceptre du personnage le plus intelligent vers le personnage typiquement plus naïf. Dès le début, le lecteur est plongé dans un contexte familier mais instable, car l'enquêteur n'a pas suffisamment d'autorité. Les premières pages sont donc un excellent prélude de tout ce qui arrivera ensuite.

Les enquêtes laisseront toujours des marges de non-dit, d'inconnu, d'imprécis. Le lecteur à la fin aura encore moins de certitudes qu'au début, puisque l'échec épistémologique de ne pas pouvoir percer le mur qui encercle la vérité sera aggravé par l'hésitation ontologique d'attribuer aux indices leur juste valeur. Les changements incompréhensibles et soudains des temps verbaux (présent - passé simple - passé composé), et parfois même de la personne de la narration, indiquent ce problème, qui acquiert une présence de plus en plus énorme au fur et à mesure que le problème de l'identification avec une telle ou telle autre personne se problématise. Les techniques narratives, les dialogues et les clichés du roman policier sont donc mis en place, mais, comme pour Butor et pour Robbe-Grillet, ils s'y retrouvent détournés, chargés de rechercher des problèmes plus profonds.<sup>590</sup> La structure de la recherche policière ici assigne à l'histoire des stratagèmes pour générer non tant une solution, mais pour confirmer et perpétuer le doute en tant que présupposé indispensable et inconditionné de l'invention romanesque. Le mystère

---

<sup>590</sup> J. C. Ewert soutient: « If Robbe-Grillet bends the rules of classic detection, in Modiano's text they are broken beyond repair. Characters that look familiar to Roland appear at random and disappear without contributing to the plot. Stoppages are not always necessary to the story. Clues are given that are in fact irrelevant to the mystery. Clues that may be relevant go unheeded, and "significant" coincidences mean nothing more than another turn in the maze ». J. C. Ewert, *op. cit.*, p. 168-9. Traduction : « Si Robbe-Grillet mélange les règles de la *detection* classique, dans le texte de Modiano elles y sont brisées sans espoir de les réparer. Des personnages qui apparaissent familiers à Roland apparaissent au hasard et disparaissent sans contribuer à l'intrigue. Ces interruptions ne sont pas toujours nécessaires à l'histoire. Des indices sont donnés alors qu'ils ne servent pas à la compréhension du mystère. Des indices qui pourraient être importants passent inaperçus et des coïncidences "significatives" ne signifient rien de plus qu'un nouveau tour dans le dédale ».

dévoilé n'a plus rien de poétique. La prose de Modiano, par contre, s'appuie sur un sens très fort de la lyrique et le pouvoir de l'évocation, ce qui rend la présence d'un mystère inexpliqué toujours nécessaire.

Toutefois, ce détournement du genre a une deuxième fonction : faire ré-émerger un récit historique qui s'éloigne de la rhétorique d'une France post-guerre victorieuse, tout en valorisant un autre micro-récit, qui témoigne du traumatisme refoulé par la collectivité : celui des victimes de l'Holocauste pendant l'occupation allemande. Il s'agit donc pour Modiano de donner visibilité à des couches sociales qui avaient appuyé Vichy, la persécution des juifs, et qui avaient collaboré avec les envahisseurs par la délation. Il le fait en entretenant une « mémoire de l'Holocauste en dehors de tout message idéologique réducteur et récupérable », et en « privilégiant la mémoire individuelle, plus énigmatique, moins organisée, imprévisible et indomptable, peut-être même plus authentique du fait de son imperfection [...] ». <sup>591</sup> La structure romanesque du policier permet de laisser cette matière historique à l'arrière-plan, mais ce choix augmente, par conséquent, l'effet tragique. Autrement dit, une vérité non-dévoilée ou non complètement éclaircie laisse sous-entendre un vécu imprononçable et, donc, encore plus angoissant. Cela est confirmé par le comportement des témoins de cette enquête, qui sont à leur tour victimes d'amnésie, de distraction, d'aphasie.

- Vous avez quitté l'hôtel Castille parce que vous ne vous sentiez pas en sécurité là-bas... C'est cela non ?

- Oui.

-C'était vraiment un drôle d'époque...

- Quelle époque ?

Elle ne répondit pas et alluma une autre cigarette.

- J'aimerais vous montrer quelques photos, lui dis-je. <sup>592</sup>

---

<sup>591</sup> H. Rousso, cité par M. Guyot-Bender, *Mémoire en dérive. op. cit.*, p. 9.

<sup>592</sup> P. Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Paris : Folio Gallimard, 1982, p. 114.

Le désir d'oublier est obsédant chez beaucoup de personnages. Un des exemples les plus remarquables est celui du photographe Jean-Michel Mansoure.

- Excusez-moi, me dit-il, essoufflé, mais cette rue me rappelle de drôles de souvenirs... Excusez-moi...

Il avait vraiment eu peur. Je crois même qu'il tremblait.

[...] J'avais envie de lui demander quels « drôles de souvenirs » lui rappelait la rue Costou mais je n'osais pas être indiscret ni provoquer chez lui cette nervosité qui m'avait étonné.<sup>593</sup>

Ainsi, au fur et à mesure que cette enquête résout des énigmes, elle pose aussi de nouvelles questions. Si l'enquête sur l'identité de Guy mène quelque part, il est aussi vrai que des problèmes encore plus troublants apparaîtraient, si nous poursuivions dans les recherches. Tellement ces indices angoissent les personnages, que l'inconscient ne permettra pas au protagoniste de récupérer entièrement sa mémoire. Guy, le narrateur de ce récit, à la fin du roman peut imaginer ce qui lui est arrivé : la trahison des personnes qui devaient lui garantir le salut en un pays étranger (la Suisse) ; mais, cependant, la mémoire faillit continuellement à récupérer les événements passés. Guy se voit donc refuser la possibilité de se réconcilier avec son passé traumatique. En même temps, et comme pour le protagoniste de *Lanark* de Gray,<sup>594</sup> on refuse au lecteur de lui garantir l'unité d'une histoire. Les débris des intrigues que nous recomposons laissent des larges marges d'ombre et de doute. Nous sommes enfin dérangés par ces fragments qui ne collent pas et nous sommes obligés à aller au-delà des limites incertaines de ces romans, que nous devons accepter en tant qu'incomplètes. Le titre *Rue des Boutiques Obscures* nous renvoie à Rome, ville superflue dans le cadre du développement de l'histoire, mais qui fait ainsi allusion à ce labyrinthe narratif a-centré qu'est le roman. Une explication possible du mystère pourrait se trouver dans la capitale italienne mais, la narration

---

<sup>593</sup> P. Modiano, *ibid.*, p. 138. Le terme « drôle d'époque » est utilisé non seulement dans le présent de l'enquête, mais aussi dans les *flashbacks* durant la période de l'Occupation. (Cf. p. 210). Cela serait donc un rappel textuel qui permet à ces deux dimensions temporelles et narratives, sinon inconciliables, d'interagir entre elles.

<sup>594</sup> Cf. 6.1.

étant coupée, nous ne le saurons jamais. Cette stratégie semble être une exhortation à chercher au-delà des informations données par le roman. La toponymie, de plus, chez Modiano acquiert une valeur atypique, les lieux n'indiquant plus un référent précis. *Via delle Botteghe Oscure*, par ailleurs, est très fortement connotée pour avoir été le siège du PCI, l'ex-Parti Communiste Italien. Mais cette remarque ne nous sert pas plus que les autres informations. Dans cette approche à l'espace urbain, Modiano pratique une polysémie dont parle aussi de Certeau, et il remet ainsi en jeu le signifiant de ce nom, qui évoque, tout court, l'obscurité et la perte des traces, ce qui caractérise cette fin ouverte et sans solution.<sup>595</sup> Mais si chez Gray est ouvertement déclarée la dénonciation contre une cible (le système capitaliste), chez Modiano toute dénonciation est amorcée par l'ironie et la nostalgie. Dire que ce roman représente une sorte de dénonciation contre les récits officiels de l'histoire récente ne suffirait pas à décrire la condition existentielle d'incertitude dans laquelle versent le protagoniste et le lecteur.

Le doute permanent, aussi bien que toutes les problématiques du roman, sont toujours ancrées dans le contexte de la ville comme labyrinthe, où l'on se perd, et où une recherche et une exploration se mettent en place.

Il faisait nuit. Un autre square bordé d'immeubles. Au fond, la Seine et à gauche, le Pont de Puteaux. Et l'île, qui s'étirait. Je regardais toutes ces façades et toutes ces fenêtres, les mêmes que celle derrière laquelle je me tenais. Et j'avais découvert, dans ce dédale d'escaliers et d'ascenseurs, parmi ces centaines d'alvéoles, un homme qui peut-être...<sup>596</sup>

La ville est fortement concernée par le processus de refoulement que la psyché a mis en place. Avec sa confusion babélique, sa multiplication des langues étrangères qu'on y parle, les mondes hétérogènes, même bizarres, qui y défilent, entre la vérité et le mensonge des vies inventées pour des buts incertains, la ville est l'alliée la plus

---

<sup>595</sup> Cf. 2.7.2.

<sup>596</sup> P. Modiano, *op. cit.*, p. 46.

fidèle de l'amnésie. Galina Horlow, Freddie Howard de Luz, Dédé Wildmer, Scouffi, Rubirosa, Sonachitzé, Waldo Blunt : les phonèmes des noms propres du Paris de cette narration se conjuguent les uns avec les autres dans des associations improbables, où les provenances géographiques les plus disparates et les classes sociales les plus différentes se fondent. Cette condition laisse entrevoir une perte de soi dont les causes ne sont pas seulement le tracé routier, l'aliénation ou les dimensions énormes de la ville. On commence en revanche à percevoir les difficultés à s'orienter dans un environnement qui n'est plus intelligible à cause de la prolifération de cultures. Certes, les cultures dont il est question dans *Rue des Boutiques Obscures* sont issues de la Deuxième Guerre Mondiale et ne sont pas encore un phénomène lié à la décolonisation ou à la mondialisation. Toutefois, la période de l'Occupation fut effectivement un moment où Paris fut peuplé par une humanité cosmopolite de ce type, sans le sous et bonne à rien. La fiction modianienne rend compte de cette non-appartenance et exclusion. Et d'ailleurs, l'insertion de l'intellectuel juif dans la culture française, et surtout le besoin d'être accepté au sein d'une langue et d'une littérature, ont été des problèmes d'un certain relief pour Patrick Modiano.<sup>597</sup>

Compte-tenu de cette problématique urbaine, nous considérons que le doute qui relève de cette narration est, encore une fois, de matrice postmoderniste. Le doute continue à se fonder sur l'oscillation entre deux existences. Des souvenirs commencent à survenir à l'amnésique, mais ce sont des bribes déconnectés. Tous les éléments morcelés que nous récupérons convergent à un même point : la fuite du protagoniste et de sa femme. Mais nous, en tant que lecteurs, restons insatisfaits pour deux raisons.

D'abord, des grands morceaux de l'histoire sont incomplets. Nous ne comprenons pas les motivations des personnages. En effet, en expliquant, le narrateur problématise en même temps. Grâce au *flashback*, nous apprenons à peu près ce qui s'est passé : le protagoniste doit avoir perdu la mémoire lors d'une tentative de fuite vers la Suisse, où il ne craindrait plus les conséquences de ses

---

<sup>597</sup> C. Wardi, « Mémoire et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano », in *Les Nouveaux cahiers*, 80 (1985), p. 40-8.

origines juives. Mais à ce point-là, que s'est-il arrivé à sa femme ? Denise a-t-elle été kidnappée ou s'est elle éloignée de Pedro, en pleine conscience qu'il aurait été abandonné dans un champ enneigé ? Enfin, est-elle victime ou traître ? L'absence d'une conclusion rattache ce roman à un univers et à une poétique poststructuralistes, où l'on regarde avec méfiance le concept de solution et l'on préfère, en effet, le doute et des formes qui renvoient au rhizome, une trame informe et susceptible d'évolutions perpétuelles. Ainsi, les thématiques, les modèles et les concepts que nous avons contextualisés à la culture qui suit la Seconde Guerre Mondiale, sont réutilisés, afin de véhiculer des instances et un vécu douloureux : l'impossibilité de donner une solution aux problèmes d'une mémoire traumatique.

Parce que nous sommes insatisfaits de cette conclusion, la deuxième raison serait que la conscience du protagoniste, au fond, continue à percevoir l'extranéité vis-à-vis de ces événements. Le souvenir ne revient pas dans son intégrité, même si, du point de vue émotif, le narrateur reconnaît évidemment une sorte de cohésion ou correspondance par rapport aux découvertes de l'enquête et aux événements qui resurgissent peu à peu de l'inconscient. C'est-à-dire que la gravité des faits qui émergent explique en même temps le traumatisme et les raisons du refoulement. Cette perte de repères et cette douleur de l'apatride, de l'exilé juif, du persécuté, donc, justifie sa confusion ontologique, comme il apparaît clairement dès les premières lignes, où se mêlent deux temps verbaux différents sans solution de continuité. « Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café. J'attendais que la pluie s'arrête, une averse qui avait commencé de tomber au moment où Hutte me quittait ». <sup>598</sup> Cette fois-ci, ce n'est plus tout simplement la confusion d'un personnage qui ne se retrouve plus dans la collision de mondes impossibles ; chez Modiano ce thème, typiquement postmoderniste, est fortement ancré à la réalité et à l'histoire. L'enquête ne représente que la prise de conscience d'être partagé entre deux temps et deux Paris qui ne s'appartiennent pas l'un à l'autre.

---

<sup>598</sup> P. Modiano, *op. cit.*, p. 11.

Nous avons dépassé les jardins et nous nous sommes engagés dans l'avenue de New-York. Là, sous les arbres du quai, j'ai eu l'impression désagréable de rêver. J'avais déjà vécu ma vie et je n'étais qu'un revenant qui flottait dans l'air tiède d'un samedi soir. Pourquoi vouloir renouer des liens qui avaient été sectionnés et chercher des passages murés depuis longtemps ?<sup>599</sup>

Même si dans le cadre d'une même poétique postmoderniste, une distance énorme sépare pourtant Modiano des approches de Calvino, Raban et de Certeau. Leurs regards traduisent le point de vue d'un groupe qui peut encore avoir une prise sur la ville, de quelqu'un qui n'appartient pas à une minorité ethnique ou religieuse. Certes, on retrouve ici la conscience de l'extrême liberté de la vie urbaine. Perdre sa mémoire pourrait être aussi l'occasion de renaître et disposer d'une nouvelle gamme de choix. Mais cette liberté se traduit ici en perte totale de repère. La possibilité de sculpter et de mettre à l'épreuve sa propre identité, comme l'encourageaient les intellectuels des années Soixante-dix, est investie ici d'une forte mais implicite verve polémique. Pour renaître - semble leur répondre Modiano - il faut être conscients de sa propre place et de son propre passé. Le voyageur Marco Polo, par exemple, est fort de sa Venise originaire qu'il conserve avec jalousie et fierté dans son cœur, ce qui n'est pas possible pour un personnage comme Guy, dont le passé est hanté par la culpabilité, la honte, la peur. Le tohu-bohu et le multiculturalisme de Paris de la fin de la décennie peuvent-ils permettre vraiment de jouir du présent, effaçant d'un coup d'éponge le passé d'une vie persécutée, trahie et discriminée ? L'effort de se réconcilier avec cette ville ne peut être voué qu'à l'échec, parce que c'est une ville qui refuse la mémoire.

---

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 63.

## 6.1 - LE TRAVAIL DE SAPE DE PATRICK MODIANO

« Je regardais une à une les photos de nous tous, de Denise, de Freddie, de Gay Orlow, et ils perdaient peu à peu de leur réalité à mesure que le bateau poursuivait son périple. Avaient-ils jamais existé ? »<sup>600</sup> Dans ces lignes de la fin du roman se répercute la dissonance entre le présent et un passé qui ne se reconnaissent pas l'un l'autre. Le parcours de Guy Roland aboutit à l'échec de la mémoire. L'écrivain est concerné avec un thème nettement proustien, sauf qu'ici le narrateur semble se protéger coûte que coûte contre un passé qui fait peur.

Le face à face avec Proust se vérifie dans le choix des thèmes à plusieurs occasions où la *Recherche* y figure en tant qu'hypotexte. Par exemple, dans l'appartement d'Hélène Pilgram, le protagoniste se retrouve dans un appartement où lui-même a vécu pendant quelques temps. A ce stade, il serait censé trouver, dans ses propres forces, ses souvenirs, comme les événements d'autrefois hantaient encore ce lieu. Pour s'aider Guy fait l'effort d'accomplir une action qu'il a peut-être accomplie maintes fois dans ce même endroit, au cours de son existence antérieure. Il boit donc une tasse de thé qu'on dirait parodiquement prise en prêt de la célèbre scène proustienne de la madeleine.

Je buvais le thé à petites gorgées. J'entendais son souffle, un souffle presque imperceptible, mais la pièce était à ce point silencieuse que le moindre bruit, le moindre chuchotement se serait détaché avec une netteté inquiétante. A quoi bon la réveiller ? Elle ne pouvait pas m'apprendre grande-chose. J'ai posé ma tasse sur le tapis de laine.<sup>601</sup>

Les impressions ne trahissent pas l'enquêteur. « Une impression m'a traversé, comme ces lambeaux de rêve fugitifs que vous essayez de saisir au réveil pour

---

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 123.

reconstituer le rêve entier ». <sup>602</sup> Et Guy se revoit donc dans un Paris obscur, en train de pousser la porte de cet immeuble. Mais après cela la conscience replonge dans son vide. Pour un instant elle s'est balancée entre un monde objectif présent (le monde de l'enquête) et un monde autre, parallèle mais différent. Quel est alors le statut de cet autre monde, compte-tenu qu'il est tout à fait différent de celui de Proust ? Est-il une projection d'une conscience épistémologiquement déterminée ou est-il ontologiquement autonome, symptôme d'une conscience précaire ? Serait-il donc une *zone*, un espace narratif caractéristique de Modiano et de Modiano seulement, un plan existentiel supplémentaire qui prend forme dans la narration ? L'auteur semble pencher vers cette possibilité : son individualité n'arrive pas à se reconnaître pleinement en ce Pedro McEvoy. Et pourtant ce sont les autres aussi bien que les preuves qu'il rassemble qui le lui confirment. Cette conception de la reconstruction du passé éloigne l'expérience de Modiano de celle moderniste de Proust.

Doté d'une sorte d'étrange jeunesse éternelle [...], l'enquêteur recueille avec pitié tous les signes du passé, lui à qui chaque témoin rencontré fait don d'une boîte d'images anciennes, comme s'il était le meilleur dépositaire des événements qui s'éventent. Ce dernier point me paraît capital : il explique pourquoi le monologue du héros-narrateur n'est jamais pris dans le cercle d'un solipsisme. À la différence de l'entreprise proustienne, le narrateur de Modiano, tout aussi obsédé par le temps ne cherche pas tant à se ressusciter lui-même, à savoir qui il a été, qu'à restituer des bribes d'un monde où c'est autrui qui est le plus important. <sup>603</sup>

Nous sommes d'accord, car dans ce roman nous avons l'impression que Guy s'engage dans la reconstruction d'une mémoire partagée par les autres. Les autres sont des personnages qui ont l'air d'avoir tout oublié aussi ou de faire semblant que ces événements ne le regardent pas, comme s'il s'agissait d'une sphère existentielle

---

<sup>602</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>603</sup> D. Rabaté, « Identification d'un homme. Sur *Rue des Boutiques Obscures* », in M. Heck et R. Guidée, *L'Herne Modiano, op. cit.*, p. 131.

dont ils peuvent se passer. Les questions de Guy sont le moyen par lequel le détective s'obstine à poursuivre la vérité et, peut-être inconsciemment, à mesurer les témoins avec leur (manque de) responsabilité.

Cette fluctuation constante entre ces deux pôles (passé-présent) entraîne donc la perception de la ville comme un labyrinthe où ces deux identités n'arrivent pas à se réconcilier. La comparaison entre la ville réelle et la ville remémorée est décevante, le détective étant frustré de ne pas pouvant obtenir des résultats certains, car la superposition de l'une sur l'autre implique son sentiment d'être déboussolé, piégé par ses propres souvenirs, comme il l'a été autrefois par l'histoire. En revenant dans le quartier où Denise avait habité, il semble faire confiance en un génie du lieu, afin qu'il l'aide à combler ces trous de mémoire.

Hier soir, en parcourant ces rues, je savais bien qu'elles étaient les mêmes qu'avant et je ne les reconnaissais pas. Les immeubles n'avaient pas changé, ni la largeur des trottoirs, mais à cette époque la lumière était différente et quelque chose d'autre flottait dans l'air...

[...] Le 97 est un immeuble très large. Si Scouffi habitait au cinquième, l'appartement de Denise se trouvait au-dessous, au quatrième. Du côté droit ou du côté gauche de l'immeuble ? La façade de celui-ci compte au-moins une douzaine de fenêtres à chaque étage, de sorte que ceux-ci se divisent sans doute en deux ou trois appartements. J'ai regardé longuement cette façade dans l'espoir d'y reconnaître un balcon, la forme ou les volets d'une fenêtre. Non, cela ne m'évoquait rien.

L'escalier non plus. La rampe n'est pas celle qui brille de son cuivre dans mon souvenir. Les portes des appartements ne sont pas de bois sombre. Et surtout la lumière de la minuterie n'est pas ce voile d'où émergeait le mystérieux visage de bouledogue de Scouffi. Inutile d'interroger la concierge. Elle se méfierait et puis les concierges changent, comme toutes choses.<sup>604</sup>

---

<sup>604</sup> P. Modiano, *op. cit.*, p.161-3.

Encore une fois, un parallélisme avec le texte proustien semble s'instaurer. Swann, en effet, dans un autre passage très célèbre, se dirige dans la rue où habite Odette, afin de la regarder à travers la lumière dont est illuminée la fenêtre de son domicile. Mais il finit par se tromper, supposant l'aimée avec un autre homme, sans s'apercevoir tout de suite qu'il s'est trompé d'appartement et qu'il a surveillé la fenêtre des voisins. Chez Modiano, on a le procédé spéculaire inverse : l'appartement du voisin servirait de repère pour mieux localiser, dans sa reconstruction des faits passés, l'appartement de Denise. Mais si Swann s'était trompé, à cause de sa propre jalousie, il finit par retrouver son aimée, Guy est trompé encore une fois par sa propre mémoire défaillante, qui l'éloigne irrémédiablement de sa femme comme de sa propre existence antérieure.<sup>605</sup> Ce Paris où il se balade n'est plus le même Paris qui s'introduit dans ses souvenirs intermittents. La ville moderne et la ville en ruines de la mémoire ne concordent pas et donc l'auteur est déchiré entre un présent qu'il ne cesse d'interroger et un passé incompréhensible. Entre l'une et l'autre ville, le labyrinthe ne permet aucune compréhension. La perte de soi est donc l'effet de cette coexistence de deux villes grinçantes l'une contre l'autre. À cette ville Guy a appartenu non pas tant parce qu'il en a un souvenir précis, mais parce qu'il espère que ce sont les autres, se rappelant de lui, qui lui attribueront sa place. Dans cette ville, un ensemble de témoignages atteste de la certitude d'une existence. Guy s'attend à une reconnaissance extérieure, la légitimation des autres, ceux qui peuvent attester de son existence. Cette confiance extrême en la mémoire des autres implique un sentiment d'insécurité qui empêche une force d'unification globalisante des souvenirs déchiquetés. Cette identité ne peut donc pas être validée.

La question que pose le roman, à travers la figure du labyrinthe, porte donc aussi sur le statut ontologique que nous sommes censés donner à ce Paris, lié à

---

<sup>605</sup> Ce qui, selon Blanckeman, tient d'une écriture pénélopéenne, d'un effet de décomposition du récit de soi. « S'il est ainsi une dimension proustienne de l'œuvre de Modiano, nul phénomène accompli de réminiscence n'en sanctionne la réussite. Les mécanismes associatifs entre sensations, pensées et mots qui garantissent dans l'œuvre de Proust la plénitude de la mémoire intelligible, le cèdent dans celle de Modiano à une dissémination des notations sensibles, une fragmentation des unités descriptives, une déliaison des séquences narratives ». B. Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris : Armand Colin, 2009, p. 27.

un passé traumatique. Quel sens peut-on donner à un parcours de reconstruction du passé, si à ce passé nous ne lui reconnaissons même pas la dignité d'un statut caractérisé par la certitude et la continuité avec le présent ?

Cette perception du labyrinthe urbain entraîne ainsi des conséquences dans la façon de réappropriation du mythe. Il faut dire que Modiano manipule le mythe de façon plutôt consciente, comme nous le déduisons de son attitude vis-à-vis du paysage urbain. Dans un passage où Guy contemple la ville du haut de l'appartement de Jean-Michel Mansoure, nous retrouvons la situation typique du flâneur qui pose un regard selon la technique « à vol d'oiseau ». Ce passage est fortement en contraste avec la tradition du regard du flâneur, celle que nous trouvons dans une gamme de variations chez Baudelaire, Benjamin, de Certeau. Ici le regard sur la ville immense finit par mettre en relief la perte de contrôle de l'observateur qui se voit totalement perdu et instaure le doute sur la possibilité effective de dominer l'espace urbain.

J'avais marché jusqu'à la fenêtre et je regardais en contrebas, les rails du funiculaire de Montmartre, les jardins du Sacré-Cœur et plus loin, tout Paris, avec ses lumières, ses toits, ses ombres. Dans ce dédale de rues et de boulevards, nous nous étions rencontrés un jour, Denise Coudreuse et moi. Itinéraires qui se croisent, parmi ceux qui suivent des milliers et des milliers de gens à travers Paris, comme mille et mille petites boules d'un gigantesque billard électrique, qui se cognent parfois l'une à l'autre. Et de cela, il ne restait rien, pas même la traînée lumineuse que fait le passage d'une luciole.<sup>606</sup>

---

<sup>606</sup> P. Modiano, *op. cit.*, p. 147. L'étonnement du personnage modianien face à l'immensité de l'espace urbain est un aspect qui traverse toute son œuvre. Tout effort de mise en ordre, de cartographie y apparaît inutile et ridicule. *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007) met en scène un très bel exemple. Le patron du café Le Condé tâche de remplir un registre avec tous les noms et les adresses de ses clients. Le narrateur est conscient que les clients changent de domicile continuellement ou, en tant que personnes poursuivies par la justice, ils donnent de fausses adresses. Encore plus ironique est la scène imaginée par le narrateur, qui se représente ce patron en train de tracer sur une carte de Paris tous ces parcours imaginaires. (« Je suppose que Bowling, sur de grands plans de Paris, dessinait nos trajets jusqu'au Condé et que pour cela le Capitaine se

La comparaison des itinéraires à des balles de billard est un indice de la schizophrénie de la vie dans la grande ville, de la reddition face à des mouvements extrêmement rapides qui ont lieu ici et que l'esprit humain peut à peine percevoir. Comme dans un jeu, les rencontres dans les villes sont hasardeuses, temporaires, empêchent les liens sociaux. Comme souligne Bruno Blanckeman, ce passage met en lumière « le rapport labyrinthique à l'espace, le hasard et la fatalité en acte, le scandale ontologique lié à l'éphémère du temps, l'étrangeté de soi, l'énigme de la rencontre », mettant en scène aussi une « scission [...] au travers d'un point de vue narratif et autoscopique qui prétend saisir tout Paris alors même qu'il en constitue le point aveugle, sinon la focale folle ». <sup>607</sup> Ce passage justifie ainsi l'interprétation de Guy Roland en tant que moderne Thésée livré à la recherche d'une Ariane, Denise Coudreuse, qu'il doit avoir aimée à une autre époque.

L'hétérotopie, donc, met en place, chez Modiano comme chez nos autres auteurs, une réécriture, où nous reconnaissons d'autres éléments renvoyant au mythe grec. Un article d'Ann L. Murphy nous permet d'apprécier certains aspects de cette réécriture qui sont plus ou moins évidents, à un niveau micro-textuel, dans le tissu de la composition romanesque. <sup>608</sup> En particulier Murphy évoque un passage où Guy fait directement référence au « fil d'Ariane », au moment où la voix de Wildmer lui sert à faciliter l'anamnèse et la recomposition des faits. <sup>609</sup> Cela confirme donc l'attitude de Guy de penser à soi-même en tant qu'explorateur désespéré d'un labyrinthe. Mais encore plus importante serait l'identification entre Denise et Ariane. Denise en effet avait une activité liée à la couture, ce qui nous

---

servait de stylos bille d'encre différentes. Peut-être voulait-il savoir si nous avions une chance de nous croiser les uns les autres avant même d'arriver au but ». Cf. P. Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris : Gallimard, 2007, p. 19-20. Cf. aussi E. Bolzoni, « Heterotopic Cafés and Urban Resistance: A Reading of the Nostalgic Parisian Cityscapes of Modiano and Debord », in C. Domínguez et M. O Dwyer (éd.), *Contemporary Developments in Emergent Literature and the New Europe*, Santiago de Compostela : Universidade de Santiago de Compostela, 2012, à paraître.

<sup>607</sup> B. Blanckeman, « Droit de cité (Un Paris de Patrick Modiano) », in R.-Y. Roche (éd.), *Lectures de Modiano*, Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2009, p. 172-3.

<sup>608</sup> A. L. Murphy, « The Figure of the Labyrinth in Patrick's Modiano *Rue des Boutiques Obscures* », *The French Review*, 2003, vol. 77, n° 2, p. 340-50.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 345.

permet de l'associer à la maîtrise de fils pour des raisons professionnelles. Son nom de famille le confirmerait : « Coudreuse » se relie à l'activité de « coudre » et insisterait donc sur cette fonction symbolique. Le fait que le texte soit ambigu sur l'attribution de ce rôle d'Ariane à Denise est une préoccupation que Murphy justifie le reliant à la nature même du labyrinthe : une œuvre qui se caractérise par sa dualité « as both the site of chaos and the promise of clarity ». <sup>610</sup> Nous ne pouvons donc pas être d'accord avec une telle affirmation. Cette chercheuse reprend l'image du labyrinthe telle qu'elle est présentée dans la tradition ancienne gréco-latine et chrétienne. <sup>611</sup> Mais nous avons vu comment Modiano est plutôt concerné par d'autres problématiques spatiales, dont la dualité serait un principe classique, mais trop faible pour expliquer les complexités conjointes du rhizome et de l'hétérotopie. Modiano n'est plus dans un dédale normal, avec de simples bifurcations, mais fait l'expérience de la multiplicité des itinéraires, dans une ville qui n'a pas de parcours privilégiés. Murphy voit le labyrinthe de Reed Doob comme un paradigme immuable, tandis que la perte de repère de Guy et l'impossibilité de sortir sont concernées avec la mutation du labyrinthe : son immensité et sa caractéristique de mélanger et superposer des plans existentiels différents.

Pour mieux centrer les observations de Murphy, il est vrai que Guy s'introduit dans un autre labyrinthe pendant son excursion à la campagne, à Valbreuse. Cette scène nous confirme effectivement que nous avons raison d'associer Guy à Thésée. Mais il ne suffit pas de mettre en lumière cet aspect ; il est ainsi vrai que cette scène crée un fort contraste avec les autres scènes d'égarement dans le labyrinthe. Mais quelle est la différence entre celle-ci et les autres ? Le labyrinthe de la campagne est une haie, où Guy, dans une enfance hypothétique qu'il voudrait reconstruire et croire réelle, se serait amusé à jouer ; tout au contraire,

---

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 346. Traduction : « en tant que lieu de chaos et de promesse de clarté ».

<sup>611</sup> Murphy appuie sa recherche, en effet, au concept de labyrinthe magistralement expliqué par P. R. Doob (*The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity to the Middle Ages, op. cit.*). Celle-ci étudie un corpus de textes et d'images anciennes peu comparable à l'emploi qu'en fait un auteur comme Patrick Modiano, plus préoccupé à « se débrouiller » dans une métropole qui ressemble à un rhizome.

dans la ville réelle d'aujourd'hui il n'y aurait pas de place pour le jeu.<sup>612</sup> Si Modiano accentue le fait que Guy et l'administrateur de la villa arrivent à sortir de ce labyrinthe, c'est qu'il veut marquer la distance entre les deux labyrinthes, le labyrinthe urbain et le labyrinthe rural. Le premier se situe dans l'espace du présent, où l'enquête n'aboutit à aucune solution, alors que le deuxième se réfère à une époque passée que Modiano, comme d'habitude, charge de valeurs de bonheur et de nostalgie. Cette mise en abyme sur le labyrinthe champêtre permet à Guy de rêver d'une enfance heureuse qui n'a jamais eu lieu : on apprendra vite, en effet, que cette villa n'a jamais été la maison de Guy, mais celle de Freddie Howard de Luz, son meilleur ami. En conclusion, Modiano est en train d'idéaliser son enfance ; cette expérience de recherche de soi active son imagination qui acquiert la fonction compensatoire de créer une enfance qui n'a jamais eu lieu et, si même elle avait existé, elle appartiendrait toutefois à quelqu'un d'autre.

Certains personnages sont identifiables à ceux du mythe. Et pourtant ils s'y inscrivent partiellement. Revenons par exemple aux doutes de Murphy sur l'identification de Denise avec Ariane. Cela aussi rendrait compte, selon elle, de la nature ambiguë traditionnelle du symbole du labyrinthe. Nous dirions plutôt que cet aspect de l'ambiguïté des personnages s'inscrit dans la poétique de l'ironie de la réécriture postmoderniste du mythe. En effet, Denise est-elle vraiment comparable à une vraie Ariane ? Aide-t-elle véritablement le protagoniste ? Ne perd-elle pas son mari de façon ambiguë ? Ne l'a-t-elle peut-être pas trahi ?

Je suis entré chez un bijoutier, et je revois la tête de cet homme. Il avait une barbe et portait des lunettes à verres teintés. J'ai acheté une bague pour Denise. Quand j'ai quitté le magasin, la neige tombait toujours. J'ai eu peur que Denise ne soit pas au rendez-vous et j'ai pensé pour la première fois que

---

<sup>612</sup> Modiano prend ainsi ses distances par rapport aux labyrinthes à la Italo Calvino ou à la Georges Perec. Cf. 4.4.3, en particulier la discussion provoquée par J. Gutt-Rutter.

nous pouvions nous perdre dans cette ville, parmi tous ces ombres qui marchaient d'un pas pressé.<sup>613</sup>

Déjà avant de partir pour Megève, Guy a peur de perdre Denise. Mais ce n'est pas très clair pourquoi. Le fil de cette Ariane est décidément trop subtil et risque de disparaître d'un moment à l'autre. Reconnaître la présence ambiguë du mythe dans ce texte montre en même temps l'écart vis-à-vis du récit originaire. Reconnaître qu'il s'agit d'une réécriture de dérivation postmoderniste, où nous nous retrouvons même à nous demander s'il s'agit d'une véritable réécriture ou pas, nous apporte à reconnaître aussi le bouleversement des rapports entre les personnages. Ariane ne représente plus le salut pour le protagoniste. Le rôle d'Ariane étant peu claire, la distance ironique émerge avec force. Cette Ariane pourrait être, ainsi, complice de Bob Besson, un type qui serait peu recommandable.

À notre avis, la présence de Bob Besson déclenche une deuxième association. En mettant ensemble des détails issus de son anamnèse, Guy demande au chauffeur de taxis de Megève ce qu'il a été « d'un type qui [à l'époque des faits] s'appelait Bob Besson ». Ce nom induit le conducteur à ralentir et à se tourner vers le protagoniste. Ayant reconnu la personne dont on parle, il demande : « - Robert ? Le moniteur ? - Oui. »<sup>614</sup> Une simple métathèse des voyelles du mot « moniteur » peut faire penser au Minotaure du mythe. Un autre indice : le garage parisien auprès duquel Pedro aurait dû téléphoner au cas où il avait décidé de partir en cachette a le numéro AUTEUIL 54-73. Les lettres en majuscule sont contenues dans le nom du fils de Minos. Et effectivement, l'escroc qui trompe Pedro et l'abandonne au milieu de l'étendue vide et enneigée personnifierait bien ce rôle de mi-homme mi-monstre.

Un Minotaure requiert la présence d'un héros par lequel il serait défié. Comment pourrait-on identifier ce Thésée avec un héros ? Nous voyons que ce texte, de quelques façons, pose le même problème des autres textes de notre corpus. Le héros qui parcourt ce labyrinthe est et, à la fois, n'est pas Thésée. Abandonné par

---

<sup>613</sup> P. Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, *op. cit.*, p. 182.

<sup>614</sup> *Ibid*, p. 233.

Ariane, il se trouve depuis ce moment là amnésique, incapable de sortir de son labyrinthe, la mémoire étant la ressource la plus importante pour mener à bien cette entreprise. Comme nous l'avons vu, il se compare lui-même et Denise, à des boules d'un billard électrique, perdus tels qu'ils sont dans la vastitude du dédale parisien. Toutefois, nous apprenons aussi, plus tard, que Denise maîtrisait ce jeu, et donc c'était peut-être elle qui, en véritable Ariane, aurait eu le fil pour sortir. Mise de côté, en l'absence d'une Denise-Ariane salvatrice, nous redoutons que Guy puisse avoir le statut d'un héros, dans le sens qu'aurait eu Thésée. Il manque de tout, à commencer de la force et du courage de s'informer, nécessaires pour conclure l'enquête. Il est souvent la victime des ambiances qui hantent les lieux qu'il visite, par lesquels il est fortement impressionné. À cause de ces facteurs, il est incapable à agir. Plutôt qu'attaquer, il s'engage dans des pratiques de protection et d'autoconservation. Cette attitude l'induit à des excès de prudence, à s'inventer des identités (se masquer), à faire semblant de ne pas avoir certaines informations, comme s'il risquait de se compromettre en s'exposant trop.

Les points de faiblesse chez Guy sont nombreux. Comme l'observe J. C. Ewert: « the blending of the Jew, the detective, and the amnesiac in Modiano's novel is the blending of one marginalized figure into another, until all are subsumed into a metaphor for (post)modern man ». <sup>615</sup> La caractéristique de l'homme (post)moderne serait donc le fait d'être apatride dans la confusion babélique de la ville contemporaine, où, en enquêteur, il chercherait des détails qui ne changent pas sa situation. La perte de mémoire complète son sens de déracinement, de solitude et d'égarement. Cette raison est à l'origine de l'impossibilité de reconnaître en Guy un Thésée à tous égards.

Et pourtant, dans cette obstination à chercher la vérité coûte que coûte, nous reconnaissons des efforts considérables. Le refoulement du protagoniste cache un passé collectif douloureux, même honteux. Les premiers romans de Patrick Modiano, *La Place de l'Étoile* (1968), *La Ronde de nuit* (1969) et *Boulevards de*

---

<sup>615</sup> J. C. Ewert, *op. cit.*, p. 172. Traduction : « le mélange du juif, du détective et de l'amnésique dans le roman de Modiano, est le mélange d'une figure marginalisée par l'autre, jusqu'à ce qu'ils rentrent dans la catégorie de la métaphore de l'homme (post)moderne ».

*ceinture* (1972) abordait le thème de l'Occupation de façon plus directe, car les trames avaient pour cadre cette époque. Mais, dans *Rue des Boutiques Obscures*, cette matière est filtrée par une conscience qui s'efforce de la saisir. Nous voyons en filigrane cette France pendant une « période de décomposition qui est aussi un temps de révélation, la contre-épreuve des faits opposée aux illusions des siècles, une autre France éternelle faite de souteneurs, de délateurs, de profiteurs, de fric et de trafic, de jouissances fébriles sur fond de liquidations expéditives ». <sup>616</sup> Face à un pays qui voudrait mettre sous le tapis des événements peu clairs de l'histoire nationale, l'obstination de Guy remet en question ces mêmes faits et révoque les fantômes d'un passé proche.

Les faits imaginés par Modiano, en effet, sont étroitement liés à des faits réels. Imagination et fiction littéraire s'entremêlent dans toute l'œuvre romanesque de Modiano, tant est si bien que la critique et l'auteur même s'accordent à attribuer à celle-ci, la pratique de l'autofiction. <sup>617</sup> Pour des raisons biographiques, l'auteur, né en 1945, n'a pas vécu personnellement les événements dont il est question dans *Rue des Boutiques Obscures*, mais il réélabore toutefois le passé traumatique de ses parents. La persécution des juifs entre dans la littérature française passant par la porte de derrière, en tant que traumatisme qui se transmet d'une génération à l'autre. B. Damamme-Gilbert explique le texte de Modiano à travers une analyse transgénérationnelle, proposée lors des années Soixante par N. Abraham et M. Torok. « Lorsque survient un événement traumatique qui n'a pas pu être verbalisé, il se crée autour de lui une zone de silence, de non-dit. [...] Il semblerait que les troubles profonds pouvant résulter de l'existence d'un secret de famille se manifestent surtout à la génération suivante ». <sup>618</sup> Mais la résurgence de ce passé nécessite une opposition obstinée aux forces de l'oubli. La pratique de la mémoire représente cette force de refus de l'oubli et elle s'appuie sur le sens de responsabilité de l'écrivain.

---

<sup>616</sup> B. Blanckeman, « Place de l'Étoile, l'arc de la honte », in *Le Magazine Littéraire*, n° 490, octobre 2009, p. 74-6.

<sup>617</sup> T. Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1997, en particulier p. 181-3.

<sup>618</sup> B. Damamme-Gilbert, « Secrets, fantômes et troubles de la transmission du passé dans la pratique littéraire de Patrick Modiano », in J. E. Flower (éd.), *op. cit.*, p. 112-13.

Cette technique de dire et de cacher en même temps, de laisser des événements opaques resurgir peu à peu, de laisser donc que la *detection* suive son cours, déconcerte grandement le lecteur. En effet, le silence à propos de certains chaînons narratifs laisse libre cours à l'imagination. Mais quoiqu'il en soit, nous percevons le sens du désespoir pour l'âme qui remémore et raconte en rassemblant les bribes incertaines d'un fil d'Ariane irrémédiablement déchiré. Comme pour le sommet de l'iceberg, nous ne voyons qu'une petite partie du tout. Nous imaginons un vécu imprononçable et l'aura de mystère qui l'entoure ne fait qu'augmenter le malaise pour la conscience qui s'embourbe dans les eaux stagnantes de la mémoire. C'est une technique pour traduire un sentiment d'incertitude existentielle typiquement postmoderne et à la fois exclusivement subjective.

Jusque-là, tout m' a semblé si chaotique, si morcelé... Des lambeaux, des bribes de quelque chose, me revenaient au fil de mes recherches... Mais après tout, c'est peut-être ça, une vie...

Est-ce qu'il s'agit bien de la mienne ? Ou de celle d'un autre dans laquelle je me suis glissé ?<sup>619</sup>

Des mots très percutants donnent le sens de l'aventure romanesque modianienne. « Vous aviez raison de me dire que dans la vie, ce n'est pas l'avenir qui compte, c'est le passé »,<sup>620</sup> écrit Guy dans la lettre qui constitue aussi le XXVII chapitre du roman. Mais dans quel présent Guy vit-il ? Son passé est obscur, mais la recherche qu'il mène ne nous aide pas à comprendre son présent non plus. Si le Paris de la trilogie de sa jeunesse a été toujours décrit comme la représentation d'un sujet halluciné, nous ne pouvons dire non plus que le Paris de *Rue des Boutiques Obscures* soit un exercice d'écriture développé sous l'égide de la dénotation et du retour à l'ordre. Dans l'expérience littéraire de la fin des années Soixante-dix, Modiano refuse l'expérimentalisme exagéré de *La place de l'Étoile* pour adopter des formes et une écriture plus sobres, qu'on n'hésitera pas à définir comme classiques. Dans le sillage d'autres écrivains de son époque, il réintroduit dans le discours

---

<sup>619</sup> P. Modiano, *op. cit.*, p. 238.

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 175.

littéraire les artifices et les conventions romanesques qui avaient été abolis dans la première partie du siècle. Contrairement à ce que font Perec, Queneau et Calvino, la reprise de ces artifices n'aboutit pas au goût du paradoxe, du jeu, du calembour, mais vise à une ré-sémantisation de tous ces éléments. En contraste avec le Nouveau Roman, l'écrivain d'origine juive croit ne pas pouvoir se permettre d'ignorer la forme du roman en tant que moyen de transmission d'un sens éthique, où réside, pour lui, l'essence de l'écriture. Contrairement aux pyrotechnicistes des avant-gardistes et de leurs successeurs, il n'a pas une tradition à détruire. Son idéal, en revanche, est de pouvoir s'inscrire dans cette tradition. Il faut donc l'accepter et la légitimer. Lorsqu'on n'a pas de passé, le refus de la tradition n'a aucun sens.

Dans l'œuvre de Modiano, l'écriture mobilise ses ressources les plus littéraires pour mener à bien un projet qui la fait sortir hors de sa sphère. Elle devient le lieu d'une reconnaissance, sinon d'une réparation, qui concerne la communauté, son rapport au passé, sa conscience d'elle-même.<sup>621</sup>

Victime lui-même du racisme intellectuel et de l'antisémitisme de grands écrivains, tels Louis-Ferdinand Céline, André Gide et bien d'autres, Modiano choisit leur façon d'écrire en langue française, qu'il conçoit en tant qu'« arme » : « Eux c'étaient les phares de la culture française. Antisémites tous... Je voudrais utiliser le français pour qu'il se retrouve contre lui-même, de l'intérieur. C'est un peu un travail de sape. »<sup>622</sup> Il s'agit donc d'une écriture jouée sur le contraste entre d'un côté « la beauté et l'ordre apparent de la forme », et de l'autre, « le tragique désordre du vécu des victimes, jouets de l'histoire ».<sup>623</sup> Il s'agit donc d'un passé, mais d'un passé dramatiquement vécu en tant que clé de compréhension d'une Modernité qui voudrait abolir l'histoire. Il s'agit d'un passé qui fait résistance pour créer un autre type de futur.

---

<sup>621</sup> B. Blanckemann, *Lire Patrick Modiano, op. cit.*, p. 7.

<sup>622</sup> Cité par C. Wardi, *op. cit.*, p. 44.

<sup>623</sup> C. Wardi, *ibid.*, p. 48.

## CHAPITRE VI

### ***Lanark* d'Alasdair Gray : une géographie réadaptée du mythe crétois**

Alasdair Gray permet d'observer la transformation du thème de la ville comme labyrinthe dans un contexte légèrement éloigné de grands axes de la littérature européenne. Certes, Alasdair Gray est une voix écossaise très forte, mais il a su, en même temps, se situer dans un cadre plus vaste, avec d'une part une grande influence d'auteurs de diverses époques et d'autre part un intérêt pour des auteurs se rattachant à d'autres traditions littéraires.

Son premier roman, *Lanark*, fut publié en 1981, après une gestation d'une trentaine d'années. Le titre est écossais ; il renvoie à la région de Lanarkshire, et souligne donc, d'un côté, l'importance de l'origine de l'auteur et, de l'autre côté, la pertinence géographique de l'action narrative, située en partie à Glasgow et en partie dans une région imaginaire. Deux intrigues constituent la structure du roman et chacune consacre une importance prédominante aux deux villes qui en sont les cadres respectifs : Glasgow et Unthank, cette dernière étant la ville inventée par l'auteur, probablement inspirée de Glasgow même.

Une autre raison qui donne à *Lanark* une place qui s'intègre particulièrement à notre enquête est sa composition d'une originalité et d'une expérimentation extrêmes et audacieuses. L'œuvre est composée de quatre livres. Ceux-ci ne sont pas disposés dans une numération classique, mais se succèdent selon l'ordre suivant : livre 3, prologue, livre 1, interlude, livre 2, livre 4 avec un épilogue enchâssé au milieu. On voit ainsi que le prologue est interposé entre le livre 3 et le livre 1, tandis qu'un épilogue est inséré quelques chapitres avant la fin

du roman, au milieu du quatrième livre. L'histoire racontée dans les livres 1 et 2 n'appartient pas précisément au même univers narratif que le lecteur rencontre dans les livres 3 et 4. Un peu plus brève, elle participe d'un autre monde romanesque, lié aux deux autres par des éléments très faibles. L'organisation de la matière de cette fiction rend l'œuvre très intéressante, car l'auteur a voulu ainsi inclure dans le même roman deux univers fictionnels différents, nous mettant dans la situation de devoir nous positionner, de décider quoi faire de ces quatre livres qui ne présentent apparemment pas d'unité. Autrement dit, Alasdair Gray a ici juxtaposé deux sphères ontologiques hétéroclites, ou, encore une fois, deux espaces en compétition et opposition réciproques, l'un excluant l'autre, et qui nous plongent, d'emblée, dans un type d'espace que nous avons eu plusieurs fois l'occasion de rencontrer dans cette étude : une hétérotopie.

L'auteur a voulu bien évidemment embrouiller la lecture et confondre le lecteur, non seulement en « mélangeant » l'ordre des chapitres, mais aussi en faisant que les deux protagonistes soient la même personne et deux personnes différentes à la fois. Il est clair que dans un roman de ce type, le lecteur est presque amené sur la scène fictionnelle. « Tu es en train de lire, tout cela n'est que de la fiction », lui dit-on. Au moment où les illusions sont manifestées en tant que telles, on dirait que peu d'excuses restent à un lecteur habitué au confort diégétique du narrateur réaliste. Même le lecteur coutumier de la technique narrative du flux de conscience, se sent mal à l'aise dans un roman aussi hybride, où le monologue intérieur ne peut pas se dérouler, car c'est justement le concept de l'unité de la « conscience » qui est mis en crise. Le lecteur qui se réveille de la fiction grayenne a une mauvaise surprise : il s'aperçoit que, pendant qu'il rêvait des mondes parallèles et qu'il songeait à des fictions sophistiquées, on lui a volé le monde au-dessous de ses pieds. Dans cette remarque repose la critique idéologique du roman.

Il s'agit de la même motivation qui pousse l'auteur à mettre en place une réécriture originale du mythe crétois. En effet, celui-ci est évoqué avec des fins polémiques : d'abord, la ville moderne est asservie au contrôle peu scrupuleux d'un système économique capitaliste qui, tel un Minotaure, en dévore la vie ; ensuite, une

analyse des rapports de force entre ville dominante et ville dominée met en place de façon encore plus évidente la présence d'éléments qui témoignent de la réadaptation du mythe ancien. Tout cela vise à une description des tensions qu'une ville contemporaine, telle Glasgow, peut vivre. La satire se révèle l'instrument privilégié pour atteindre ces buts.

## 6.1 - LE DÉFI DE LA LECTURE

La technique de composition que nous avons décrite met en lumière un procédé narratif caractéristique de la littérature de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, des années 1950 aux années 1980. La présence contradictoire de deux romans incorporés dans le même roman et la numérotation tout aussi « désordonnée » des livres et des chapitres nous poussent à considérer ce livre dans son « objectalité » : le lecteur, pour suivre un fil logique, doit manipuler le livre, « sauter » des pages, relier des passages textuels qui ont été éloignés. Pour tenter de cerner le dessein de l'auteur, le lecteur ne doit pas simplement lire le roman de la première à la dernière page, suivant l'ordre des chapitres (du chapitre 1, « The Elite », jusqu'au chapitre 44, « End »), il doit aussi renverser l'ordre des livres, faire un travail d'abstraction, et remarquer le fait que le livre est d'abord un objet matériel déterminé par une volonté et par des choix subjectifs de la part de l'auteur. Contrairement aux idées dominantes dans la littérature du monde occidental, ici on ne veut pas projeter simplement le lecteur dans un univers fictionnel : il est censé sortir de cet univers, se mettre dans la position de l'auteur pour choisir une « direction de lecture ». <sup>624</sup> La métaphore de la marche peut donc bien décrire le parcours du lecteur ; celle du labyrinthe, et plus encore du dédale, l'est aussi car, dans le choix d'une direction, il y a l'ambiguïté de la bifurcation, du parcours plein d'imprévus, comme de la nécessité d'établir un plan de lecture. Gray utilise donc, dans cette œuvre, l'expédient d'opposer deux ordres de déchiffrement (ou plusieurs, car à quel moment est-on censé

---

<sup>624</sup> A propos de la matérialité du livre et d'autres expérimentations postmodernistes, cf. B. McHale, « Worlds on Paper » in *op. cit.*, p. 179-96.

lire un épilogue qui est coincé au milieu du dernier livre ?). Mais cette méthode n'implique pas la possibilité de donner un ordre ; elle semble plutôt victime d'un désordre causé en partie par la juxtaposition de mondes inconciliables et incommunicables l'un avec l'autre. L'idée d'hétérogénéité étant fondamentale dans cette structuration, c'est donc toujours le modèle du rhizome qui donne une configuration spatiale à l'œuvre. Ensuite, la complexité de l'intrigue est réhabilitée en cette époque à se rapprocher le roman, après les expérimentations modernistes qui lui accordaient une valeur inférieure.<sup>625</sup> Il faut toutefois garder à l'esprit que, par tradition, la littérature écossaise d'avant-garde a eu la particularité de ne pas être détachée de la culture populaire ouvrière, hormis dans la culture d'après-guerre.

The union of avant-garde experimentalism, folk culture and political commitment has meant that there has never been division between serious writing and working-class writing in Scotland that has existed in English writing [...]. This union of avant-garde with folk and lower-class culture was reversed in the period after the Second World War, however, when Scottish writing was came to be seen as a split between the self-conscious experimental writers - who, like Muriel Spark, worked outside Scotland [...] and the working-class writers who, in trying to document the lives of their community, remained locked with 'traditional', if not actually retrogressive, literary forms.<sup>626</sup>

---

<sup>625</sup> À propos du goût pour l'intrigue, cf. U. Eco et C. Sughì, *Cent'anni dopo. Ritorno dell'intreccio*, Almanacco Bompiani, Milano : Bompiani, 1972.

<sup>626</sup> L. De Juan, *Postmodernist Strategies in Alasdair Gray's Lanark: A Life in 4 Books*, Frankfurt am Main : Peter Lang, Europäischer Verlag Wissenschaften, 2003, p. 91. Traduction : « L'union de l'expérimentalisme d'avant-garde, la culture populaire et l'engagement politique a signifié qu'il n'y a jamais eu une véritable division entre écriture sérieuse et écriture ouvrière en Écosse, telle qu'elle a existé dans l'écriture anglaise. [...] Cette union de l'avant-garde avec la culture populaire et des classes subalternes s'est renversée dans la période qui a suivi la Deuxième Guerre Mondiale toutefois, lorsque l'écriture écossaise commença à être vue comme un fractionnement entre les écrivains auto-conscients expérimentaux - qui comme Muriel Spark, travaillaient hors de l'Écosse [...] et les écrivains de la classe ouvrière qui, en cherchant à documenter la vie de leur communauté, sont restés enfermés dans des formes littéraires "traditionnelles", voire régressives ».

Cela dit, le rôle de Gray semble être celui de recomposer deux différentes âmes de la littérature de son pays. Ainsi, renversant l'ordre des livres, pour avoir un ordre chronologique et numérique, nous aurions d'abord l'histoire de Thaw, un roman autobiographique, selon la tradition du *Glasgow novel*.<sup>627</sup> Les livres 1 et 2, en effet, parcourent les événements de la vie d'un jeune homme, qui souhaite devenir artiste et qui doit faire face à plusieurs obstacles, comme par exemple, gérer des impulsions créatives difficiles, la maladie, des rapports familiaux problématiques, une sexualité troublante. La conclusion du deuxième livre est la narration d'un événement désespéré, dont le lecteur est incapable de cerner ce qui tient de la réalité et ce qui tient du délire (ce qui démontre le désir de l'auteur de se balancer et de jouer avec la frontière entre vie réelle et cauchemar). Après un meurtre que Thaw croit avoir commis, il semble qu'il se soit suicidé, se lançant impétueusement dans la mer. Cette histoire est en réalité racontée par un Oracle, le narrateur intradiégétique, qui fait son apparition dans le dernier chapitre du troisième livre (le premier pour le lecteur qui commence par la première page après la couverture). Le protagoniste de ce troisième livre, Lanark, a vécu une série de péripéties dans la ville d'Unthank, jusqu'à la rencontre de cet Oracle, qui lui a promis de lui raconter la véritable histoire de sa vie, que Lanark, amnésique, a oubliée. Lanark avait débarqué dans la ville surréelle d'Unthank où, cherchant à s'intégrer, il avait fait la connaissance de plusieurs personnages. C'est ainsi qu'il rencontre et tombe amoureux de Rima, une jeune fille de son âge. Mais, comme d'autres avant lui, il contracte l'infection d'une maladie inconnue. Elle se manifeste sur sa peau, où apparaissent des tâches de la consistance de la peau d'un dragon. Après cette manifestation, les habitants d'Unthank, disparaissent et personne ne pourrait dire pourquoi. Une fois sorti d'une fête, dans le trajet de retour, le protagoniste est englouti par une bouche qui le transporte directement dans un institut où il est soigné et guéri par une équipe d'infirmières et de médecins, comme

---

<sup>627</sup> Le *Glasgow novel* se rattache à une tradition réaliste très ancienne. À ce groupe d'œuvres appartiennent des romans célèbres comme *The Entail* (1822) de John Galt, *Poor Tom* (1932) d'Edwin Muir, *The Shipbuilders* (1935) de George Blake, *Dance of Apprentices* (1948) d'Edward Gaitens. Dès la parution de *The Dear Green Place* (1966) d'Archie Hind, la nature oppressive de Glasgow, aussi bien que la nausée spirituelle et physique qu'elle engendre, commencent à devenir des thèmes fréquents et innovants dans ce genre romanesque. Cf. L. De Juan, *op. cit.*, p. 89.

Munro et Ozenfant. Ces derniers sont les dirigeants de l'institut et souhaitent que Lanark, devenant médecin à son tour, puisse rester avec eux. Mais Lanark, dès qu'il rencontre à nouveau Rima, ne veut plus se séparer d'elle. Rima a subi le même sort mais, cas plus grave encore, elle est devenue entièrement un dragon, et se trouve condamnée à être une prisonnière sans espoirs. Tous deux projettent de revenir à Unthank. C'est à ce moment qu'ils entrent en contact avec l'Oracle. Celui-ci, comme nous le disions auparavant, propose de raconter l'histoire de Lanark, récit qui occupe le contenu des livres 1 et 2. Mais en même temps, nous percevons que cette histoire n'est que la version inconsciente de Lanark même, qui, pendant la narration au début du livre 4, avait senti retentir en lui-même les paroles du récit de la vie de Thaw. Après cette chronique, Gray reprend le déroulement de la vie de Lanark, à laquelle est dédiée la totalité du livre 4. Cette dernière partie est consacrée à la fuite de l'Institut avec Rima et au retour à Unthank. Lanark, après avoir participé à des actions subversives en faveur des habitants de cette ville, est alors investi des pleins pouvoirs en tant que représentant de ses concitoyens et est donc envoyé en mission à Provan, où il est censé convaincre les autorités d'un meeting international en vue de ne pas détruire Unthank.

Œuvre très complexe et subversive, *Lanark* mélange plusieurs genres littéraires, suivant des modes qui seraient caractéristiques de la Postmodernité : « Il carattere onnivoro dei testi postmoderni rivela una continua rottura dei confini tra i generi letterari: l'assimilazione delle citazioni più disparate ha l'effetto di produrre testi ibridi. ».<sup>628</sup> Ainsi, on retrouve le roman autobiographique et le roman de formation dans les livres 1 et 2, la satire sociale, la science-fiction, l'épique et le roman dystopique dans les livres 3 et 4, pour n'en indiquer que quelques uns. De par les thèmes abordés, ce sont les livres 3 et 4 qui nous intéressent le plus. En effet, la représentation de Glasgow dans les deux livres réalistes ne nous pose pas beaucoup de problèmes, alors que la ville imaginaire et dystopique d'Unthank, tout comme

---

<sup>628</sup> V. Fortunati, « Intertestualità e citazione tra Modernismo e Postmodernismo », in <http://www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv020208.pdf>. (consulté le 16-12-2011). Traduction : « Le caractère omnivore des textes postmodernistes révèle une rupture répétée des frontières entre les genres littéraires, et l'assimilation des citations les plus disparates. Cela a pour effet de produire des textes hybrides ».

cette ville souterraine de l'Institut, reflètent des ambiances labyrinthiques, dont l'interprétation est un peu ardue. En effet, la localisation spatio-temporelle des lieux où *Lanark* est plongé n'est pas claire. Par exemple, nous trouvons des dimensions temporelles qui contrastent avec notre expérience commune. Unthank est réglée par une subdivision de la journée très inquiétante, les horloges ayant vingt-cinq heures ; de même, le nouveau lieu qui accueille Lanark après une descente douloureuse est un institut où le temps n'est même pas pris en compte. L'essor de ce lieu est encore plus embrouillé. Il suffira de dire que c'est plutôt une physique einsteinienne qui semble se mettre en place. Lanark et Rima, au bout d'un moment, dans leur parcours, ne sont plus capables de dire lequel d'entre eux est en train de descendre et lequel est en train de monter. Ce même voyage a une durée indéterminée : des jours ? Des mois ? Ou même des années ? Nous savons seulement qu'à la fin Lanark est plus âgé, il a peut-être dix ans de plus. Mais il n'y a pas, chez les personnages, la perception ou la conscience qu'autant de temps pourrait s'être écoulé pendant ce voyage.

## **6.2 - LA RÉÉCRITURE DU MYTHE ET SON ADAPTATION À UN UNIVERS INSTABLE**

L'instabilité de l'univers de Gray est prégnante dès le début du roman. Le protagoniste passe le plus clair de ses journées à la terrasse du café The Elite. À part l'intérêt pour la lumière du soleil, à laquelle, comme on le verra, on accorde beaucoup d'importance dans ce roman, cet emploi du temps est donc la réaction à l'absence d'un système cohérent pour mesurer le temps, témoignant ainsi d'un vide (« I count the days only to enjoy their emptyness »).<sup>629</sup> À la perte de points de

---

<sup>629</sup> Alasdair Gray (1981), *Lanark*, Edinburgh : Canongate, 2007, p. 23. Des passages de ce roman avaient été publiés dans la *Scottish International Review*, dans le *Glasgow University Magazine* et le *Words Magazine*. Traduction : « je compte les jours uniquement pour en apprécier la vacuité. » Dorénavant, les citations en français du roman seront tirées de la traduction de C. Schwaller, *Lanark*, Paris : Éditions Métilié, 2000, p. 36.

repère dans la dimension temporelle correspond ainsi la perte de points de repère dans la dimension spatiale d'Unhtank.

La nature labyrinthique du lieu est soulignée plusieurs fois au début du roman. Une telle perception de la ville se rattache à la condition de solitude et d'étrangeté du *greenhorn*. Passager sur un train provenant d'un lieu que le lecteur n'est pas censé connaître, Lanark n'avait qu'un sac et quelques objets dans ses poches, et de son arrivée il décide de tout abandonner, y compris le plan d'une ville et une boussole magnétique inutilisable. Si les auteurs des années Cinquante aux années Soixante-dix avaient remarqué l'insuffisance du plan, ce qui émerge dans les œuvres de Butor et de Calvino, maintenant Gray accepte encore plus consciemment l'inutilité de ces objets, en se résignant à l'expérience de la perte des repères et à l'arpentage frustrant des rues. Dans une spatialité ainsi acceptée comme labyrinthique, Lanark est la proie du brouillard qui enveloppe l'ambiance et qui augmente le sentiment de perte et de désarroi. Comme les autres protagonistes de la ville-labyrinthe, Lanark fait face à l'impossibilité de sortir et se trouve, en somme, dans une prison. Cette dernière a la forme d'un rhizome, qui rend inutile toute directionnalité du parcours. « When he stood up the panic had been replaced by desperation. His wish to leave this city was powerful and complete and equalled by a certainty that streets and buildings and diseased people stretched infinitely in every direction ». <sup>630</sup>

Lanark ne s'en aperçoit pas immédiatement, mais il y a dans cette ville, comme on l'a dit, une anomalie : une maladie cause une transformation inhumaine de la peau, et après quelques temps les contaminés disparaissent. La fonction de la maladie, dans le roman, est de questionner le concept d'humanité et de montrer la corruption qui s'empare des habitants. De fait, l'institut les transforme progressivement en monstres horribles. Si l'hospitalisation ne suffit pas à leur restituer la santé, et avec cela l'humanité, alors les malades subissent un dernier

---

<sup>630</sup> A. Gray, *ibid.*, p. 46. Traduction : « Quand il se releva, la panique avait remplacé le désespoir. Son désir de quitter cette ville était puissant et profond, et égalé par la certitude que ces rues, ces immeubles et ces gens malades s'étendaient à l'infini dans toutes les directions. » *Op. cit.*, p. 63. La première phrase de ce passage, ayant été omise par C. Schwaller, a été traduite par nous-mêmes.

traitement visant à réemployer à d'autres fins leur énergie pour permettre la subsistance de l'institut ; on apprend aussi que leurs corps détruits par le mal deviennent autant de repas pour le personnel. Lanark découvre que ce sont des êtres humains donc qui sont à la base de la nourriture gélatineuse servie sur les assiettes généreusement offertes à l'institut. La découverte d'un tel repas cannibalesque pousse le protagoniste à s'enfuir au plus vite.

Dans la façon de Gray de thématiser le problème de l'exploitation des pauvres par des groupes élitaires de la planète, on lit la volonté de dresser ce roman dans le cadre d'une très riche tradition. Dans ce traitement du cannibalisme, Gray semble se plonger dans une thématique traditionnelle dans les littératures d'expression anglaise et écossaise en particulier. Un autre célèbre exemple ne peut pas être ignoré : *The Modest Proposal* (1729), de Jonathan Swift, un pamphlet satirique par lequel l'auteur irlandais suggérait de combattre la famine des pauvres en leur proposant de vendre leurs enfants pour les repas des familles les plus aisées. Politique et cannibalisme se conjuguent encore une fois dans le roman, *The Talisman* (1825), de Walter Scott : dans la préface, l'auteur rapporte une tradition qui veut que le roi Richard Cœur de Lion ait consommé des repas cannibalesques. Plus récemment, le romancier Ian Rankin a publié un roman, *Set in Darkness* (2000), sur des délits à connotation anthropophage, qui seraient liés à la création du Parlement écossais.<sup>631</sup>

Le caractère allégorique de ce monde est évident. Ce monde est fondé sur un processus de digestion, où les organes dévorant et assimilant sont les élites des classes les plus riches. Les repas sont constitués par la masse de leurs semblables. Sur une même échelle, semble nous dire Gray, ce processus est reproduit dans le monde contemporain, où certains groupes cannibalisent le reste des habitants de la planète. Ceci se reproduit à plusieurs niveaux. Certainement aux dépens des pays coloniaux, ou post-coloniaux, mais aussi dans les frontières du même pays. Il s'agit d'un thème auquel l'auteur serait très sensible, vu son

---

<sup>631</sup> Le palais lié à ces délits est le palais Queensberry House d'Édimbourg, destiné à accueillir de nouveau le Parlement après une absence de 300 ans. Cf. C. McCracken-Flescher, *Possible Scotlands*, Oxford-New York : Oxford University Press, 2005, p.3-4.

appartenance à une identité contestée par un pouvoir central, à savoir son « ex-centricité », comme définit ce statut Linda Hutcheon.<sup>632</sup> Ce thème affine aussi Alasdair Gray aux groupes des écrivains du « post-consensus », comme le veut Patricia Waugh, des écrivains ayant la « conscience aiguë d'écrire de la marge, sans pour autant éprouver le besoin de rapprocher la marge du centre », et s'inscrivant ainsi « dans un contexte artistique distinct, multiple, et profondément enraciné à la fois ». <sup>633</sup> Ce serait alors une position stratégique, d'où peut s'exercer une verve critique, une polémique acharnée. Le cannibalisme est un thème exploré dans la littérature écossaise, et cela est à mettre en relation avec une mise en question de l'ordre social : ordre imposé par une économie capitaliste. L'allégorie physiologique contribue ainsi à thématiser l'idéologie de l'exploitation d'un système qui se sert du sacrifice de vies pour sa propre subsistance.

Ce thème du cannibalisme, et l'intérêt social qui lui est associé, nous plongent derechef dans le mythe du labyrinthe. En effet, c'est la ville labyrinthique, chez Gray, qui fait émerger la figure du monstre. Comme mangés par un Minotaure, représenté, en sorte de synecdoque, en tant que bouche parlante et dévorante, les habitants d'Unthank descendent le long d'un passage si étroit qu'il peut causer la mort. C'est le sort, par exemple, du soldat voisin de lit de Lanark. Celui-ci a voulu descendre muni de son pistolet, mais la pression de cet objet contre son corps a été létale. C'est une fois que le même sort de dévoration et chute arrive au protagoniste, que le lecteur peut comprendre la cause des disparitions des habitants d'Unthank. Une bouche volante bouge dans l'air. Lanark avait invoqué plusieurs fois *the way out* et la bouche le contente.

[...] he saw that the shape forming there was a mouth three feet wide, the lips meeting in a serene, level line. His heart beat now with an excitement

---

<sup>632</sup> « L'ex-centrique, ou le différent, est une des forces du postmodernisme ayant travaillé à retisser le lien entre l'idéologique et l'esthétique. La race, le sexe, l'appartenance ethnique, les préférences sexuelles, tout cela devient partie intégrante du politique, puisque diverses manifestations d'une autorité centralisée et centralisatrice se voient menacer ». Cité et traduit par M. O. Pittin-Hédon in *Alasdair Gray. Marges et effets de miroirs*, Grenoble : ELLUG Université Stendhal, 2004, p. 12.

<sup>633</sup> *Ibid.*

which was certainly no fear. When the lips had fully formed they parted and spoke, and just as a single intense ray can dazzle an eye without lighting a room, so this voice pierced the ear without sounding loud. It pierced so painfully that he could not understand the syllables as they were spoken, but had to remember them when he stopped. The mouth had said, "I am the way out."<sup>634</sup>

Il est clair que la sortie du labyrinthe invoquée est presque une mort symbolique. Dans la célèbre peinture d'André Masson, *Le labyrinthe* (1938), est représenté un Minotaure avec un trou gigantesque qui s'ouvre au centre de son ventre. Le passage ne laisse pas entrevoir les entrailles du monstre, mais donne la vue aérienne des circonvolutions d'un autre labyrinthe : un « labyrinthe contenu » plutôt qu'un « labyrinthe-récipient ». Le lieu qui abrite le Minotaure « a colonisé » son habitant même. Comme inspiré par cette toile, Gray crée un univers similaire. Celui qui est dévoré par ce trou se retrouve à passer d'un labyrinthe à l'autre. Égaré davantage dans les rues d'Unthank, la victime se retrouve enfin dans un institut qui est composé d'un enchevêtrement de passages et de tunnels. Ici, même si la maladie ne cause pas le décès de Lanark, elle s'inscrit toutefois dans le cadre de cette organisation sociale infernale qu'est l'institut ; le malade, une fois guéri, par un bouleversement de son destin, peut donc vivre, comme un vautour, de la chair de ses semblables. Le nouveau labyrinthe abrite d'autres Minotaures qui exigent leurs victimes sacrificielles. Au cas où les malades meurent, ils seront donc mangés entièrement par les habitants de l'institut, ou bien leur énergie sera exploitée pour la survie de cette structure. Il y a donc, comme on le disait, un minotaure-labyrinthe souterrain, auquel concourt une communauté entière. Leur habitude de « manger » et métaboliser les infortunés permet la prospérité d'un autre monde, un monde à

---

<sup>634</sup> A. Gray, *op.cit.*, p. 47. Traduction : « [...] Lanark vit que la forme qui s'esquissait était celle d'une bouche d'un mètre de large, les lèvres jointes en une ligne égale et sereine. Son cœur battait à présent sous les coups d'une émotion qui n'était assurément pas de la peur. Quand les lèvres se furent entièrement formées, elles s'ouvrirent et parlèrent, et de même qu'un seul rai de lumière était intense peut éblouir l'œil sans éclairer une pièce, cette voix perçait les tympans sans paraître forte. C'était si douloureux que Lanark ne comprit pas les syllabes au moment où elles furent prononcées, mais dut s'en souvenir une fois que la voix se fût tue. La bouche avait dit : « Je suis la sortie. » *Op. cit.*, p. 64.

part, composé de parasites, lesquels, tout comme la famille royale crétoise du mythe, la famille de Minos, requièrent leurs impôts humains à une ville affaiblie.

Comme dans un système de boîtes chinoises, cette ville d'Unhtank participe de la complexité du monde, telle qu'elle est perçue par les auteurs qu'on a dits postmodernistes. Cette structuration a deux conséquences très importantes à considérer.

Premièrement, nous remarquons la représentation d'un univers régi par le principe de la multiplicité. Cette caractéristique serait inscrite de deux manières.

D'abord, dans la configuration de la ville réelle que Gray a dans son esprit en tant qu'habitant qui fait l'expérience directe du lieu où il vit. Unthank, en effet, dans la culture urbaine de Glasgow, est le surnom du *dark side* de Glasgow, un quartier qui est une ville encaissée dans la ville, c'est-à-dire la zone qui accueille les quartiers les plus industriels, les plus gris et difficiles à vivre. Le nom même que lui ont donné ses habitants indique ainsi sa nature « ingrate ». Ville qui a vu sa floraison au XIX<sup>e</sup> siècle, grâce à l'industrie navale, elle a entamé son déclin à partir de la Première Guerre Mondiale, quand d'autres villes, comme Londres et Édimbourg, ont acquis une hégémonie économique et culturelle plus solide. On pourrait supposer que l'humeur revêche et la méfiance vis-à-vis de l'étranger, que nous voyons chez les habitants d'Unthank, réfléchissent une absence d'intégration de la part d'une ville pleine de contrastes, dus aussi à la présence d'une large communauté d'Irlandais mal assimilés dans le milieu urbain. La typologie du personnage grayen semblerait ainsi correspondre à des caractéristiques réelles de l'habitant de Glasgow (la misanthropie des habitants de Glasgow étant d'ailleurs proverbiale dans le Royaume Uni).<sup>635</sup>

Ensuite, outre ces coordonnées historiques et sociales, la complexité que nous trouvons est du même type que ce que nous avons pu analyser à plusieurs reprises avec les auteurs du Nouveau Roman et surtout avec Italo Calvino. De la

---

<sup>635</sup> Ces observations dérivant d'un long séjour dans le Royaume-Uni, nous ne pourrions pas indiquer une source précise d'où on aurait tiré ces informations.

même manière que la ville de Glasgow vit à côté de la ville d'Unthank, la ville souterraine de l'institut participe d'un autre monde à part. Comme l'a dit De Juan :

By the time we reach the end of the novel the picture is certainly a complex one: the world has acquired a labyrinthine status. It has initially appeared to consist of a dual ontology: a basic opposition between the world of Glasgow and that of Unthank and Provan, between our everyday world and the after-death world. [...] However, a careful look at this other world reveals its complex and multiple nature: the reader will realise that the ontological reality referred above has become, in fact, an ontological multiplicity.<sup>636</sup>

Il est vrai que la spatialité du roman met en place principalement l'opposition des villes imaginaires d'Unthank et de Provan d'un côté, et de Glasgow de l'autre côté. Mais il est aussi vrai que l'espace des ces deux villes imaginaires est rendu plus compliqué encore par la présence d'une zone dite « interchalendrique », où les règles de la physique classique ne sont pas respectées, et d'autres paramètres se mettent également en place, rapportables aux principes de la physique einsteinienne. L'idée esthétique et thématique du roman est celle de la juxtaposition d'espaces et de styles, mais aussi le manque de confiance dans un système unitaire régi par une hiérarchie qui a la capacité d'exercer une quelconque forme de contrôle sur soi-même par le biais d'une structure ou d'un axe.

La partie réaliste des livres 1 et 2, avec des thèmes plus traditionnels, présente cette préoccupation dès le début, même si plus subrepticement. Le petit Thaw, par exemple, étant en train de dessiner le ciel, est instruit par son père sur le fonctionnement du système solaire. Après ce petit aperçu, l'enfant imagine voler

---

<sup>636</sup> L. De Juan, *op. cit.*, p. 109. Traduction : « Au moment où nous rejoignons la fin du roman, le cadre est certainement très complexe : le monde a acquis un statut labyrinthique. Au premier abord, il a paru être constitué d'une double ontologie : une opposition basilaire entre le monde de Glasgow et celui d'Unthank et Provan, entre la vie quotidienne et le monde de l'au-delà. [...]. De toute façon, un regard attentif à cet autre monde révèle sa nature complexe et multiple : le lecteur s'apercevra que la réalité ontologique à laquelle on s'est référé au-dessus, est devenue, de fait, une multiplicité ontologique ».

dans le ciel, mais se retrouvant à la lisière de celui-ci, il fait un trou pour passer au-delà et trouvera un autre ciel. Une fois percé un autre trou dans celui-ci, il trouvera encore une succession d'autres ciels.<sup>637</sup> Après une telle ouverture « astronomique », le lecteur réalise, même dans le livre 1, que la perspective spatiale qui informe l'œuvre est complexe et problématique, représentant non tant des univers subjectifs ou des perceptions individuelles, mais plutôt un monde objectivement instable pour les paramètres humains. En dépit de la tradition réaliste à laquelle Gray se rattache dans cette partie (livres 1 et 2), le roman n'est déchiré entre deux visions complètement antithétiques de la réalité que dans l'autre section (livres 3 et 4). Les germes de l'insécurité du roman réaliste, en revanche, préparent le terrain pour le monde visionnaire et impossible de la deuxième partie : ici l'instabilité entre les univers n'est plus seulement un thème, car elle s'est emparée du processus créatif. *Lanark* s'insère donc dans le sillage des œuvres qui ont été définies postmodernistes sur la base de l'intrusion d'un monde dans le domaine d'un autre monde (incompatible avec le premier). Les explications scientifiques données par le père de Thaw ont donc la fonction de marquer l'horizon cosmologique dans lequel l'univers romanesque justifie son ontologie.

En second lieu, la structuration de cet univers de mondes s'englobant l'un dans l'autre participe de la réécriture parodique-satirique du mythe du labyrinthe. On a vu comment ce passage à travers une bouche qui fait son apparition dans le cimetière de la ville fait allusion à la gueule du Minotaure. Certes, il est clair que la disposition de cette bouche au sein d'une nécropole fait allusion à une deuxième mort, au passage d'un état à un autre. Mais ce qui importe le plus c'est qu'après l'épisode de l'engloutissement, le texte continue à développer la métaphore digestive, en montrant comment les hommes mangés suivent un parcours à l'intérieur d'un appareil digestif. Les tunnels qui conduisent d'une salle à l'autre, en effet, sont à sens unique, comme la nourriture digérée qui est transportée d'un canal à l'autre. Les salles, d'ailleurs, sont souvent des ambiances très basses et l'entrée et la sortie d'un tunnel sont indiquées par le mouvement exprimé par le verbe *to stoop*, « se courber », « se baisser ». La nourriture humaine est ainsi assimilée et

---

<sup>637</sup> A. Gray, *op. cit.*, p. 121-2.

transformée en énergie, pour le soutien de cet organisme qu'est l'institut. Mais il ne s'agit pas ici tant d'organisme biologique, plutôt d'organisme social. Le Minotaure s'identifie donc avec cette société parasitaire qui se nourrit grâce au sacrifice des vies des habitants d'une autre ville. Il est clair que cette organisation politique est une reproduction satirique de la société capitaliste, laquelle prospère et s'enrichit aux dépens des sociétés plus faibles, sortes de victimes sacrificielles qui cèdent leur énergie pour la prospérité d'une autre entité politique.

Mettant en peu plus en abyme la métaphore minotaurienne, nous retrouvons dans *Lanark* des scènes qui mettent en lumière un rapport très problématique à la nourriture. Le problème se manifeste déjà dans l'enfance de Thaw. Le petit se refuse à manger des repas qui l'amènent à assimiler le contenu de son plat à des parties du corps humain :

Her son was always refusing shepherd's pie or any other food whose appearance disgusted him: spongy white tripe, soft penis-like sausages, stuffed sheep's hearts with their valves and little arteries. When one of these came before him he poked it uncertainly with his fork and said, "I don't want it."<sup>638</sup>

Le refus de manger est donc associé au rejet du cannibalisme, une pratique barbare, mais dont le pouvoir semble se servir pour se préserver et atteindre le bonheur. Le thème est ultérieurement métaphorisé dans une chimère de Thaw. Selon ce fantasme, un ver qui s'appelle le *Flealouse* se propage dans tous les êtres, afin de manger le monde entier. La terre deviendrait enfin une planète déserte, avec cet

---

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 122-3. Traduction : « Son fils refusait toujours de manger du hachis Parmentier ou n'importe quel plat dont l'apparence le dégoûtait : les tripes blanches spongieuses ; les saucisses molles semblables à des pénis, les cœurs de moutons farcis, avec leurs valves et leurs petites artères. Quand l'un de ces plats arrivait devant lui, il les tâtait avec hésitation du bout de sa fourchette et disait :

« Je n'en veux pas. », *op. cit.*, p. 151.

animal monstrueux devenu gigantesque.<sup>639</sup> Ensuite, les graffiti qui représentent *La cène* adoptent de façon non conventionnelle le point de vue de Jésus-Christ - les mains appuyées sur la table - en train de préparer le repas de sa propre chair, en allant à la rencontre des apôtres. L'humble banquet aborde le thème d'une pratique anthropologique qui se déroule sur un plan symbolique, mais dont Gray perçoit la cruauté. Et du plan symbolique, les livres d'Unthank glissent sur un niveau allégorique, où la même thématique, transfigurée par la maladie et les fantasmes délirants du protagoniste, obtient un statut plus fantastique, mais en même temps plus perturbant.

La volonté de s'abstenir l'emporte toutefois sur le désir de participer au festin. La vie de l'homme consiste à se manger soi-même, et l'homme doit chercher à s'échapper de cette règle de toutes ses forces. La morale chrétienne de Père Noakes le confirme : l'église avait d'ailleurs empêché de telles pratiques primitives, mais la structure de l'institut les a rétablies.

"Cannibalism has always been the main human problem. When the Church was a power we tried to discourage the voracious classes by feeding everyone regularly on the blood and body of God. I won't pretend the clergy were never gluttons, but many of us did, for a while, eat only what was willingly given. Since the institute joined with the council it seems that half the continents are feeding on the other half. Man is the pie that bakes and eats himself and the recipe is separation."<sup>640</sup>

---

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>640</sup> *Ibid.*, p.101. Traduction : « "Le cannibalisme a toujours été le plus gros problème de l'humanité, déclara-t-il. Quand l'Église était une autorité, nous avons essayé de décourager les classes voraces en donnant régulièrement à tout le monde le corps et le sang de Dieu. Je ne prétendrai pas que le clergé n'a jamais été glouton, mais beaucoup d'entre nous, pendant un moment, n'ont mangé que ce qu'on leur donnait de bon cœur. Depuis que l'institut a fusionné avec le conseil, il semble que la moitié des continents se nourrissent de l'autre moitié. L'homme est la tarte qui s'enfourne et se mange toute seule, et la recette est la séparation. » *Op. cit.*, p. 129.

Grâce à la réserve de provisions que l'ecclésiastique a mis de côté, Lanark et Rima peuvent se nourrir normalement et avoir ainsi des victuailles pour le long voyage de retour vers Unthank. Ensuite, Noakes encourage Lanark à descendre à l'Institut avec une masse de personnes, afin que les médecins ne puissent pas gérer le contrôle du lieu. Le sens moral du roman pourrait ainsi être résumé dans la scène qui met au centre le dialogue entre Lanark et le soldat qui est descendu par le trou jusqu'à l'institut.

"But why, why, why should we suffer that pit and blackness and pressure, why should we even try to be human if we are going to die? If you die your pain and struggle have been useless!"

"I take a less gloomy view. A good life means fighting to be human under growing difficulties. A lot of young folk knows this and fight very hard, but after a few years life gets easier for them and they think they have become completely human when they've only stopped trying. I stopped trying, but my life was so full of strenuous routines that I wouldn't have noticed had it not been for my disease. My whole professional life was a diseased and grandiose attack on my humanity. It is an achievement to know now that I am simply a wounded and dying man. Who can be more regal than a dying man?"<sup>641</sup>

Vu la charge éthique qui connote l'action de se nourrir, nous pouvons dire, avec Monica Germanà, que manger est un rappel du cannibalisme capitaliste de la société occidentale contemporaine. C'est pour cela que l'abstinence de la part de deux

---

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 55. Traduction : « - Mais pourquoi, pourquoi pourquoi devrait-on endurer ce gouffre, cette obscurité et cette pression, pourquoi devrait-on même tenter d'être humains si on est destiné à mourir ? Si vous mourez, votre souffrance et votre lutte auront été inutiles !

- J'ai un point de vue moins sombre. Une bonne vie se résume à se battre pour être humain malgré les difficultés croissantes. Bon nombre de jeunes savent cela, et ils se battent de leur mieux, mais au bout de quelques années, la vie devient plus facile pour eux, et ils pensent être devenus complètement humains, alors qu'ils ont simplement cessé d'essayer. J'ai cessé d'essayer, mais ma vie était tellement pleine de routines épuisantes que je ne l'aurais pas remarqué sans ma maladie. Toute ma vie professionnelle n'a été qu'une grandiose attaque défailante lancée contre mon humanité. C'est un exploit de le savoir, à présent que je ne suis plus qu'un homme blessé en train de mourir. Qui peut-être plus majestueux qu'un homme en train de mourir ? » *Op. cit.*, p. 74-5.

protagonistes dans les deux parties du roman, a aussi une valeur politique de rébellion contre les modèles sociaux proposés dans les deux villes. « Lanark's dragonhide represents a cocoon with which the character subconsciously insulates his body from the greedy malaise rife in Unthank, Provan and the institute. The illness is a symptomatic manifestation of an unsettling self-rejection [...] ». <sup>642</sup> Comme Lanark l'invoque, l'entrée dans l'institut est effectivement une *way out*, dans le sens où c'est exactement à partir de ce moment que « arguably his redemption begins ». <sup>643</sup> Une relation avec Rima étant impossible à Unthank, elle se révèle possible dans le cœur du pouvoir, et en opposition à celui-ci. En racontant des histoires et en lisant des livres à Rima, Lanark peut donc la guérir ; mais en le faisant Lanark a contrevenu aux ordres de ses supérieurs. Un véritable lien de complicité s'instaure ainsi avec la jeune femme, à partir du repas qu'ils partagent et du refus absolu de leur part de consommer de la viande humaine, d'obéir au régime de l'institut, et de vivre aux dépens d'autrui. C'est après cette expérience qu'une véritable union de leurs corps est possible : « They did not sleep again until he had explored with his body all the sweet crevices of her body ». <sup>644</sup> Le summum du plaisir semble s'accomplir en projetant de « spend all day in bed, eating, reading and cuddling happily ». <sup>645</sup> La seule solution pour atteindre l'amour est donc l'opposition à l'injustice, qui permet le développement de sentiments d'amour et de communauté.

Une telle structuration de l'univers grayen recrée le mythe du labyrinthe avec liberté et subtilité. Le Minotaure est donc le monstre qui permet le passage entre deux mondes incompatibles ; le monstre mythique permet d'aborder de façon polémique le sujet politique du roman et, en particulier, de traduire les problèmes d'une ville mineure, telle Glasgow - Unthank, hantée par un capitalisme

---

<sup>642</sup> M. Germanà, « Eating Disorders: Cannibalism and the Quest of Happiness in Alasdair Gray's *Lanark* », in B. Sellin (ed.), *Voices from Modern Scotland. Janice Galloway, Alasdair Gray*, Nantes : CRINI (Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité), 2007, p.63. Traduction : « La peau de dragon de Lanark représente un cocon avec lequel le personnage inconsciemment enferme son corps dans une bulle se protégeant ainsi de l'avidité, malaise courant à Unthank, à Provan et à l'Institut. Cette maladie est symptomatique d'un refus de soi-même ».

<sup>643</sup> M. Germanà, *op. cit.*, p. 67. Traduction : « commence sa rédemption ».

<sup>644</sup> A. Gray, *op. cit.*, p. 96. Traduction : « Ils ne se rendormirent pas avant que Lanark eût exploré avec son corps toutes les douces crevasses du corps de Rima. » *Op. cit.*, p. 123.

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 521. Traduction : « nous passerons toute la journée au lit à manger, à lire et à nous câliner joyeusement », *Op. cit.* p. 605.

envahissant et par une autre ville parasitaire, Provan, qui en exploite les énergies, jusqu'à en décréter la destruction.

### **6.3 - LE THÈME POLITIQUE : UNTHANK ET SA FRUSTRATION INDIPENDENTISTE.**

Lors d'une présentation publique de son roman, on demanda à Alasdair Gray pourquoi il a décidé d'appeler Unthank la ville où se déroule l'action des livres 1 et 2. L'auteur répondit qu'il fut inspiré par l'inscription lue sur des graffiti de commémoration de la bataille de Boyne. Des protestants agressifs écrivirent : « 1690 UNTHANK WILL NEVER SURRENDER ». <sup>646</sup> Or, dans la transposition romanesque, la ville d'Unthank (dans le livre 4) est vraiment menacée par une autre ville, Provan. De plus, une organisation de rebelles s'organise autour de la Cathédrale pour essayer de se défendre contre la menace de destruction. Pour cela, elle élit Lanark représentant du conseil international qui se tient à Provan, la ville plus importante, où toute décision est prise. Ici l'indépendance de petits États est formellement acceptée mais pratiquement outragée, l'esprit démocratique ne survit qu'au niveau superficiel des apparences, il est de parade, et il est plutôt un prétexte pour mieux vexer les États les plus faibles et accomplir ce que l'on appelle « the expansion project ». Le choix du nom Unthank ferait donc allusion au statut d'une ville en guerre qui combat sans relâche pour l'emporter contre l'agresseur. Clairement, l'agresseur est ici Provan, et il est incarné par Lord Monboddo et les autres personnalités de l'institut qui ont maintenant (dans ce quatrième livre) acquis des pouvoirs politiques à un niveau global. <sup>647</sup> Ceux-ci réalisent une politique d'agression, sur le modèle des pays riches de la planète qui se servent des affaires étrangères afin de mieux se mêler des politiques de l'intérieur et de s'assurer le

---

<sup>646</sup> J. Mullan donne un compte-rendu de cette rencontre dans un article sur *The Guardian* du 8 décembre 2007. Cf. <http://www.guardian.co.uk/books/2007/dec/08/alsadairgray> Traduction : « la ville d'Unthank ne se rendra jamais ».

<sup>647</sup> A. Gray, *op. cit.*, p. 468-79.

contrôle sur les matières premières. Nous voyons donc comment l'œuvre aborde le thème de la résistance, de quelle façon les facteurs spatiaux et la réécriture du mythe sont impliqués dans ce thème et comment ils agissent sur le comportement de l'individu. On verra ensuite comment Gray opère une dislocation des repères géographiques du mythe, les insérant dans une topographie plus écossaise, de façon à ce que les lieux puissent permettre la satire, ce qui est un des apports les plus remarquables pour la compréhension de *Lanark*.

Sur l'identification entre Unthank et Glasgow il apparaît ne pas y avoir de doutes. Si les livres 1 et 2 décrivent une ville typique des années Trente et Quarante, le cadre que l'on a d'Unthank, avec ses écluses, ses trams et sa suie, renvoie plutôt à la ville des années Cinquante. Cela impliquerait un fait dont témoignent les habitants qui ont pu remarquer, pendant ces dernières décennies, les changements soudains que la ville a dû subir. Comme l'écrit Moira Burgess :

So Unthank is Glasgow. As time, in the novel, shifts and changes, it's not always the same Glasgow, but it is all the more recognisable to the reader who (like Gray) has known the city in different phases. [...] so little had changed, it seems, from the Glasgow of the thirties to the forties to the fifties to the early sixties. Yet only five or so years later things would be different. In a sense... these were the years of the old Glasgow, before the full impact of the Modernist revolution, and it is this Glasgow that Gray uses to inform his fantasies.<sup>648</sup>

Cette « rupture » stylistique entre les deux parties du roman serait donc justifiée par les changements violents que subit la ville, son lourd réaménagement capitaliste et

---

<sup>648</sup> M. Burgess, *Imagine a City. Glasgow in Fiction*, Argyll : Argyll Publishing, 1998, p. 255. Traduction : « Ainsi, Unthank est Glasgow. Comme dans le roman le temps passe et change, ce n'est pas toujours le même à Glasgow, mais le lecteur peut le reconnaître qui (comme Gray) a vu les différentes transformations de la ville de Glasgow [...] qui change à peine tous les dix ans, des années Trente jusqu'aux années Soixante. Cependant, quelques cinq ans plus tard les choses seraient différentes. En un sens... c'étaient les années du vieux Glasgow, avant l'impact de la révolution moderniste, et c'est ce Glasgow que Gray utilise pour stimuler son imagination ».

l'abrutissement industriel qu'elle doit supporter, et la rend un lieu incompatible avec ce qu'elle était auparavant. C'est pour cette raison que le dédoublement psychologique vécu dans une ville protéiforme déclencherait, non sans aucune verve polémique, la genèse de plusieurs espaces existentiels sans aucune solution de continuité ou, autrement dit, des *zones*, des hétérotopies. En conséquence, le passage d'une ville à l'autre est réglé par des parcours dont il est plutôt difficile de donner une exégèse détaillée. On ne le décrit que par le biais des mots de McHale : « a space of paradox modeled on the Wonderland and Looking-glass worlds of the Alice books, has been displaced to the ambiguous no man's land *between cities* ». <sup>649</sup>

### **6.3.1. - L'INSTITUT « MINOTAURIEN » ET LA MENACE À L'IDENTITÉ**

Cette présence « minotaurienne » de l'institut met en place l'hétérotopie la plus réussie du roman. Séparé du reste de l'espace urbain, l'institut en imite en même temps la structure ; c'est ici que se reproduit dans la forme la plus pure et la plus idéale le paradigme politique de la société capitaliste, de la ville dystopique : une organisation sociale structurée sur l'anthropophagie. C'est la superposition du nouveau système économique sur l'ancien tissu social de la ville qui a impliqué non seulement la coexistence d'espaces incompatibles, comme Unthank (Glasgow), mais aussi la fracture dans la vie du protagoniste, la paradoxale existence d'un personnage sous la forme de deux personnages distincts. Ainsi, le système économique est responsable de cette opération de dédoublement et d'une crise d'identité. Et ainsi, cette fiction rend compte des dynamiques qui s'instaurent dans la ville et dans les sociétés modernes.

La prise de conscience des mécanismes monstrueux qui permettent au pouvoir de prospérer produit donc le dédain et le refus de Lanark et Rima d'y participer. Au choix de respecter le corps et la vie des autres êtres humains

---

<sup>649</sup> B. McHale, *op. cit.*, p. 44. Traduction : « un espace paradoxal modelé sur le monde du Pays des Merveilles et de l'Autre côté du miroir des livres d'Alice a été déplacé dans le no man's land incertain de l'entre-deux villes ».

s'accompagne un autre choix déterminant pour le développement de l'histoire : la résolution de Lanark de ne plus accepter de vivre dans l'obscurité et dans l'ignorance de son passé. Il veut être illuminé sur son origine et sur les causes de l'amnésie qui l'a frappé. Respect de l'autre est d'abord respect de soi-même. La recherche de sa juste position dans la société ne se réalise qu'à la condition de sa juste position en lui-même, la réalisation du bonheur individuel, tel qu'il était exposé à Delphes : « Connais toi-même ». Mais le bonheur s'avère extrêmement difficile à atteindre, car il demanderait la recomposition d'une identité déchirée et fragmentée. L'individu, semble nous dire Alasdair Gray, se réalise donc sur un double niveau : communautaire et personnel à la fois.

L'Oracle, qui apparaît toujours dans l'Institut, serait censé faire face à ce problème et aider Lanark dans la reconstruction de son égo déstructuré, pour lui permettre d'atteindre l'équilibre et l'unité de son esprit parcellisé. Mais cette pratique de reconstruction des faits passés ne réussit pas à concilier les deux existences de Thaw et Lanark. L'Oracle commence son histoire et les modalités de narration des deux livres qui suivent ont pour but d'unifier l'enfance, l'adolescence et le parcours artistique de Thaw d'un côté, et la personnalité amnésique et déracinée de Lanark de l'autre côté. Quelles sont donc les stratégies déployées par l'Oracle ? Il apparaît que cette séance, dont la fin est l'anamnèse du temps perdu, reproduit, de façon parodique, les techniques de reconstruction du passé et de consolidation de la conscience du sujet à travers les modes psychanalytiques.<sup>650</sup> Lanark écoute ce récit comme dans un état de somnolence et en ayant l'impression que cette histoire est déjà située quelque part dans son âme. Mais à la fin du récit, au moment du réveil, il ne sera pas capable de rattacher ce qu'il a pu savoir à un vécu originaire, à un sentiment de plénitude qui lui permettrait de connaître et de se reconnaître. En ce sens, la décision d'appeler ce personnage « l'Oracle » ne serait qu'une autre forme d'ironie, afin de se moquer des techniques et théories caractéristiques de la psychanalyse. Une telle pratique se fonderait sur un pouvoir excessif que l'on accorderait à un thérapeute certain de ses capacités à gérer les troubles de l'âme d'un sujet fragile. L'autoanalyse s'avère incapable de recomposer les deux parties de la

---

<sup>650</sup> L. de Juan, *op. cit.*, p. 136-46.

personnalité du protagoniste. Gray reprend ainsi le thème de l'inconciliabilité de l'âme, qu'un autre grand écrivain écossais, R. L. Stevenson, avait déjà dramatisé dans son célèbre *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* (1882). Le lecteur est ainsi plongé dans une narration schizophrénique, entre deux sujets qui ne se reconnaissent pas l'un l'autre.

Y a-t-il, alors, une correspondance entre les deux sujets ? Pour ce que nous pouvons dire, cette correspondance n'existe que dans le roman même, et elle reste méconnue de l'auteur. Elle n'apparaît donc qu'à un niveau discursif, dans le langage qui compose le roman. On dirait que, pour Gray, l'identité n'est pas une donnée certaine, un terrain sur lequel on peut mener des enquêtes et résoudre des problèmes, mais elle est elle-même un processus d'interprétation. Bref, Lanark reste déchiré entre son passé (en tant que Thaw) et son identité présente, dans une ville où il est né à nouveau, dans un monde qui semblerait la transposition allégorique et fantastique du monde réel des livres 1 et 2. Il ne se reconnaît pas lui-même et personne ne le reconnaît. Son existence reste suspendue dans le vide.

Il appartient donc au discours de donner l'apparence et la structure d'un monde, avec un début, un milieu et une fin, mais ce discours reste sibyllin, comme s'il racontait l'histoire d'un inconnu. En raison de cela, la remémoration des livres 1 et 2 reproduit, en tant que fiction réaliste de Thaw, un état des choses aléatoire, que Lanark refuse. Contrairement à l'œuvre moderniste, l'œuvre d'Alasdair Gray montre que toute construction romanesque est une fiction provisoire, avec différents ordres possibles. Le roman, en tant que langage, reproduit une scission.

Une fois mise en relief l'identité déchirée du sujet, le roman ne fait que s'en approprier et l'agencer concrètement, l'exhiber avec ostentation, en menaçant la cohérence interne du monde fictif et signalant qu'il s'agit, en revanche, d'un objet exécuté par la maîtrise et les choix d'un auteur. Bref, on aboutit à la métafiction. Pourtant, on perçoit une insatisfaction, une perte de confiance dans le monde romanesque en tant que résultat, produit de l'œuvre d'un esprit unificateur, capable

de gérer la multiplicité du monde et d'apporter un tout qui révèle et explique une vision du monde.

### 6.3.2 - L'ENGAGEMENT POLITIQUE À PROVAN-ÈDINBOURG

Après que nous avons constaté la méfiance de l'auteur à l'égard de la possibilité d'une véritable connaissance de l'intériorité de l'individu, nous sommes invités à voir également l'échec de l'engagement politique, thème développé dans le livre 4. En effet, le choix de devenir politicien, pour Lanark, n'a rien à voir avec le désir d'aider ses compatriotes, mais doit être vu comme la possibilité d'acquérir un statut supérieur vis-à-vis des autres, d'être un *valuable man*, « un homme de valeur ». <sup>651</sup> Si l'utopie montre l'organisation parfaite et inatteignable des institutions politiques, la dystopie de *Lanark* bouleverse cet idéal par le biais de l'exemplification satirique d'un univers où la poursuite du bonheur individuel se situe au sein de l'ordre constitué et dans le respect de règles qui ne conviennent qu'aux plus forts. Lanark ne sera point capable ni d'exposer de façon satisfaisante les motivations de la ville ni de déterminer quelque changement que ce soit. Le propos de l'exagération satirique est donc celui d'exposer avec lucidité les limites de cette pensée progressiste et les raisons qui en déterminent la faillite. Dans cette lecture de l'univers de Gray, l'entreprise de Lanark, engagé dans une lutte positive, qui commence avec la rédemption hospitalière et qui continue par la pérégrination dans un terrain hostile, avec l'action collective, s'achève dans la défaite la plus totale, la chute qui rend vains tous ces efforts.

Dans cette représentation pessimiste et désillusionnée de la vie sociale, dont les enjeux sont tous joués sur un échiquier international, il ne reste point d'espace et de possibilité d'initiative pour l'individu : le jeu d'allusions au mythe du labyrinthe continue à rendre compte de ce cadre de plus en plus complexe. Une fois mises en place les complications spatiales de la ville et après avoir

---

<sup>651</sup> A. Gray, *op. cit.*, p. 459.

introduit le monstre dévorant les malades (ce Minotaure qui est l'institut), l'auteur continue à développer cette satire, se servant de la géographie écossaise, en mettant en jeu la ville de Provan et en lui attribuant des fonctions très spécifiques.

Si Unthank, comme on l'a vu, peut être facilement associée à Glasgow, la ville réelle dont pourrait s'être inspiré Alasdair Gray pour la représentation de Provan est moins évidente. Sûrement, s'agit-il d'une ville avec des pouvoirs bien supérieurs à ceux de Glasgow, car la capitale est un centre politique qui jouit d'une situation administrative bien supérieure à celle de la ville sur le fleuve Clyde. On pourrait, à ce propos, penser à Londres, qui depuis plusieurs décennies a acquis des pouvoirs immenses, du point de vue politique comme du point de vue économique. D'ailleurs la présence du conseil de toutes les nations pourrait faire penser aux réunions des Nations Unies, qui siège à New York.<sup>652</sup> Comme il arrive dans *Lanark*, les représentants des différents pays ont effectivement la possibilité de prendre la parole et d'exprimer leur mécontentement, mais il s'agit clairement d'un pouvoir futile, car les décisions les plus importantes sont prises ailleurs, dans des sièges différents, derrière les coulisses, lorsque les politiciens sont protégés des attaques et des critiques qu'une voix hostile pourrait leur adresser.

L'Écosse est certainement un pays qui a beaucoup lutté pour sa propre indépendance ; ce n'est qu'en 1997 qu'elle a obtenu un statut plus autonome, grâce à l'acquisition de la *Devolution*. Glasgow, toutefois, est une ville dont le pouvoir est fortement limité, dépendant d'Édimbourg d'un côté, et de Londres de l'autre côté, surtout en ce qui concerne le marché international. Plusieurs villes pourraient suggérer des analogies pour l'identification de Provan à une métropole plus grande, et chacune de celles-ci aurait sa validité. De toute façon, nous indiquons ici que l'association la plus valable semble être celle de Provan avec Édimbourg. La capitale de l'Écosse jouit, en effet, d'un statut hiérarchiquement plus privilégié, sans compter qu'il s'agit d'une ville où les services sont rassemblés et que la concentration des

---

<sup>652</sup> Pour une réflexion sur ce genre d'associations, cf. L. De Juan, *op. cit.*, p. 181-7.

ressources culturelles de la région la rend beaucoup plus attirante par rapport à tous les autres centres.

De plus, cette considération nous pousse à faire une deuxième identification que nous retenons pour être l'une des plus originales réécritures du mythe du labyrinthe : cette ville, en effet, pourrait être comparée à la cité d'Athènes. De fait, dans le contexte de la tradition britannique, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, Édinbourg fut l'un des centres propulsifs de la culture des Lumières. Ainsi, elle a été reconnue comme « l'Athènes du Nord ». En raison de ce que l'on vient d'expliquer, la capitale écossaise est le siège des universités et du débat culturel du pays et elle en représente le cœur du dynamisme intellectuel et progressiste du nord du Royaume Uni. En second lieu, des raisons physiques et géographiques ont permis cette association pendant les derniers siècles. Tout comme l'antique cité attique dominait l'imaginaire à cause de sa position surélevée sur son acropole, Édinbourg a un centre situé sur le sommet d'une montagne. Pour notre lecture cette configuration géographique est très importante : Lanark, comme on le verra, arrivera à Provan, et celle-ci sera la dernière étape de son voyage, comme Athènes le fut pour Thésée.

Comme Thésée, Lanark rentre dans la capitale une fois qu'il a accompli ses engagements politiques, même si les résultats qu'il emporte ne sont pas aussi triomphaux que ceux gagnés par le modèle héroïque théséen ; et ce trait continue à participer de la composition satirique de cette œuvre. En remportant la victoire sur le Minotaure, Thésée libère sa ville de la domination crétoise et de l'injuste taxation à laquelle elle était obligée de se soumettre. Mais Alasdair Gray réserve à Lanark un sort plus cruel. Une fois que le protagoniste a pris conscience de l'échec qu'a comporté sa mission politique et de l'impossibilité de sauver sa ville, il ne lui reste qu'à s'envoler sur sa machine, en rencontrant la mort. Si on fait le parallèle avec la mission de Thésée, c'est la chute d'Icare qui va à la rencontre de Lanark. Le bricolage mythique met en lumière la dégradation du mythe dans l'Écosse du XX<sup>e</sup> siècle. S'inspirant du même sort que les deux personnages mythiques partagèrent, coincés comme ils le furent dans les sombres couloirs du labyrinthe, prisonniers de Minos, Alasdair Gray écarte la possibilité de développer

la figure de l'explorateur gagnant, que choisissent Michel Butor et Italo Calvino, et élit la métaphore du prisonnier, lequel, exhorté au vol par son père Dédale, rencontre la mort. Mais ce choix n'est pas pris sans hésitations et sans peurs. La représentation de l'auteur implicite, Nastler, dans la Chambre de l'Épilogue, où il est confronté à son personnage, rend compte de ce dilemme, de ce que l'auteur doit faire de son personnage : lui réserver le triomphe de Thésée ou la défaite d'Icare.

#### **6.4 - ENJEUX SOCIAUX DE *LANARK***

Les thèmes sociaux abordés dans *Lanark*, à travers la réécriture du mythe du labyrinthe, nous permettent de situer ce roman non tant dans la perspective d'une littérature régionale ou nationale, mais dans un sillage plus international, comme l'a fait, par exemple, Randall Stevenson. Le critique repère chez Alasdair Gray plusieurs thèmes et aspects qui sont caractéristiques de la littérature postmoderniste.<sup>653</sup> Un des phénomènes remarquables est l'émergence d'auteurs qui se situent non plus dans des grands centres de la culture occidentale, comme Londres ou Paris, mais qui proviennent des régions et des pays périphériques. Tel serait le cas d'Alasdair Gray. Pendant des siècles la culture anglaise a développé une « insularité », au sens de séparation, non seulement par rapport aux autres nations européennes, mais aussi et surtout par rapport aux ex-colonies et aux états limitrophes. La deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en revanche, témoigne d'une hybridation des genres littéraires de la part d'auteurs ayant des origines et des traditions bien différentes. Ceux-ci se sont appropriés ces formes et les ont transformées, de sorte que le roman a subi des déclinaisons radicalement différentes, mais aussi novatrices. Ainsi, des littératures marginales se sont d'emblée trouvées au premier plan.

---

<sup>653</sup> R. Stevenson, « Alasdair Gray and the Postmodern » in, R. Crawford et T. Nairn (éd.), *The Arts of Alasdair Gray*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 1991, p. 48-63.

Dans le domaine de la littérature anglaise se sont imposés aux lecteurs et à la critique des auteurs immigrés comme Salman Rushdie, Timothy Mo, et bien d'autres. Dans un environnement aussi multiculturel et multilinguistique, la culture écossaise aussi a acquis une place privilégiée : des marges où elle était confinée, elle récupère la faculté d'innover la littérature d'expression anglaise sur un théâtre international.

If, as Linda Hutcheon suggests, postmodernism offers particular opportunities for the 'contesting centralisation of culture through the valuing of the local and peripheral', it seems likely that Scottish authors will continue to contribute, alongside other post-colonial minorities, to a postmodernism which may develop much more strongly in Britain, by the end of the century, than it has been in the past.<sup>654</sup>

La dénonciation est très présente dans ces littératures, et en ce sens, *Lanark*, avec sa satire de la politique libérale et de ses injustices, s'inscrit dans ce courant. Mais aussi, l'univers de *Lanark* n'a pas d'alternatives au capitalisme sauvage. Le capitalisme s'exprime entre autres par la spéculation des propriétaires immobiliers et par la conglomération corporative qui la gouverne (« The Creature », nommée comme le fait Mary Shelley pour désigner le Monstre du docteur Frankenstein). Il incarne l'idée d'exploitation cannibale de l'institut et il est également l'esprit prévaricateur des assemblées de Provan où, paradoxalement, les nations les plus pauvres participent de l'organisation qui a le but de les détruire. Il n'y a apparemment pas d'issue à ce système d'organisation. Il est le fruit d'un mal endémique de l'esprit humain.

---

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 59. Traduction : « Si, comme le suggère Linda Hutcheon, le postmodernisme offre des opportunités particulières au sein "du concours pour la centralisation de la culture à travers la mise en valeur de l'élément local et périphérique", il semble probable que les auteurs écossais continueront à contribuer, avec d'autres minorités postcoloniales, au postmodernisme qui pourrait se développer avec beaucoup plus de force en Grande Bretagne vers la fin du millénaire, par rapport à ce qu'il a été auparavant ».

La thématique psychologique et la thématique sociale sont strictement interconnectées. En effet, le thème psychanalytique est très présent dans *Lanark*, comme cela a été signalé par Gavin Miller.<sup>655</sup> L'une des images les plus puissantes du roman est celle des *dragonhides*, la maladie qui provoque l'émergence d'une cuirasse de dragon qui recouvre Rima et Lanark. Dans la liste des plagiats, que Gray reconnaît avoir commis, dans l'épilogue, il déclare s'être inspiré de ce que le psychologue Wilhelm Reich appelle « *Difplag* », un rétrécissement musculaire appelé « *armouring* ».<sup>656</sup> Cette maladie symbolise une manière de protection vis-à-vis d'un environnement hostile et étouffant quant à l'épanouissement et la réalisation de soi-même. L'éducation de Thaw l'empêche de développer sa personnalité et son originalité dans le domaine de l'expression artistique. Les conditionnements de la famille, de l'éducation, de la société rigidement fondée sur le profit sont des thèmes qui émergent avec force dans beaucoup d'œuvres de Gray. Miller se sert des études psychanalytiques de R. D. Laing, qui a le même *background* écossais que Gray (les deux provenant de Glasgow), avec qui Gray partagerait plusieurs opinions en matière psychologique. Le cuirassage métaphoriserait ainsi une sorte de protection du sujet, qui s'abrite d'une société envahissante et conformiste. Thaw devient de plus en plus timide et réservé afin de mieux préserver un noyau de lui-même, vis-à-vis d'une société qui dépouille et épuise les plus faibles. Une société qui dévore, comme en témoigne le thème le plus obsédant du roman. On dirait, ainsi, qu'il ne reste que deux possibilités aux hommes : être victimes ou bourreaux. Des deux groupes, l'un absorbe l'autre, comme dans un cycle digestif. Ainsi, soit les personnages développent la maladie des *dragonhides*, qui transforme les gens en monstres, « one response to an "antithesis between complete loss of being by absorption into the other person (engulfment), and complete aloneness (isolation)" »,<sup>657</sup> soit ils manifestent une autre tendance, un attachement vampirique,

---

<sup>655</sup> Cet article est paru dans la revue en ligne *Online Journal for the Psychological Study of the Arts*, G. Miller, « "We are all murderers and prostitutes" : R. D. Laing and the work of Alasdair Gray » in [http://www.psyartjournal.com/article/show/miller-we-are-all-murderers-and-prostitutes\\_rd](http://www.psyartjournal.com/article/show/miller-we-are-all-murderers-and-prostitutes_rd) (Consulté le 25-10-2010).

<sup>656</sup> A. Gray, *op. cit.*, p. 496. Traduction : « le cuirassage ». *Op. cit.*, p. 571.

<sup>657</sup> G. Miller, *op. cit.* Traduction : « une réponse à une "antithèse entre la perte complète d'existence à travers l'absorption dans l'autre personne (engloutissement), et la solitude complète (isolement)" ».

car le sang des autres personnes est nécessaire pour survivre. Cette deuxième maladie fait apparaître des sangsues ou des éponges, qui incarnent ce désir de s'approprier la vie des autres.

Ces maux endémiques, qui s'explicitent par l'égoïsme et par le désir de possession, sont les causes de la mort dans les deux parties du roman : où que Lanark aille, il se retrouve toujours dans des impasses. Vers la fin du roman, c'est l'auteur lui-même qui donne à son personnage l'explication d'un univers qui s'est révélé profondément injuste : « The Thaw narrative shows a man dying because he was bad at loving. It is enclosed by your narrative which shows civilization collapsing for the same reason ». <sup>658</sup> Ce thème est développé d'abord sur un niveau purement autobiographique, car Thaw est empêché d'aimer à cause de sa rigidité émotive, qui dérive de son éducation, une réaction aux agressions du monde qui l'entoure. <sup>659</sup> La section réaliste n'arrive pas à résoudre ce conflit, Thaw ne pouvant choisir d'être victime ou bourreau. Sa mort par noyade est la solution par laquelle Gray démontre une réminiscence d'un des derniers romans de Robert Louis Stevenson, *The Ebb-Tide* (1894). <sup>660</sup> Là aussi le protagoniste est angoissé par le choix que le sort lui a offert : soit suivre une voie morale et accepter sa misère, soit perpétrer des crimes et s'enrichir. Le suicide sera la solution adoptée. Dans Lanark, ce thème reçoit ensuite un caractère universel et devient matière d'analyse sociale, lorsque l'allégorie des livres 3 et 4 matérialise, sur un plan fantastique, ce que la section autobiographique avait laissé entrevoir.

Si cette maladie est fortement enracinée dans la vie de l'individu et dans la vie de la société, c'est qu'il n'existe pas de salut possible. La deuxième vie de Lanark offre effectivement au protagoniste une deuxième chance de s'opposer à ce mal. La maladie même représente peut-être une possibilité de rédemption et Lanark tente de choisir un parcours moral (s'opposant par exemple à manger d'autres

---

<sup>658</sup> A. Gray, *op. cit.*, p. 484. « Le récit de Thaw montre un homme qui meurt parce qu'il ne sait pas aimer. Celui-ci est enchâssé dans votre propre histoire, laquelle montre une civilisation qui s'effondre pour la même raison. » *Op. cit.*, p. 365.

<sup>659</sup> G. Miller, *op. cit.*

<sup>660</sup> R. L. Stevenson et L. Osbourne, *The Ebb-Tide. A Trio and Quartette* (1894, éd. P. Hinchcliffe et C. Kerrigan), Edinburgh : Edinburgh University Press, 1995.

hommes). En dépit de certains efforts de ce genre, le protagoniste se trouve perpétuellement dans des pièges contre lesquels il ne peut rien faire. Les abus sont à l'ordre du jour, non seulement dans les centres du pouvoir, mais aussi dans la communauté d'Unthank. Lanark est nommé Provost (maire) de la ville, titre qui ne sera qu'honorifique, car ce sera toujours Sludden, l'ami opportuniste, qui gardera les charges les plus puissantes. Au-delà de ses oppositions aux injustices, l'individu ne peut pas faire beaucoup, si les structures sociales et tous les autres n'opèrent aucun renouvellement au sein de leur organisation et de leur échelle de valeurs. Le héros ne peut que mourir à cause de l'absence d'alternatives.

## **5.6 - LA RÉÉCRITURE DU MYTHE D'ICARE**

Lanark est un personnage très complexe et incarne un conflit que Gray et la littérature écossaise ont mis en premier plan. Deux options s'offrent au protagoniste : demeurer à la surface et participer à la lutte, ou bien se laisser aller aux flots et se noyer ? À cause du désir utopique de réaliser une société qui respecte les plus faibles, Lanark pourrait être rapproché d'Icare, d'un personnage qui choisit de voler pour avoir un autre regard, une hauteur entendue, symboliquement, en tant que capacité de saisir le monde d'un point de vue parfait et arriver à une connaissance supérieure, en réponse au cadre noir de cette société injuste. Chez Lanark, nous trouvons, idéalement, la volonté de réaliser pleinement la nature humaine, en dépit de circonstances qui contraindraient les hommes à se comporter en tant que cannibales, en tant qu'êtres inhumains, fidèles à la morale de Térence selon laquelle *homo hominis lupus*.

Comme Icare, Lanark est ambitieux, puisqu'il vise à des buts élevés et s'applique à une tâche qui va au delà de ses possibilités réelles ; mais, tout comme le fils de Dédale, il pêche par naïveté et incapacité d'évaluer ses moyens réels. Les moyens qui lui sont donnés pour poursuivre son idéal civil ne sont pas suffisants pour la réussite de son entreprise aérienne. S'envolant sur des villes dystopiques, par

le biais d'une machine qui lui est offerte par la même ville d'Unthank, il faillit. L'appareil volant, en effet, fonctionne à travers le futur de celui qui l'emploie. Le protagoniste, gaspillant ainsi entièrement celui qui lui avait été prédestiné, trouve donc la mort en tombant du ciel pendant le voyage de retour. Comme si ce vol était rapportable à un geste d'*hybris*, un tel effort apparaît disproportionné à la dimension de l'individu. Il semble donc que l'auteur veuille mettre en relief le sens d'amertume et d'ironie tragique face à un personnage qui a osé s'opposer, de ses seules forces, à un système économique sur une échelle mondiale.

Confronté à ce cruel destin, le lecteur peut cueillir le sens des dessins allégoriques que Gray même a composés et placés au début de chacun des quatre livres (figure 13). L'ambiance apocalyptique qui domine s'insère avec pertinence dans son projet littéraire. En particulier, le dessin d'ouverture du livre 4 montre la majesté du pouvoir, lequel a la forme d'un homme couronné. Celui-ci brandit dans une main une épée, représentant la *force*, tandis que dans l'autre il porte un sceptre, autre représentation de ce qui, sur le poignet, on appelle *persuasion*. Ce régner domine sur une ville infernale et hyper industrialisée, laquelle, à son tour, s'appuie sur une série de mini-dessins, chacun illustrant les fondements du système social : la guerre, la discipline militaire, la discipline scolastique et le travail ouvrier. Ces mini-compositions mettent en lumière l'importance de la dépersonnalisation et du travail en série ; les habitants de cette ville sont tous stylisés et identiques, pour souligner leur participation d'un ensemble mécanique et efficace ; chaque homme et chaque femme sont les engrenages qui bougent automatiquement pour le bien de la société. Mais cela implique, en même temps, l'absence d'espace pour l'individu et tout ce qui n'est pas concerné par la production de richesse. Le poids de cette organisation de l'État, et la force que celui-ci exerce, écrasent l'homme et ses aspirations, ils rendent tout effort d'opposition un rêve nostalgique.

#### 6.4.1 - ATTEINDRE LA LUMIÈRE DU SOLEIL

Un autre aspect de ressemblance entre Lanark et Icare est le désir ardent d'atteindre le soleil. Se trouvant dans les rues désertes d'Unthank, pendant la nuit, Lanark entrevoit le clignotement de l'aurore et s'en rapproche, captivé par une tension idéale et instinctive qui le pousse à rechercher la lumière dans toutes les situations : à partir des heures passées à l'Elite à observer le ciel nuageux jusqu'à la nécessité de contempler le paysage - jeu de miroirs dans sa chambre -, <sup>661</sup> le seul qu'il soit possible de voir depuis l'unique fenêtre de l'institut. Même si ce désir n'est pas visible à l'occasion des deux épisodes de l'envol (l'aller et le retour de Provan), le transport aérien ne serait que l'objectivation d'un désir exprimé dans tout le roman. Dans le monde de *Lanark*, le soleil est en opposition, d'un côté, à la ville comme labyrinthe (lieu d'industries) et, de l'autre côté, au sombre institut souterrain. La lumière du soleil est très convoitée, elle semblerait un contraste à ces lieux détestables. Également, dans *The City*, un dessin de 1951-55-95 (figure 14), il est possible de voir un soleil pâle qui lutte pour se montrer dans le brouillard enveloppant Glasgow. Dans cette illustration, clairement, l'organisation spatiale se fonde sur une opposition entre le centre historique et les cheminées des usines, des surfaces ensoleillées d'un côté et des surfaces sombres de l'autre, dans l'arrière plan industriel qui semble menacer la ville.<sup>662</sup> Dans le dessin comme dans le roman, si nous considérons la lumière, en tant que métaphore du progrès, de la réalisation des idéaux d'humanité, elle est vue avec nostalgie et désir par le protagoniste, comme si cela représentait quelque chose de perdu à jamais. Dans ce dernier la personnification entre Lanark et Icare nous permet de percevoir l'écart qui sépare le modèle mythique de sa recontextualisation moderne dans le cadre désespéré d'un univers dystopique. Dans un monde où tout est avilissant et vulgaire, le sort d'Icare est encore plus terrifiant. Le protagoniste, en effet, contrairement au personnage de la tradition grecque, apparaît très isolé. Après la parenthèse métafictionnelle, il est clair que Lanark a été abandonné par l'auteur, Nastler. Si Virgile représente la mort

---

<sup>661</sup> Gray, *op. cit.*, p. 3-6, 50 et suivantes.

<sup>662</sup>Cf. la critique de The Guardian en occasion de la parution de *A Life in Pictures* en octobre 2010 : <http://www.guardian.co.uk/books/2010/oct/23/aldasair-gray-my-life-in-pictures>.

d'Icare pour mettre en scène la *pietas* de son père Dédale, chez Gray on voit plutôt le divorce de l'auteur avec son personnage. En conséquence, c'est le lecteur qu'on veut frapper, peut-être pour susciter son désenchantement.

L'attrait du protagoniste pour le soleil est un autre élément qui renforce sa naïveté. La pulsion d'Icare de s'élancer vers la lumière traduit un désir de poursuivre un idéal, mais dans ce contexte, il ne peut y avoir aucune intervention positive. En effet, même l'engagement politique de Lanark pourrait relever du désir de se séparer des autres, en occupant le piédestal de l'homme aux grandes responsabilités.<sup>663</sup> Si la lumière peut être vue en tant que symbole de la vérité, nous savons que Lanark aussi, en dépit du doute sur la sincérité de ses intentions, s'est engagé dans une entreprise personnelle ambitieuse : la volonté de faire réapparaître des qualités humaines refoulées. Dans cet univers - ou bien : dans ces univers - ni l'art ni la moralité ne peuvent racheter le sujet. La chute d'Icare ne serait que la conclusion d'un long parcours que Cairns Craig reconnaît être à la base de l'ensemble de cette structure romanesque. Si le roman réaliste de Thaw est un parcours ascensionnel (*uphill*) où s'énonce la fatigue du jeune artiste pour s'exprimer et vivre de ses propres moyens dans un monde qui sous-estime le produit artistique, le roman de Lanark, en revanche, est riche en mouvements allant vers la chute (*downhill*). Selon Craig, chaque fuite d'un monde à un autre alternatif est une fuite qui ne résout pas les problèmes éthiques de l'histoire, mais qui les déplace dans une autre dimension.<sup>664</sup> Le passage de la réalité à la dimension allégorique et fantastique ne fait qu'amplifier le désastre. Le dernier chapitre inclut une prise de conscience de ce sort inévitable. Il n'y a donc pas de solution ni d'espoir. La chute rend plus spectaculaire encore l'inéluctabilité de cette réalité. Donc, l'épilogue tragique, par le biais de cette réécriture du mythe d'Icare, permet de saisir la portée pessimiste de la pensée de Gray.

---

<sup>663</sup> Comme le remarque G. Miller, *op. cit.*

<sup>664</sup> C. Craig, « Going Down to Hell is Easy: *Lanark*, Realism and The Limits of the Imagination » in *The Arts of Alasdair Gray*, éd. R. Crawford et T. Nairn, Edinburgh : Edinburgh University Press, 1991, p. 96-7.

#### 6.4.2 - ICARE AVEC UNE MACHINE À VOLER

Pour se rendre à Provan, la ville d'Unthank offre à Lanark un dispositif aérien muni d'ailes. Tout ce qu'on doit faire pour le faire voler c'est d'insérer une carte de crédit dans une fissure et la machine effectuera alors un paiement de temps, le soustrayant au futur du conducteur.

Le temps, dans le monde dystopique du capitalisme extrême de *Lanark* est un bien exploitable, comme il apparaît dans ces affiches publicitaires : « **A HOME IS MONEY. MONEY IS TIME. BUY TIME FOR YOUR FAMILY FROM THE QUANTUM CHRONOLOGICAL. (THEY'LL LOVE YOU FOR IT)** ». <sup>665</sup> Ou encore: « **QUICK MONEY IS TIME IN YOUR POCKET - BUY MONEY FASTER FROM THE QUANTUM EXPONENTIAL** ». <sup>666</sup> En lisant *Lanark* on a l'impression que l'industrie occupe toutes les sphères de la vie, car le temps est monétisé, comme si l'on vivait suivant un planning, une durée de travail. Le temps est donc une dimension privée de toute signification. Il est disponible sur le marché selon les règles valables pour les autres marchandises. La publicité incite à l'achat de temps, sous le chantage imposé aux consommateurs de rendre heureuses leurs propres familles et de ne pas devoir renoncer à leur amour. De ce temps, chacun est propriétaire d'une certaine portion. Chaque activité implique une « dépense temporelle », ce qui justifierait aussi le gaspillage de temps dans les phases de la vie du protagoniste. De fait, les passages d'une zone à l'autre ont pour conséquence le vieillissement des personnages, et le fonctionnement de l'appareil volant a donc un coût énorme.

Nous retrouvons donc, dans la description de ce moyen de transport, une ironie désacralisante. Le personnage qui se sert de machines pour voler nous

---

<sup>665</sup> A. Gray, *op. cit.*, p. 432. Traduction : « UN FOYER, C'EST DE L'ARGENT. L'ARGENT, C'EST DU TEMPS. ACHETEZ DU TEMPS POUR LES MEMBRES DE VOTRE FAMILLE CHEZ QUANTUM CHRONOLOGIQUE (ILS VOUS EN SERONT RECONNAISSANTS.) » *Op. cit.*, p. 505.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 432-3 Traduction : « DE L'ARGENT RAPIDE, C'EST DU TEMPS DANS VOTRE POCHE - ACHETEZ DE L'ARGENT PLUS VITE CHEZ QUANTUM EXPONENTIEL », *op. cit.*, p. 506.

renvoie, en effet, au genre utopique, et en particulier aux ouvrages qui décrivaient des voyages sur la lune. C'est le voyage interstellaire qui a toujours donné le prétexte pour des inventions hétéroclites et fabuleuses, et qui a permis à des imaginations débridées de s'épanouir dans la création improbable d'appareils et bidules pour atteindre des régions extraterrestres. Par ailleurs, commencé avec l'écrivain grec Lucien, le thème du voyage sur la lune a suscité un intérêt très fort à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, à travers les œuvres de John Wilkins (*A Discovery of the New World*, 1638), de Francis Godwin (*The Man in the Moone*, de la même époque) et de Cyrano de Bergerac avec *l'Histoire comique des États et Empires de la lune* (1657).<sup>667</sup> Thème très cher aux auteurs utopiques, le vol dans l'espace devient un *topos* aussi pour le roman de science-fiction et pour le roman d'aventure (genres auxquels, pour plusieurs aspects, le roman de Gray appartient). Dans le genre utopique, le voyage est fonctionnel pour rejoindre la société idéale, située dans un ailleurs qui en préserve l'intégrité. De toute façon, le voyage n'est pas un pur expédient narratif. Pour Vita Fortunati: « Il viaggio è [...] profondamente ancorato nell'ordito del racconto utopico e partecipe del progetto, al quale fornisce situazioni e materiali di cui quest'ultimo non potrebbe fare a meno ».<sup>668</sup> Par ailleurs, la particularité de la machine de Lanark nous préannonce la cruauté du capitalisme que nous retrouverons, peu après, dans la ville de Provan. Ce voyage dans un monde dystopique renseigne le protagoniste sur le fonctionnement de la politique, mais dans la mesure où la machine, comme dans une transaction financière, prélève du temps de la vie du voyageur. Le fonctionnement de la machine et celui des États impérialistes est donc le même.

Mais qu'en est-il de la machine utopique de la tradition littéraire, de cet instrument fantastique projeté dans le terrain de l'impossible ? C'est à travers la

---

<sup>667</sup> Un compte-rendu complet sur les voyages littéraires sur la lune peut être trouvé dans R. L. Green, *Into Other Worlds. Space-Flight in Fiction, from Lucian to Lewis*, London-New York : Abelard-Scuman, 1957. Pour une contextualisation historico-culturel des sociétés utopiques lunaires, cf. R. Trousson, V. Fortunati (coord. P. Spinozzi), *Histoire transnationale de l'Utopie littéraire et de l'Utopisme*, Paris : Honoré Champion, 2008, p. 295-300.

<sup>668</sup> V. Fortunati, « Introduzione », in R. Baccolini et V. Fortunati (éd.), *Viaggi in Utopia*, Ravenna : Longo Angelo, 1996, p. 9. Traduction : « Le voyage est [...] profondément ancré dans la trame du récit utopique et il prend part au projet et l'alimente en situations et matériaux dont ce dernier ne pourrait pas se passer ».

réécriture du vol utopique que nous nous apercevons que le monde de *Lanark* a atteint le degré maximum de dystopie possible. L'envol fantastique, ce qui relève du rêve et de l'imagination, a été soumis aux lois tyranniques de l'économie. Le pouvoir d'achat a conquis toute frontière possible, jusqu'à coloniser le domaine de l'imagination. À la portée de n'importe qui, le rêve aussi a perdu tout charme, toute « valeur ajoutée ». Le vol utopique, dans la fiction de Gray se rattache aussi aux intentions satiriques de l'auteur. Les motifs du mythe et de la tradition utopique sont mis en scène et détournés, comme on l'a vu, avec le but de susciter une critique dure de la société contemporaine.

On doit remarquer, de plus, l'importance structurale du voyage extraordinaire dans le genre utopique. Gian Carlo Calcagno analyse la littérature critique de la science fiction et remarque que le mythe de Dédale et d'Icare est presque unanimement reconnu comme un des éléments prototypiques du genre.<sup>669</sup> A son avis, l'intérêt pour ce type de voyage s'affaiblirait à l'époque contemporaine, lorsque le vol humain n'est plus un rêve impossible, mais une réalité effectivement accomplie. Et pourtant, dans le genre parallèle de la dystopie, le vol continue à exercer une puissance inégalée. Même si la science fiction nous emporte dans des moyens de transport intergalactiques extrêmement sophistiqués, le vol est important, pour sa fonction d'épreuve. Le voyageur, hier comme aujourd'hui, doit être inspiré, fantaisiste ; c'est en faisant preuve d'audace qu'il se fait accepter dans un nouveau groupe social et peut en tirer du savoir.

En parodiant la tradition, on dirait que le vol utopique se transporte dans la période étudiée à travers des sphères ontologiques inconciliables. D'après l'exemple de *Lanark* nous trouvons ce même sujet chez J. C. Ballard, dans le roman, de peu antérieur, *The Unlimited Dream Company* (1979). Ici le protagoniste, Blake, vole un avion de l'aéroport de Heathrow et, précipité ainsi dans la Tamise, se retrouve ensuite dans la petite ville de Shepperton, où il occupe un univers interstitiel entre la vie et la mort, devenant le fondateur d'une nouvelle progéniture

---

<sup>669</sup> G. C. Calcagno, « Dalle ali di Icaro alle astronavi », in *ibid.*, p. 59-63.

d'êtres humains.<sup>670</sup> Même ici, comme chez Gray, nous voyons que la modalité de l'envol, modelé sur le mythe d'Icare et sur la littérature utopique, a une fonction indubitable dans le récit. En d'autres mots, le vol permet d'exprimer l'expérience de la discontinuité entre deux milieux différents. Le but de la description d'une société inconnue ou la fondation d'une société nouvelle et perfectible, dont nous apprenons les mœurs et/ou la politique, reste un élément dominant de ce genre littéraire. Et donc, cette *eagle-machine* de *Lanark*, une sorte d'aigle industriel, une machine « à crédit », réfléchit la logique mercantile de toute action accomplie dans ce monde. Le protagoniste s'approprie ainsi, à travers le vol, les qualités de la société qu'il rencontrera. À travers cette connotation ambivalente de majesté (caractéristique de l'aigle) et de démystification de l'élément fantastique-utopique, l'auteur préannonce le cadre de désarroi et d'injustice qui triomphe dans la section de Provan. L'appauvrissement et la monétisation, pour ainsi dire, de l'élément fantastique sont le digne corollaire d'une société vouée exclusivement au profit. Emblématiquement, le résultat est la fin du vol utopique, la chute dans le vide et l'échec du voyage.

L'intention satirique n'est pas le seul moteur de cette machine volante. Il est vrai que le voyage affirme et confirme la nature dystopique de cet univers. Mais en même temps il y a au moins deux aspects pour lesquels il se révèle indispensable, et c'est révélateur pour la conscience du protagoniste. Premièrement, il permet une anamnèse des faits passés que Lanark avait refoulés jusqu'à ce moment-là (voyage d'aller). Deuxièmement, en dispensant la mort, le voyage permet au protagoniste de tirer des conclusions de cette vie en quatre livres, donnant un sens à cette expérience tragique (voyage de retour).

Volant dans les cieux de Provan, Lanark vit une expérience unique. Il ne doit pas penser au fonctionnement de l'appareil ; tout semble sous contrôle, et les instruments qu'il a en dotation pour la communication avec l'aéroport sont pour lui incompréhensibles. Il peut donc se laisser aller au plaisir du vol. Ainsi, la rigidité, dont il a fait l'expérience dans tous les lieux qu'il a traversés, semble disparaître, les mouvements ne sont plus compliqués comme dans la ville labyrinthique, dans les

---

<sup>670</sup> J. G. Ballard, *The Unlimited Dream Company*, London : Jonathan Cape, 1979.

couloirs de l'institut, ou bien dans la zone interchaleudrique. Finalement, Lanark, délivré de tout obstacle physique, peut se laisser transporter par les émotions suscitées par le spectacle de la nature. Le transport aérien, cette fluidité du vol, qui est exprimée aussi par le fleuve qu'il surplombe, lui permet de se sentir libre pour la première fois.

He was flying up a wide and winding firth with very different coasts. To the right lay green farmland with clumps of trees and reservoirs in hollows linked by quick streams. On the left were mountain ridges and high bens silvered with snow, the sun striking gold sparkles off bits of sea loch between them. On both shores he saw summer resorts with shops, church spires and crowded esplanades, and clanging ports with harbours full of shipping.<sup>671</sup>

Mais, soudainement, l'écume des eaux de l'estuaire fait ressurgir des abîmes de l'inconscient un passé qui lui était caché.

Tankers moved on water, and freighters and white-sailed yachts. A long curving feather of smoke pointed up at him from a paddle steamer churning with audible chunking sounds toward an island big enough to hold a grouse-moor, two woods, three farms, a golf course and a town fringing a bay. This island looked like a bright toy he could lift up off the smoothly ribbed, rippling sea, and he seemed to recognize it. He thought, 'Did I have a sister once? And did we play together on the grassy top of that cliff among the yellow gorse-bushes? Yes, on that cliff behind the marine observatory, on a

---

<sup>671</sup> A. Gray, *op. cit.*, p. 470. Traduction : « Il survolait un large estuaire sinueux aux côtes très différentes. À droite, il voyait des terres cultivées verdoyantes parsemées de bouquets d'arbres et de réservoirs dans des cuvettes reliées par des cours d'eau rapide. À gauche, il y avait des saillies montagneuses et de hauts sommets argentés de neige, le soleil allumant des étincelles d'or sur des lacs salés qui s'étendaient entre eux. Sur les deux côtes, il voyait des stations balnéaires avec des magasins, des flèches d'églises, d'esplanades bondées de monde, des ports où cliquaient des embarcations. » *Op. cit.*, p. 548.

day like this in the summer holidays. Did we bury a tin box under a gorse root in a rabbit hole? There was a half-crown piece in it and a silver sixpence dated from that year, and a piece of our mother's jewellery, and a cheap little notebook with a message to ourselves when we grow up. Did we promise to dig it up in twenty-five years? And dug it up two days later to make sure it hadn't been stolen? And were we not children then? And was I not happy?<sup>672</sup>

Personne ne semble avoir souligné, jusqu'à présent, l'importance du vol dans cette section du roman. On a vu comment le long processus de récupération des souvenirs opéré grâce à l'Oracle avait failli. Ainsi, le lecteur, bien évidemment, a eu connaissance d'un passé hypothétique reconstruit minutieusement par un agent externe, un narrateur intradiégétique. Néanmoins, le protagoniste n'a pas pu élaborer une réconciliation authentique avec le récit de ce passé et donc avec lui-même, comme si les événements retrouvés par une sorte de transe hypnotique avaient fait émerger la mémoire de quelqu'un d'autre. Mais Gray semble nous dire qu'il n'y a pas de véritable connaissance tant qu'il n'y a pas de reconnaissance. Cette fois-ci, la nouvelle perspective aérienne ouvre la conscience de Lanark vers un univers caché, comme si, de ce tourbillon d'eaux, surgissait une majestueuse et familière cathédrale. La perspective aérienne joue un rôle très important pour la prise de conscience du sujet et de sa position par rapport à l'univers. L'envol lui procure une

---

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 470. Traduction : « Des bateaux-citernes se déplaçaient sur l'eau, ainsi que des cargos et des yachts aux voiles blanches. Un long panache incurvé de fumée pointait vers lui depuis un bateau à vapeur qui brassait l'écume avec des bruits de pal audibles en direction d'une île assez grande pour contenir une lande à grouses, deux bois, trois fermes, un terrain de golf et une ville bordant une baie. Cette île rassemblait à un jouet brillant qu'il aurait pu soulever de la mer côtelée aux rides lisses, et il eut l'impression de la reconnaître. Il se demanda : « N'avais-je pas une sœur autrefois? Et n'avons-nous pas joué ensemble sur le sommet herbeux de cette falaise parmi les ajoncs jaunes ? Oui, su cette falaise derrière l'observatoire maritime, par un jour comme celui-ci, pendant les vacances d'été. N'avons-nous pas enterré une boîte de conserve sous un jonc dans un terrier de lapin ? Il y avait à l'intérieur une demi-couronne et une pièce de six pence en argent datés de cette année-là, un bijou appartenant à notre mère et un petit carnet bon marché contenant un message adressé à nous, pour quand nous serions grands. N'avons-nous pas promis de la déterrer vingt-cinq ans plus tard ? Et fini par la déterrer deux jours après pour être sûrs qu'on ne nous l'avait pas volée ? N'étions-nous pas des enfants alors ? N'étais-je pas heureux ? » *Op. cit.*, p. 548-9.

étincelle qui le réveille de son état amnésique et permet une épiphanie auparavant impossible.

Cette révélation, aurait-elle des conséquences dans l'intrigue du roman ou dans la construction de la personnalité du protagoniste ? Cela nous paraît difficile à dire. L'intrigue de *Lanark* s'achemine inexorablement vers la catastrophe finale, la conclusion tragique de la vie du protagoniste. Comme nous le voyons chez Modiano, la connaissance de soi-même apparaît comme impossible ou en tout cas elle ne semble apporter aucun changement décisif. La récupération des souvenirs n'apporte pas de solution pour le conflit psychologique mis en place.<sup>673</sup>

À ce point, d'autres questions surgissent concernant la topologie de l'univers grayen. Si ce dernier passage se réfère au passé du protagoniste, quels sont ces lieux qui recouvrent la ville de Provan ? Nastler, l'auteur impliqué, est le premier à faire face à ce mystère : pour lui, il ne s'agit ni de Londres, ni de Paris, ni d'Édimbourg, et il reste énigmatique quant à l'identification de ce lieu. Lanark fait deux remarques sur son voyage et sur son atterrissage. D'abord, il affirme avoir fait la rencontre de la divinité. Elle se serait d'ailleurs manifestée de façon un peu comique : un œil très grand et une voix dont les sonorités sont en *is* et *if*. Ensuite, répondant aux provocations de Nastler, Lanark voudrait raconter ce qu'il a vu en descendant, mais l'auteur l'interrompt, l'empêchant de terminer son récit. La géographie écossaise du roman est alors extrêmement incohérente et problématique. Probablement l'envol de ce quatrième livre a permis à Lanark de se replonger dans une autre dimension ontologique, dans son passé, dans la vie de Thaw. La nature décrite, en effet, nous renvoie plutôt aux livres réalistes 1 et 2, puisqu'on dirait qu'elle n'a rien à voir avec les ambiances sombres et brumeuses qui dominent les livres 3 et 4. L'intrusion dans un monde passé, à travers le voyage d'aller, pourrait donc justifier la réémergence des souvenirs. Quant au statut réel de cette terre vue d'un regard panoptique, le roman ne nous donne pas d'explications et nous sommes laissés encore une fois dans l'incertitude. La perception subjective et dérangeante du protagoniste ne s'est probablement pas limitée à procurer et à superposer un

---

<sup>673</sup> L. de Juan, *op. cit.*, p. 198-206.

ensemble de données l'une sur l'autre, elle a créé des univers, introduisant le paradoxe dans un monde narratif instable.

La chute de Lanark commence dès qu'il part de Provan. Elle se produit brutalement, mais il réalise au même moment que cet événement n'est autre que la partie finale d'une parabole commencée il y a longtemps.

With an indrawn scream he knew he was going down the great gullet again. The tiny office, the great round table, Provan, Greater Unthank, Alexander, cathedral, Rima, Zone, council corridors, institute had been a brief rest from the horror of endless falling. Monboddoo had tricked him back into it. He screamed with hatred. He pissed with panic. He writhed and his face came out into a rush of milky mist. He was plunging downward in the bird machine. He was the mind of this bird, an old bird in poor repair. Each wingstroke tore out feathers he needed for landing and the land was far below. He kept falling as far as he dared, then levelling in a thrash of pinions which thinned and flew back like darts. His bald breast and sides were freezing in the fall. The misty air thinned to black and the black map of a city lay below, the streets dotted lines of light.<sup>674</sup>

À son réveil, Lanark se retrouve dans un lit d'hôpital en compagnie de son fils, Alexander, qui l'a récupéré blessé et presque infirme. Plusieurs années se sont écoulées, sans que l'on sache comment. La ville - comme cela a été décidé par les ordres supérieurs de Provan - est en train de s'effondrer sous la terre. Un personnage

---

<sup>674</sup> A. Gray, *op. cit.*, p.552-3. Traduction : « Avec un hurlement intérieur, il sut qu'il descendait à nouveau dans le grand gosier. Le petit bureau, la grande table ronde, Provan, le Grand Unthank, Alexander, cathédrale, Rima, Zone, les couloirs du conseil, l'institut, avait été un bref répit dans l'horreur d'une chute sans fin. Monboddoo l'y avait poussé à nouveau. Il hurla de haine. Il pissa de panique. Il se tortilla et son visage émergea dans une bouffée de brume laiteuse. Il plongeait vers le bas dans la machine-oiseau, un vieil oiseau en mauvais état. Chaque coup d'aile arrachait des plumes dont il avait besoin pour atterrir, et la terre se trouvait loin en dessous. Il tombait aussi longtemps qu'il osait, puis se stabilisait dans un battement de rémiges de moins en moins fournies qui volaient derrière lui telles des fléchettes. Son jabot et ses flancs nus gelaient pendant la chute. L'air brumeux se dissipa pour devenir noir, et la carte noire d'une ville se dessina bientôt en contrebas, les rues semblables à des lignes pointillées de lumière. » *Op. cit.*, p. 639.

mystérieux annonce à Lanark sa mort imminente. Ce moment fatidique est aussi cathartique. Comme le dit Cairns Craig, le protagoniste se réconcilie avec lui-même en se rapprochant de son fils.<sup>675</sup> Lanark et Alexander (dans les livres 3 et 4) rétablissent un rapport père-fils qui s'était détruit dans l'autre section entre Thaw père et fils (livres 1 et 2). Le sens de l'apocalypse, bien présent avant que le roman n'arrive à sa conclusion, accorde une très grande importance au rachat que la présence d'Alexander implique. Dans cette scène, on donne aussi le corollaire moral qui informe l'œuvre :

I don't care what absurdity, failure, death I am moving toward. Even when your world has lapsed into black nothing, it will have made sense because Sandy [le diminutif d'Alexander] once enjoyed it in the sunlight. I am not speaking of mankind. If the poorest orphan in creation has reason to curse you, then everything high and decent in you should go to Hell. Yes! Go to Hell, go to Hell, go to Hell as often as there are victims in your universe. But I am not a victim. This is my best moment.<sup>676</sup>

Emprisonné dans un cycle digestif de mort et de renaissance, Lanark peut finalement décéder pour de bon. En dépit de la chute et de la défaite, il peut revendiquer une action qui lui donne la possibilité de parler de rédemption. Le fait d'avoir un fils lui permet, même si c'est à un niveau différent, la seule forme de rachat que le roman mette en place. Craig explique :

---

<sup>675</sup> C. Craig in R. Crawford et T. Nairn, *op. cit.*, p. 106.

<sup>676</sup> A. Gray, *op. cit.*, p. 515. Traduction : « Je me moque de l'absurdité, de l'échec, de la mort, vers lesquels je m'avance. Même quand votre monde aura sombré dans un néant noir, tout cela aura eu un sens parce que Sandy l'aura vu une fois sous le soleil. Je ne parle pas pour l'humanité. Si l'orphelin le plus pauvre de la création a une raison de vous maudire, alors, tout ce qu'il y a de bon et d'honnête chez vous devrait aller en enfer. Oui ! Allez en enfer, allez en enfer, aller en enfer aussi souvent qu'il y a des victimes dans votre univers. Mais je ne suis pas une victime. C'est le plus beau moment de ma vie. » *Op. cit.*, p. 599.

Out of continual defeat, out of a continual fall into yet another hell, comes a kind of success, for by the end of the novel Lanark is no longer a striver after a place in the elite, a creator of hells for other to live in; he is neither a striver after the ultimate ends of history [...] he is one of us, between heaven and hell, a survivor of the tyranny of our historical imaginations, waiting the end [...].<sup>677</sup>

La chute s'insère donc dans le contexte anti-utopique de l'œuvre. Mais en même temps, et grâce à l'appartenance de ce roman au genre satirique, un message positif et social est transmis. Entre décomposition et recomposition de liens sociaux, une amélioration semble être possible. À l'entrée de l'Enfer, Énée trouve une représentation de Dédale pleurant sur le cadavre de son enfant tombé du ciel. Ici c'est plutôt le contraire : le père est secouru par son fils qui l'accompagne jusqu'à la mort. C'est pour cela que l'Icare de Gray ne semble pas correspondre totalement à l'image presque stéréotypée pendant des siècles de reprise du mythe du personnage volant. En effet, encore en 1924, Bertrand Russell, dans *Icarus or the Future of Science*, reprenait le mythe pour alerter les hommes et les mettre en garde contre les progrès scientifiques modernes : « Icare, ayant appris de son père à voler, fut détruit par son imprudence. Je redoute que le même destin ne frappe les populations à qui nos modernes hommes de science ont appris à voler ». <sup>678</sup> Peut-être, par un pessimisme poussé à l'extrême, Gray considère-t-il le vol comme la seule opportunité de l'homme de réaliser et satisfaire ses propres prérogatives d'être humain. L'accumulation de difficultés rend la poursuite d'un idéal de respect des autres de plus en plus ardue. Même si l'homme est voué à la chute et à la défaite, il ne doit pas renoncer à chercher le progrès qui pourrait conduire à l'amélioration lente et progressive des enfers possibles.

---

<sup>677</sup> C. Craig, *op. cit.*, p. 106. Traduction : « À force de défaites, à force de chutes dans un autre enfer, arrive une sorte de succès, car à la fin du roman Lanark ne se bat plus pour avoir une place au café de l'Élite, il n'est plus un créateur d'enfers où les autres sont censés vivre ; il ne se bat même pas pour les finalités ultimes de l'histoire [...] il est l'un d'entre nous, entre ciel et enfer, un survivant de la tyrannie de nos imaginations historiques, en attendant la fin [...] ».

<sup>678</sup> Cité par M. Dancourt, *op. cit.*, p. 3.

Le vol de Lanark est donc un élément très important dans cette réécriture. Manipulé et détourné du mythe originaire, il permet une satire efficace. Icare ne peut plus voler avec sa machine extravagante et fantastique, parce que c'est avant tout l'imagination qui a été bannie de notre culture ; mais l'homme volant ne rencontre pas la mort en tombant dans la mer, il meurt sur terre, aux côtés de son fils. Ainsi, le désir de voler n'est pas seulement un geste dicté par l'*hybris*, mais aussi un choix moral, une volonté de se consacrer à une cause. La vie dans la ville moderne, en effet, se fonde sur une éthique injuste et qui entraîne une lutte. Des romans comme *The Fall of Kelvin Walker* (1985) et *McGrotty and Ludmilla* (1990) décrivent l'ascension de deux *social climbers*, deux arrivistes écossais, dans le Londres ultra-capitaliste de l'époque thatchérienne.<sup>679</sup> Le premier de ces deux romans reprend le motif de la chute, comme l'indiquent le titre et la couverture. Dessinée par Gray même, elle représente un personnage nu qui tombe sur un fond rouge (des réminiscences de Blake et du Satan miltonien sont bien reconnaissables). Le protagoniste, portant un nom de famille typiquement écossais, souhaite avoir du succès, s'enrichir et se marier, en adoptant tous les stéréotypes sociaux-culturels et linguistiques de la bourgeoisie londonienne. Le cadre réaliste permet le même type de satire que nous trouvons dans *Lanark*, sauf qu'ici, selon nous, l'effort de rédemption participe, avec cohérence, de la même intention de décrire les hypocrisies et le sous-développement culturel de la société écossaise. La chute n'implique qu'un déclassement, un retour au pays d'origine, une exclusion de la société anglaise, avantagée dans tous les domaines de la vie. Comme Kelvin Walker, Lanark acquiert une ascension sociale en tant que *Provost* d'Unthank. Mais la poursuite éthique de cette fonction reste un geste ambigu, car on met aussi en scène la vanité du politicien, la superficialité des concitoyens et, donc, l'inutilité d'un tel engagement. S'il n'y a pas d'utilité sociale dans ce monde dystopique, au moins le choix moral permet de chercher de donner un sens à sa propre recherche personnelle et d'éviter la catastrophe totale. Pour véhiculer ce nouveau sens, le motif de la chute d'Icare a été réécrit et resémantisé.

---

<sup>679</sup> A. Gray, *The Fall of Kelvin Walker* (1985), London : Penguin, 1986, et *McGrotty and Ludmilla*, Glasgow : Dog & Bone, 1990.

Le mythe du labyrinthe est donc plié à l'affirmation d'un message politique qui émerge à plusieurs reprises, surtout dans les livres 3 et 4 de *Lanark*. Les changements sont appliqués au récit traditionnel pour permettre à l'auteur et au lecteur de saisir des contenus qui renvoient à l'actualité et au système de cannibalisme souterrain et caché qui est soutenu par la logique impérialiste de sociétés multinationales. Le thème de l'anthropophagie dans la ville de science-fiction est un *topos* dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et dans le XXI<sup>e</sup> siècle, comme nous le montrent de célèbres réalisations cinématographiques, de *Soylent Green* (1973) de Richard Fleischer à *The Road* (2009) de John Hillcoat et Joe Penhall. Mais la réécriture du mythe du labyrinthe permet de saisir ce thème différemment, notamment à travers l'introduction du Minotaure dans le dédale d'Unthank. Ainsi, cette réécriture se poursuit et s'achève avec l'identification de Lanark-Icare et l'entreprise du vol utopique d'une ville à l'autre. L'auteur souligne un contraste ironique entre le mythe et le texte littéraire. La distanciation du mythe permet de souligner comment celui-ci a dû s'adapter à une éthique différente. Ce qui est important, pour l'auteur qui a encodé le message dans la réécriture, c'est le contexte pragmatique de cette satire,<sup>680</sup> qui pour être comprise impose d'examiner le contexte écossais qui en a déterminé les changements.

Le lecteur doit prendre conscience d'un certain état des choses. La satire, à travers ce contraste qui dérive de la coexistence de deux récits dans le même texte, implique une évaluation morale de la part du lecteur et une prise de position par rapport au contexte auquel elle se réfère. La cible est donc la société de masse et les compromis que l'on adopte avec le pouvoir aussi bien que le maintien de structures économiques écrasantes. Par rapport aux réécritures que nous avons analysées jusqu'à présent, le mythe réécrit devient une sorte « d'arme »<sup>681</sup> dans un dessein plus ample de critique et de changement de la société. En effet, par rapport

---

<sup>680</sup> Nous employons le terme pragmatique dans le sens que lui accorde L. Hutcheon dans *A Theory of Parody. op. cit.*, p. 22-4 et p. 50-68. En reprenant la définition de Charles Morris, la pragmatique tient des effets pratiques des signes, en contraste avec la sémantique qui les met en relation à leur objet et à la syntaxe (p. 22).

<sup>681</sup> Ce terme, que Hutcheon considère sur la base d'une définition de la parodie de J. A. Yunk nous paraît d'autant plus valide pour la satire. Celle-ci est moins ambiguë et a des cibles plus facilement repérables (*ibid.*, p. 52).

aux parodies du mythe du labyrinthe, les contingences sociales de la satire de Gray sont plus évidentes et les intentions de l'auteur sont plus claires.

## CONCLUSIONS DE LA TROISIÈME PARTIE

Dans les réécritures d'Alasdair Gray et de Patrick Modiano nous nous apercevons que vers la moitié des années Soixante-dix des changements se sont vérifiés dans la représentation de la ville. La réécriture du mythe du labyrinthe, comme l'évolution des techniques de la narration, témoignent de ces changements

Le premier point en commun de deux romans que nous avons analysés est la représentation d'une ville étouffante, mais non dans le seul sens de l'industrialisation et des changements de vie des habitants. Même les espaces autres, bien présents dans les narrations de Butor, Robbe-Grillet et Calvino, sont maintenant moins nombreux. Au contraire, les romans continuent à garder, dans la pensée qui régit leur composition, l'idée d'hétérotopie et, donc, la conscience que l'espace du roman s'appuie sur une zone ayant un statut incertain, difficile à saisir, au fond, métaphysique.

Dans le cas de Modiano, nous avons un ensemble de comptes-rendus, de documents, des entrées de Bottin, et d'autres textes de nature hétérogène, réunis dans ce qui constitue *Rue des Boutiques Obscures*. Gray aussi agence une fiction singulière, attribuant deux récits à deux personnages différents, mais déclarant en même temps (dans le titre, *Lanark. A Life in Four Books*), qu'il s'agit de la même vie. Un roman allégorique avec des éléments de science-fiction et d'éléments fantastiques se greffe sur le fondement d'un roman réaliste. Le premier amplifie et concrétise des conflits et troubles psychologiques traités dans le deuxième, mais aucun lien clair et définitif entre les deux n'est donné.

Il est clair que les intrigues de ces deux romans et les techniques narratives adoptées sont analogues à celles que nous avons rencontrées dans la

deuxième partie de cette thèse. Nous les avons reconnues comme des techniques qui se rattachaient du Postmodernisme. Cependant, le réemploi qu'en font Modiano et Gray nous montre que ces auteurs semblent s'éloigner d'une pratique des formes littéraires comme si elles étaient les éléments d'un jeu combinatoire. Persiste, en revanche, l'idée que cette pratique puisse être appliquée à la littérature, mais là on observe la volonté d'ancrer l'activité littéraire à un message.

Le message de ces deux romans est fortement lié à la vie de leurs auteurs. Patrick Modiano, en effet a des origines juives et son intérêt est très concerné par la période de l'Occupation, un moment historique qui, même s'il ne l'a pas vécu, a imprimé des blessures qui l'ont marqué pendant toute sa carrière en tant qu'écrivain. Dans ce roman, il n'est pas facile de cerner les faits réels et ceux imaginés. Mais les protagonistes de *Rue des Boutiques Obscures* évoquent les souvenirs des parents de Modiano, et en particulier de son père, obligé à fuir et à se forger des identités toujours différentes. Dans le cas de Gray aussi, la biographie de l'auteur émerge clairement dans deux des quatre livres. Ici l'on montre le pouvoir qu'a la société d'étouffer l'individu singulier. Du plan autobiographique au plan allégorique, on comprend que cela tient d'un projet plus vaste de répression, un instrument de la politique et du système économique pour modeler les gens et les soumettre. Les procédés de narration postmodernistes sont ainsi détournés par Modiano et par Gray. Les autobiographies de deux inconnus n'intéresseraient à personne, mais l'autofiction, l'agencement littéraire d'éléments de vérité et d'éléments de fiction leur permet de mettre au premier plan un vécu douloureux.

Cette « dramatisation » d'une vie, dans le sens d'une « mise en action » des conflits et des traumatismes qui l'ont marquée, dans les cas de Modiano et de Gray ne se dissocie pas d'un contexte social, bien visible et indiqué, voire mis en cause, des abus infligés aux personnes des auteurs. Les injustices qui émergent de ces romans sont liées à l'identité des auteurs. D'origine juive le premier, écossais le deuxième, ils réécrivent le mythe pour raconter et dénoncer. Dans les deux romans que nous avons analysés c'est le motif du Minotaure qui ressort. La ville comme labyrinthe, après avoir égaré les personnages, les engloutit. Cette violence du

Minotaure n'est rien d'autre que la métaphore de l'oubli. Guy Roland et Lanark sont deux amnésiques qui s'engagent dans une lutte désespérée contre leurs propres stratégies psychologiques qui les empêchent de reconstruire leurs histoires personnelles. Ils se trouvent aussi dans une société qui, après leur avoir attribué une position minoritaire, ne veut pas les reconnaître. L'espace hétérotopique de la narration se révèle ainsi un instrument puissant pour faire basculer la structure de ces romans. L'absence de leur centre fait ainsi allusion à tant de vies précaires qui peuplent la société européenne de cette deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle.

## CONCLUSIONS

À cause des transformations concrètes des villes, le labyrinthe est devenu un espace insaisissable et non cartographiable. Nous avons vu que les théories de Gilles Deleuze et Félix Guattari d'une part, et de Michel Foucault d'autre part, permettent de décrire le labyrinthe urbain représenté dans la fiction entre les années 1950 et les années 1980. Nous remarquons ainsi l'échange thématique entre la représentation de la ville et l'espace du livre. Les termes de rhizome et hétérotopie sont ainsi fondamentaux pour comprendre aussi la transformation du roman, aussi bien que la métafiction, qui fait son irruption, de façon prépondérante, à cette époque. Nous nous sommes en effet demandé s'il existe un lien entre le motif du labyrinthe et les romans analysés et nous en avons conclu que le thème de la ville comme labyrinthe est transfiguré, progressivement pendant ces trois décennies, d'une représentation littéraire à une configuration nouvelle du roman et du processus de lecture. L'absence d'un centre, la sensation d'ouverture extrême et de la précarité des objets représentés sont des idées présentes dans le rhizome et dans l'hétérotopie, qui deviennent de cette manière des caractéristiques formelles de la fiction à cette époque. Bref, certainement oui, la crise de la représentation de l'espace se propage au médium du texte littéraire.

Tous les romans de notre corpus rendent compte de ces changements dans la culture européenne et témoignent de différentes réactions vis-à-vis de l'espace urbain. Les auteurs, ainsi, mettent au point leurs méthodes de travail et aboutissent à de nouvelles écritures romanesques. Dans *L'emploi du temps* (1956) de Michel Butor, nous sommes confrontés aux menaces de la ville industrielle, à ses dimensions, aux difficultés à trouver des points de repère ; la ville désarçonne continuellement, car les endroits hétérotopiques ne font que donner des représentations fausses, des trompe-l'œil. Le lecteur, comme le protagoniste, doit

dépasser des obstacles, revenir en arrière sur les pages qu'il a déjà feuilletées, recomposer les événements d'une année avec le narrateur. Bref, manipuler le livre et le considérer en tant qu'objet d'encre et de papier. Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe* (1959) exagère cette conception de l'espace romanesque, établissant deux cadres : le bureau de l'écrivain et la ville qui nous rend claustrophobes. Italo Calvino multiplie à l'infini, pousse à l'excès cette conception du labyrinthe : ainsi bouleversées, ses villes invisibles (*Le citta invisibili*, 1972) ne sont plus des labyrinthes angoissants, mais d'énormes polyèdres à la structure encore inconnue, toujours à découvrir et à mettre à l'épreuve. Ville et narration, chez Calvino, répondent à une logique combinatoire. Derrière les villes comme derrière les récits, il n'y a que les engrenages qui les maintiennent en vie ; et la fascination pour tous ces éléments qui se décomposent et se recomposent inlassablement, suivant l'imagination, à la recherche perpétuelle de la surprise.

Revient, enfin, vers la fin des années Soixante-dix, l'emprisonnement du début. Tout en conservant les innovations de la fiction des décennies précédentes, Patrick Modiano (*Rue des Boutiques Obscures*, 1978) et Alasdair Gray (*Lanark*, 1981) retrouvent dans les villes l'emprisonnement, avec la différence que la pratique ludique des chaînes linguistiques, pour cette nouvelle génération d'écrivains, n'est plus concrétisée uniquement comme réflexion sur le langage : elle est ancrée dans des vies traumatisées par une histoire et par une politique écrasantes. La ville engendre ainsi les minotaures qui perpétuent l'injustice et dévorent des existences blessées. Se greffant sur une innovation de la fiction joycienne, en particulier le chapitre labyrinthique de « Wandering rocks », que nous avons analysé et contextualisé dans le premier chapitre, tous ces auteurs innove dans le genre romanesque le projetant, fortifié, dans un espace européen qui reflète la mondialisation en cours. C'est-à-dire un moment de l'histoire humaine où les espaces s'effacent et s'entremêlent les uns avec les autres, où la coexistence de mondes incompatibles est devenue le contact entre des peuples en collision dans des villes de plus en plus babéliques et schizophréniques, où les habitudes des mariages arrangés indiens côtoient les coutumes sexuelles les plus libres des villes d'après 1968.

Avec cette thèse nous avons voulu mettre en évidence une scansion chronologique qui passe souvent inaperçue. Nous avons repéré, en effet, deux moments, de la culture européenne, souvent confondus entre eux : celui du dernier, extrême, aboutissement du Modernisme et de la culture des avant-gardes (entre les années Cinquante et le début des années Soixante-dix), et un autre moment (entre la fin des années Soixante-dix et les années Quatre-vingt), où de nouvelles pratiques de narration, jaillissant de la première époque, semblent apparaître. Tout en reconnaissant la filiation avec le Postmodernisme, il faut aussi admettre que de nouvelles préoccupations semblent émerger chez cette nouvelle génération d'écrivains. Des préoccupations liées à la responsabilité éthique de l'auteur. Patrick Modiano et Alasdair Gray sont souvent répertoriés comme des auteurs postmodernistes. Cette étiquette, dans leur cas, est pour certains aspects, fallacieuse. Même si elle est possible, elle ne rend pas justice à ces auteurs qui ont certainement utilisé les pratiques d'écritures postmodernistes, mais en les bouleversant et en innovant de façon personnelle, investissant leurs identités et leurs histoires, comme la plupart des auteurs dits postmodernistes ne l'avaient pas fait.

Nous avons utilisé les théories de Linda Hutcheon sur l'ironie, la parodie et la satire, parce que, chez elle, ces deux derniers genres sont mis en relation et parfois inclus dans le premier, qui est un trope. Nos textes, en effet, comme un grand nombre de textes de leur époque, sont à lire sous le spectre déformant de l'ironie. La citation, chez Butor, et les allusions, chez tous les autres auteurs ont pour effet de mettre à mal et de le démystifier le mythe du labyrinthe. Cette pratique de réécriture étant présente déjà chez Joyce, il faut remarquer que la période entre les années 1950 et 1980 témoigne d'un changement important. Si dans la première moitié du siècle, le mythe, en quelque sorte, pouvait encore être proposé comme une mise en ordre de l'anarchie du réel, tous nos auteurs témoignent de la crise de cette idée. Les bouleversements ironiques que nous avons trouvés, en effet, montrent que le mythe, comme tout récit, peut être, au moment de la création littéraire, traité de manière libre, et indiquer ainsi, la crise d'une culture. Notre mythe reflète, ainsi, dans le cadre de la description de la métropole, une fracture entre l'homme et son environnement. Mais l'ironie a un signe différent, selon

l'auteur qui y a recours : chez Butor et chez Robbe-Grillet, elle vise à questionner la ville issue de la Modernité et de la Deuxième Guerre Mondiale ; chez Calvino elle interroge des nouvelles possibilités épistémologiques ; chez Modiano et chez Gray elle analyse ou dénonce d'autres aspects, exhumant des récits exclus du discours officiel sur la ville. Après avoir constaté l'absence d'un sens objectif du mythe, ces auteurs invitent à sa déconstruction, à la mise en relief d'une forme qui, libérée de son ancien référent, se trouve à être resémantisée.

Dans la période entre la deuxième partie des années Soixante-dix et le début des années Quatre-vingt, les techniques de bouleversement du mythe sont acquises et acceptées, mais resémantisées à leur tour. Loin de mettre en lumière un pur jeu de renvois, qui aboutiraient à la perte du sens, les éléments du mythe sont réemployés dans un contexte susceptible d'exprimer, consciemment, un message. Dans cette dernière phase que nous avons distinguée, la déconstruction du mythe se rattache à un mouvement créatif plus engagé. Comme nous le voyons dans *Rue des Boutiques Obscures* de Patrick Modiano et dans *Lanark* d'Alasdair Gray, les débris bricolés du mythe se relient à une expérience plus intimement vécue, d'autant plus qu'ils s'inscrivent dans des pratiques d'écriture fondées sur la récupération et le rajustement d'éléments autobiographiques. La nouveauté dans la réécriture de ces auteurs est fortement liée à leur provenance. Français d'origine juive le premier, écossais le second, ils émergent dans le panorama littéraire européen en exprimant l'étouffement dont ils ont souffert, à cause de leurs origines.

Michel Butor et Alain Robbe-Grillet manipulent les formes narratives afin de mettre à nu l'absence de sens et l'autoréférentialité des moyens expressifs, afin de mener aux conséquences extrêmes celles qui avaient été les recherches esthétiques des avant-gardes dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'expérience artistique de Calvino se situe au tournant où ces techniques narratives, au moment extrême de leur démontage, sont revalorisées et changent de signe, sont des structures ouvertes au sens. Le simulacre sans vie est innervé à nouveau par la possibilité d'une utopie. De même, pour Calvino l'épuisement des formes narratives du Nouveau Roman était donc nécessaire. Celles-ci sont maintenant sous son regard

complice et volontaire. La compréhension du fonctionnement de la fiction lui a révélé les possibilités infinies de l'imagination humaine. La pratique de la narration est ainsi considérée dans ce qu'il y a de plus instinctif et primordial : le conte. Occupé, pendant ces années, à un travail de recherche qui l'amènera à rassembler les contes populaires de la tradition orale italienne, Calvino s'aperçoit ainsi que les chaînons qui composent les contes sont rapportables aux éléments d'un jeu combinatoire. D'une pratique extrêmement sophistiquée avec le triomphe du roman bourgeois d'une part, et avec le roman psychologique et d'avant-garde d'autre part, la narration, avec Calvino, redécouvre ses origines, qui s'engouffrent dans la nuit des temps, la préhistoire : « le fiabe, analizzate e spogliate di tutti gli elementi posteriori, sono il principale e quasi unico documento di quelle lontanissime età ».<sup>682</sup> Comme l'a signalé Vladimir Propp, c'est toujours de l'homme dont parlent les contes.<sup>683</sup> La littérature doit ainsi tenir compte de ce qui est caché derrière la fiction. Même si elles sont déplacées dans d'autres univers, les fictions illustrent des comportements humains, et les intrigues se combinent de manière différente en fonction d'un conflit qu'une société engendre à une époque historique précise.

Ainsi, c'est la réflexion de Calvino qui nous introduit dans une nouvelle époque pour le roman. La critique littéraire d'aujourd'hui s'est souvent interrogée sur la réémergence de la vie de l'écrivain dans le roman des dernières décennies. En revanche, le rôle de Calvino, et la légitimation qu'il semble restituer aux langages de la narration n'ont pas encore été pris en considération. Calvino est conscient que l'intellectuel, loin de pouvoir participer directement et vite au changement du monde, peut néanmoins faire beaucoup pour l'homme de demain. Et c'est justement cette restitution de la fiction à la véritable vie et à l'histoire des hommes qui permet la résemantisation qu'opèrent des auteurs comme Modiano et Gray. Cette présence de l'auteur - que nous dirions presque taboue - qui s'est réintroduite d'emblée, presque de manière mystérieuse, est donc liée, à notre avis, aux observations calviniennes, qui légitiment ainsi l'écrivain à prendre le pouvoir

---

<sup>682</sup> « Vladimir Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate* », in *Saggi 1945-1985, op. cit.*, p. 1541. Traduction : « Les contes, analysés et dépouillés de tous les éléments postérieurs, sont le principal et quasiment l'unique document de ces époques très lointaines ».

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 1541-3.

sur son monde romanesque et à parler de lui-même. Le roman peut donc revenir à la transmission d'un message. Un message direct, sincère, car il n'y a rien de plus primordial que ce qui est issu de nos expériences personnelles, de notre propre vie.

De toute façon, chez Gray et chez Modiano, ce n'est pas le même type de narration qui apparaît et des différences s'imposent, même dans leur intention commune de transmettre un message identitaire, et pas un ensemble de simulacres littéraires désincarnés. Chez Gray, en effet, nous trouvons un narrateur qui s'inscrit dans une tradition fortement séparatiste, et engagée dans l'écriture pour l'expression d'intentions politiques. La satire est ainsi la forme la plus ouverte pour poursuivre des buts polémiques, dans le cadre d'un monde voué à la dystopie, à la négation la plus acharnée des valeurs humanistes. Mais pour Modiano, être écrivain signifie surtout répondre au besoin de s'installer dans une tradition - la littérature française - donc une littérature nationale, dont il n'est pas sûr de faire partie, dont ses origines l'excluraient. Ainsi, l'intertextualité et les jeux parodiques lui permettent de critiquer la tradition aimée, mais aussi de pouvoir lui appartenir. Le choix de réécrire parodiquement le genre policier, à l'instar des Nouveaux Romanciers, qui défrayaient la chronique littéraire de son époque, lui permet d'être accepté dans cette tradition. Une tradition, comme on l'a suggéré, fortement ancrée dans le rationalisme et que le roman policier parodié mettrait ainsi en crise. Cela dit, l'intrusion des vies réelles de ces auteurs dans les cadres fictionnels de *Lanark* et de *Rue des Boutiques Obscures*, est une manière de mettre au premier plan des thèmes sociaux ; de même que l'auteur se réapproprie son droit à exister dans la représentation où, si longtemps, il avait dû se cacher.

Dans les années Soixante-dix, les voies sont ouvertes afin que de nouvelles pratiques romanesques s'affirment. Selon nous, ce n'est pas un hasard si un auteur aussi acharné contre la tradition, comme Alain Robbe-Grillet, parvient à écrire sur lui-même dans les années Quatre-vingt. Pendant cette décennie, en effet, Alain Robbe-Grillet revendique la présence de l'écrivain, comme prémisses à laquelle tout romancier ne peut jamais renoncer. Même dans les récits les plus

impersonnels, il avoue : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi ».<sup>684</sup> Mais c'est seulement après l'expérience narrative de Calvino, en 1986, que cette phrase est proférée et Robbe-Grillet publie ses « nouvelles autobiographiques », ses « Romanesques », relativement tard : *Le miroir qui revient* en 1984, *Angélique ou l'Enchantement* en 1988 et *Les Derniers Jours de Corinthe* en 1994. À côté du conte, la forme la plus innocente de la narration est peut-être la mise en fiction de soi.

Les deux romans de Michel Butor et d'Alain Robbe-Grillet constituent des étapes fondamentales et des expériences cruciales le long d'un chemin où le roman est un point de départ qui vise à des créations artistiques assez singulières. Pour Michel Butor *L'emploi du temps* est l'une de ses dernières tentatives avant d'élire d'autres formes artistiques, extrêmement expérimentales, où son écriture sortira du genre au sein duquel elle a été engendrée, pour embrasser d'autres formes, comme le texte-collage qu'est *Mobile, étude pour une représentation des États-Unis* (1962). Alain Robbe-Grillet, également, trouve dans l'écriture romanesque des années Cinquante une ouverture pour aboutir à d'autres formes intermédiaires entre un genre et l'autre, entre un médium et l'autre.<sup>685</sup> Robbe-Grillet s'occupe, en effet, de ciné-romans, de récits-photos et de scénarios, et invente un nouveau récit cinématographique dans des œuvres comme *L'année dernière à Marienbad* (1961), *L'immortelle* (1963) et *Glissements progressifs du plaisir* (1974). Le labyrinthe que nous avons analysé ici est un point de départ, un modèle que ces écrivains peuvent projeter sur la complexité de la vie urbaine et qui les aidera, enfin, à déterminer un espace d'hétérogénéité décisif dans leur vision de l'œuvre d'art. En ce sens, le mythe du labyrinthe, qui se déployait sur la toile de la salle cinématographique de Bleston avait une valeur prophétique : elle aidait l'auteur à conceptualiser de nouvelles possibilités d'écriture. La ville, donc, n'a plus été le centre où se rencontrent les intellectuels et les esprits créatifs, comme nous l'avons vu dans la première partie du siècle, mais elle n'a cependant pas cessé de participer au niveau des expériences

---

<sup>684</sup> Cité par P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris : Seuil, 2008, p. 132.

<sup>685</sup> L'« intergénéricité » et l'« intermédialité ». Cf. F. Harvey, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite*, Paris : L'Harmattan, 2012.

qu'on y fait, à la création artistique ; elle en est encore, dans la période de trent années que nous avons pris en compte, un des principes qui en déterminent la forme.

Mais que reste-il du roman ? Quelle valeur acquière non seulement l'écriture romanesque après tant de fracas et tant de débats, mais aussi sa lecture ?

Dans le cas de Butor cette recherche est abandonnée en faveur de l'exploration d'autres territoires. Mais Robbe-Grillet, en revanche, semble poursuivre un chemin vers la mise en question des moyens expressifs et vers une recherche inépuisable de nouvelles formes de narration. Chez Calvino se vérifie un tournant vers le fantastique, dans un processus, si l'on veut, inverse. Si les auteurs français recherchent des formes de narration de plus en plus sophistiquées, chez Calvino nous trouvons le désir d'une forme plus populaire. En effet, le fantastique imprègne la grammaire de signes qui forment les mythes primitifs et les contes issus directement des besoins symboliques de l'inconscient.<sup>686</sup> Dans le contexte français le roman semble être encore en train de dénoncer une sorte d'épuisement de ses formes et être ainsi à la recherche d'un ailleurs. Dans le contexte italien, au contraire, étant donnée l'absence de modèles aussi forts que dans les littératures françaises et anglo-saxonnes, les observations de Calvino feraient penser qu'un grand nombre de possibilités sont encore ouvertes. Quoique l'on pense sur le destin de ce genre, il est clair que toute position s'appuie sur la prémisse que le roman reste, essentiellement, un lieu d'expérimentation littéraire.

Il est clair que le lecteur auquel s'adressent ces écrivains, comme nous l'avons dit, est disponible à se rendre non seulement complice, mais aussi constructeur du sens de l'œuvre d'art. Les textes que nous avons choisis accentuent ce rôle du lecteur en tant que véritable maître de la création artistique. De l'expérience des avant-gardes jusqu'aux années Quatre-vingt, l'auteur a beaucoup demandé au lecteur. En spéléologue, celui-ci a dû pénétrer dans des cavernes obscures et se faire interprète. Les métaphores du labyrinthe nous accompagnent ainsi jusqu'à la fin. Dans ce monde où nous assistons à l'effondrement de toute

---

<sup>686</sup> I. Calvino, « Definizioni di territori: il fantastico », in *Una pietra sopra, op. cit.*, p. 261.

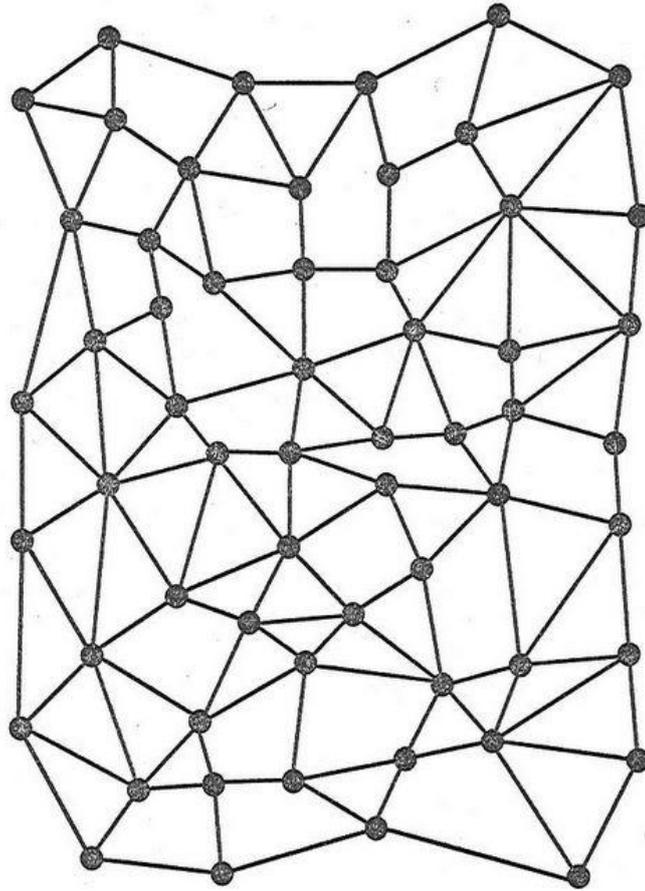
valeur, ce n'est pas encore l'idée d'un centre qui peut élever la condition humaine, mais plutôt les méandres. La difficulté à dépasser, la recherche inlassable, l'investissement personnel sont des qualités inéluctables pour l'émancipation du lecteur, si jamais cette émancipation est possible. Dans le cadre de la méfiance suscitée par la manipulation constante que nous subissons, la facilité apparente de l'accès au savoir et à la lecture, de la facilité de communication des nouveaux médias, tant applaudis et tant ovationnés, que reste-t-il donc à faire ? La difficulté de la lecture est sûrement à l'extrême opposée. Pour le promeneur des labyrinthes, désorienté dans un chemin vers le centre de lui-même, comme pour le promeneur des dédales, engagé sur l'évaluation du bon chemin, et comme aussi (pourquoi pas ?) un hypothétique promeneur des rhizomes complexes, l'effort et la confiance en ses propres forces dans le défi de la lecture sont les seuls moyens pour refuser l'homologation et l'inauthenticité. La radicalisation de la lecture et du rôle du lecteur, celui décrit par Calvino, celui qui abandonne la page pour continuer la lecture dans le monde tout autour de lui, reste donc la seule forme d'émancipation. À la différence de tout le reste, la lecture ne nous est pas donnée par autrui, mais elle est le déploiement de nos efforts. Seul produit qu'on ne puisse pas acheter sur le marché, ce n'est pas le savoir qui peut venir à notre rencontre, mais c'est la seule chose qu'on doit à soi-même, en tant que respect de soi. La lecture, enfin, seule source d'affranchissement possible ?



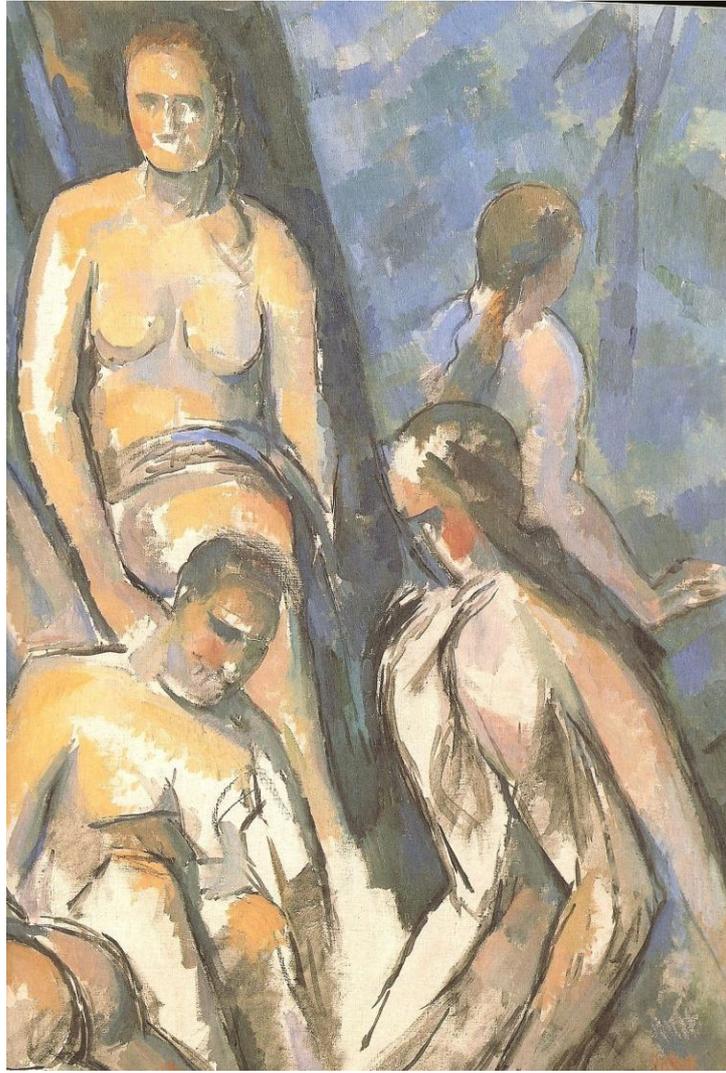
# ICONOGRAPHIE



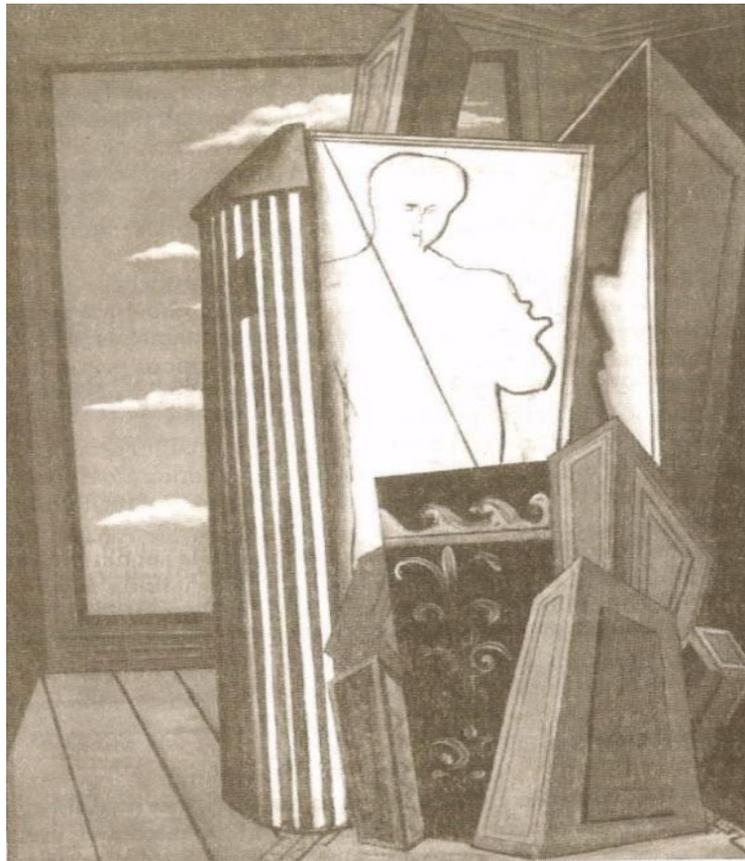
1. J.Thordup, *Labyrinthe* inspiré par les villes de Troyes, Copenhague (1995).



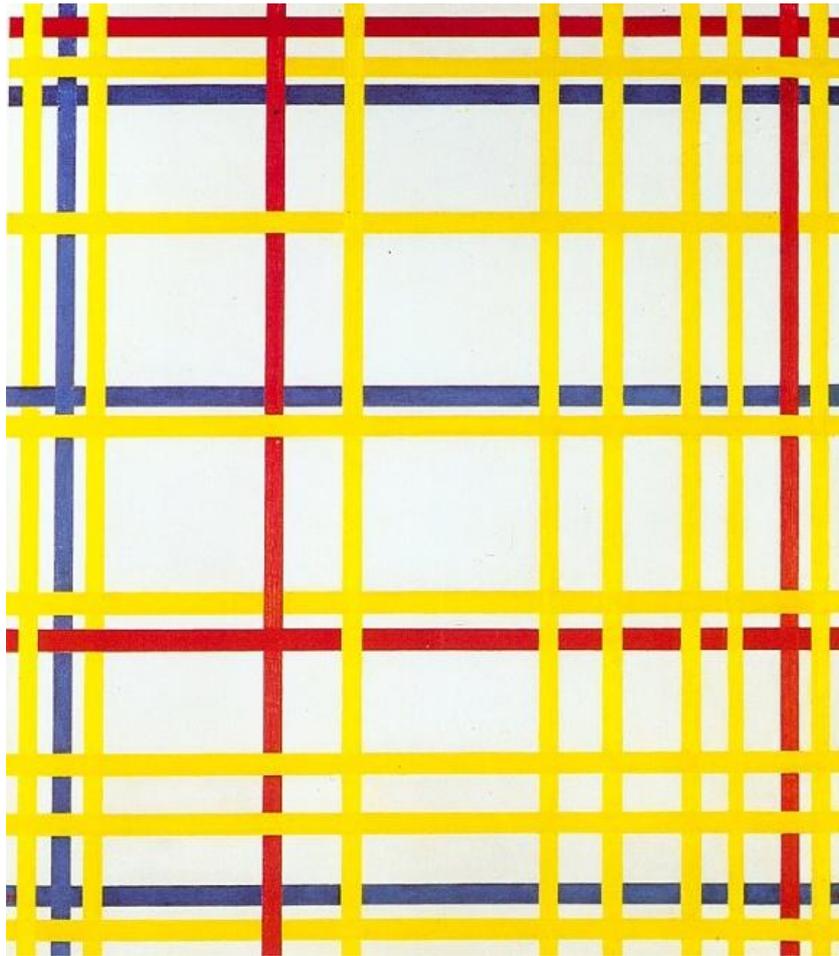
2. Illustration de rhizome tirée d'Umberto Eco *Dall'albero al labirinto, op. cit.*, p. 56 (2007).



3. Paul Cézanne, *Les grandes baigneuses*, détail, huile sur toile, Philadelphia Museum of Art (1904-06).

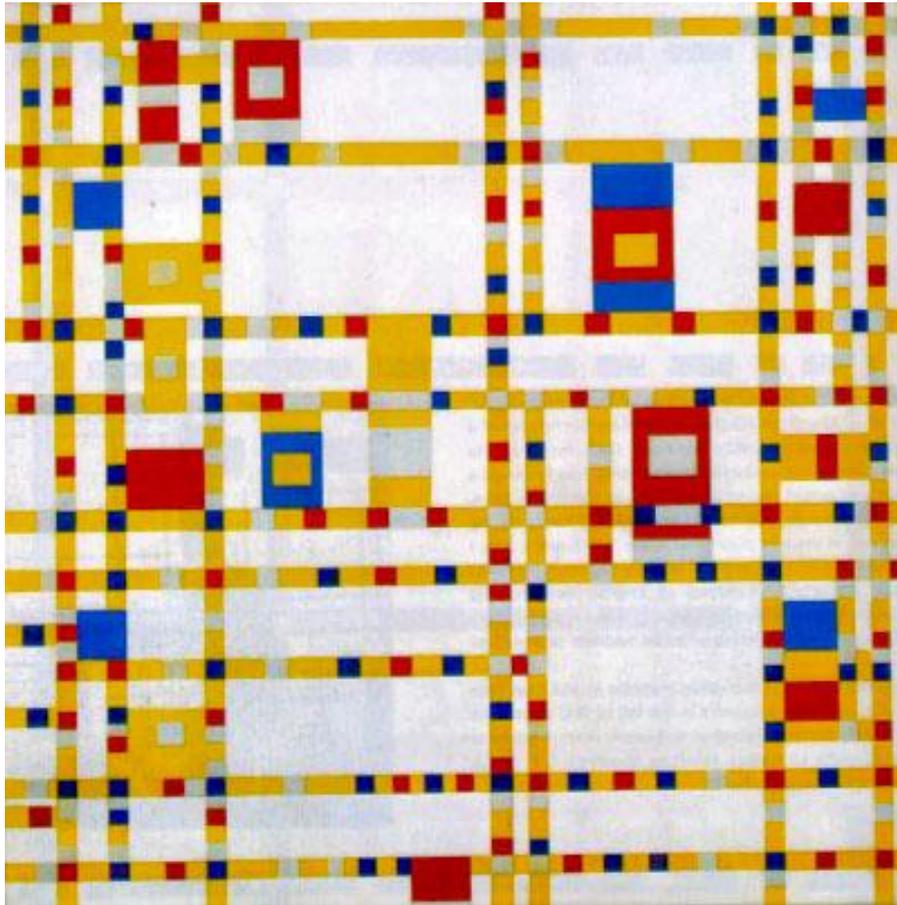


4. Giorgio de Chirico, *Intérieur métaphysique*, huile sur toile, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, (1926).



5. Piet Mondrian, *New York City*, huile sur toile,

Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris (1942).

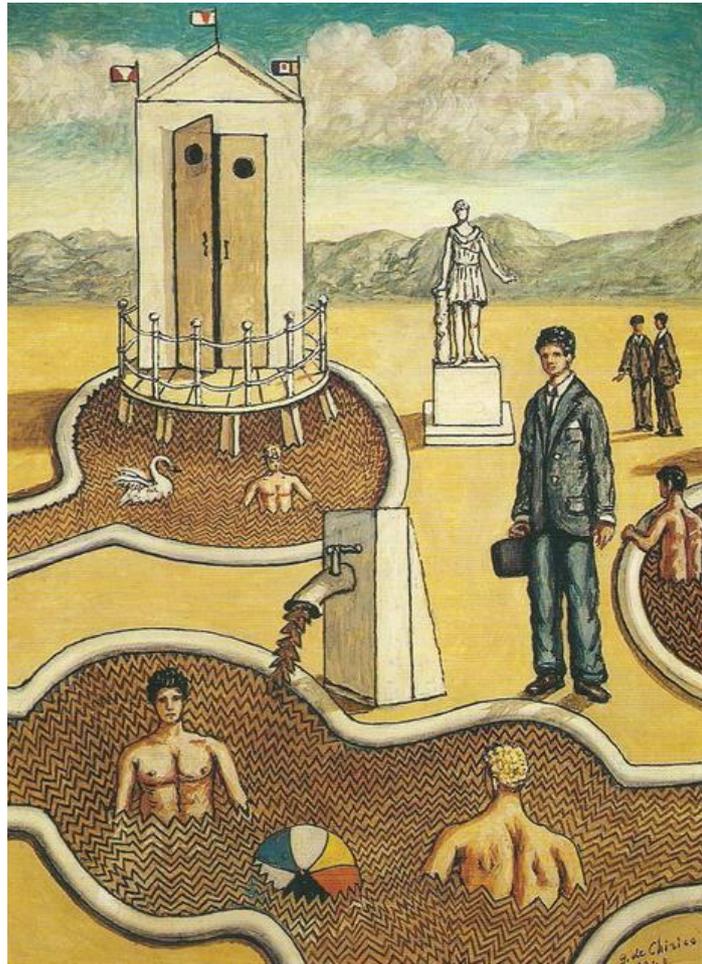


6. Piet Mondrian, *Broadway boogie-woogie*, huile sur toile,  
Museum of Modern Art, New York (1942-3).



7. Giorgio De Chirico, *Les Cabines mystérieuses*, huile sur toile, Collection particulière,

Rome (1935).



8 Giorgio De Chirico, *Les bains mystérieux années*, huile sur toile, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma (1948).



9 Paul Klee, *Labyrinthe détruit*, huile sur toile, Klee Stiftung, Berne, (1939).

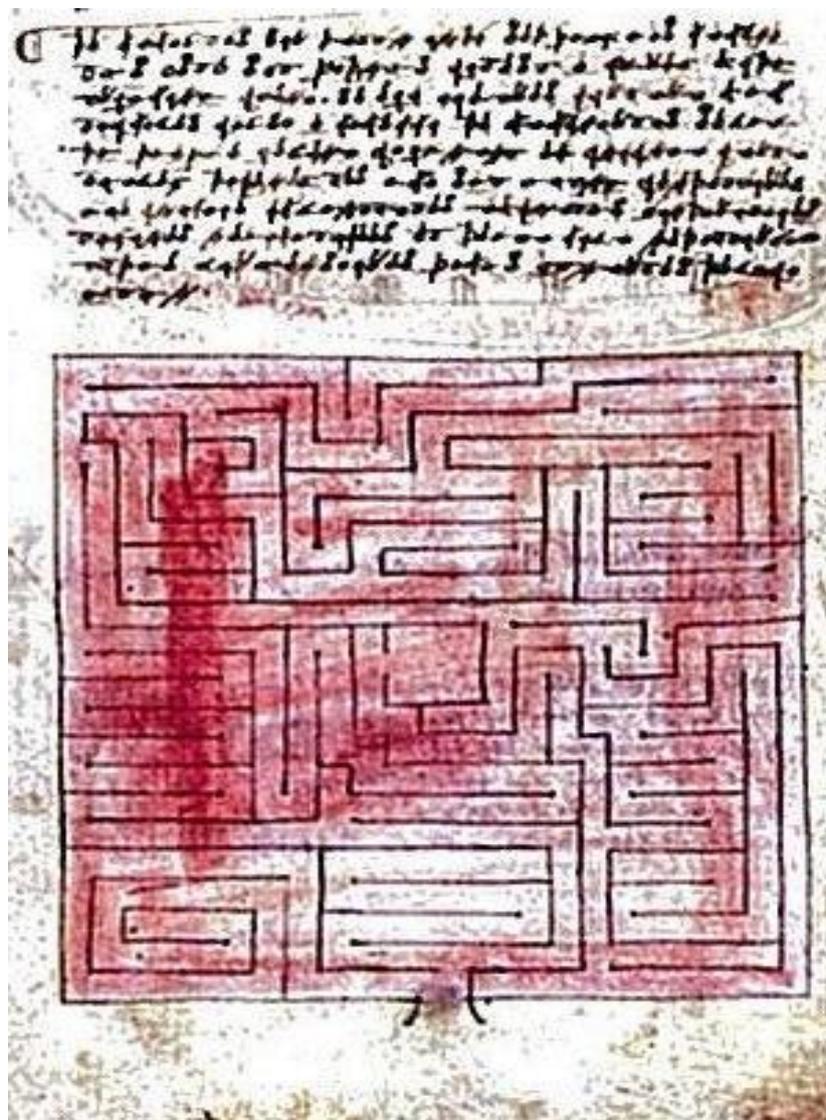


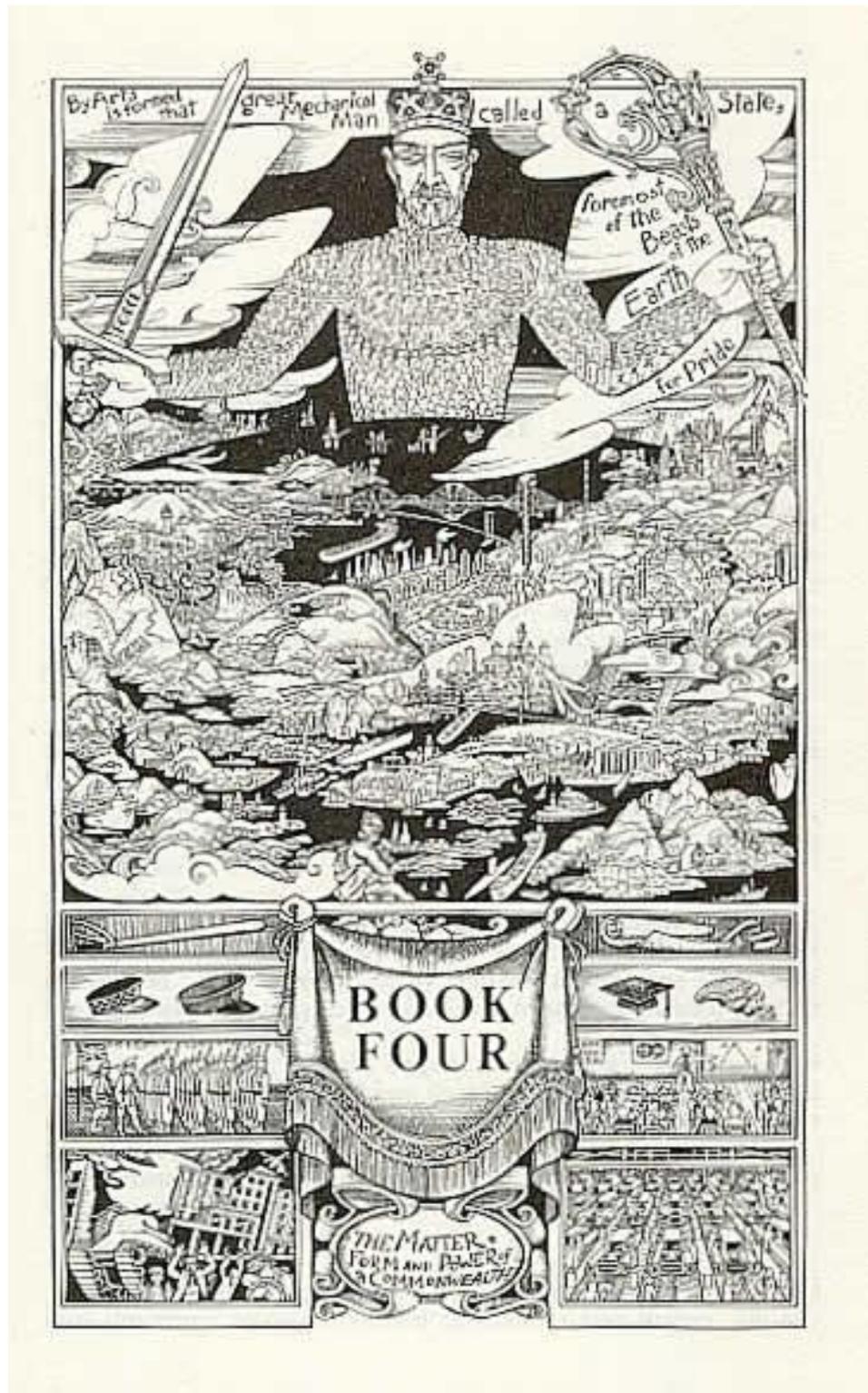
10. Umberto Boccioni, *Visioni simultanee* huile sur toile, Von der Heydt-Museum, Wuppertal (1911).



11. Whyndam Lewis, *Workshop*, huile sur toile, Tate Gallery, Londres (1914-5).

12. Giovanni Fontana, la première représentation d'un dédale, in *Bellicorum instrumentorum liber*, 1420/1440 ca.





13. Alasdair Gray, frontispice du Livre 4 de *La nark*, *A Life in Four Books*, *op. cit.* (1981).



14. Alasdair Gray, *The City* (1951-55, 1995), publiée dans *A Life in Pictures* (2010) et dans *The Guardian* (12 octobre 2010).



15. Alasdair Gray, *Theseus and the Minotaur*, publié dans *Whitehill School Magazine*, Glasgow, été 1952.

# BIBLIOGRAPHIE

## 1 - LA VILLE

Alter Robert, *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*, New Haven-London : Yale University Press, 2005.

Augé Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

Augé Marc, *Un ethnologue dans le métro* (1986), Paris : Hachette, 2008.

Barta Peter I., *Bely, Joyce, and Döblin. Peripatetics in the City Novel*, Gainesville : University Press of Florida, 1996.

Benjamin Walter, *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris : Gallimard Folio, 2000, 3 vol.

Benjamin Walter, *I «Passages» di Parigi*, (éd. Rolf Tiedemann, Enrico Ganni), trad. Renato Solmi *et al.*, Torino : Einaudi, 2000, 2 vol.

Biasco Salvatore, « L'economia internazionale degli anni ottanta. Rottura e continuità » *Storia dell'Italia repubblicana. L'Italia nella crisi mondiale, l'ultimo ventennio*, Torino : Einaudi, 1996, vol. III/1, p. 255-348.

Calabi Donatella, *Storia dell'urbanistica europea. Questioni, strumenti, casi esemplari*, Milano : Bruno Mondadori, 2008.

Colaiacomo Paola, Caratozzolo Vittoria C., *La Londra dei Beatles*, Roma : Editori Riuniti, 1996.

Cone Annabelle, « Misplaced Desire: The Female Urban Experience in Colette and Rohmer », *Literature / Film Quarterly* 24, no. 4, 1996, p. 429, n. 5.

Debord Guy, *Œuvres*, éd. Rançon J.-L., Debord A., Kaufmann V., Paris : Gallimard, 2006.

De Certeau Michel, *L'invention du quotidien I*, Paris : Gallimard, 1990.

Durkheim Émile, *Le suicide. Étude sociologique*, Paris : Presses Universitaires Françaises, 1967.

Ford Madox Ford, *The Soul of London. A Survey of a Modern City* (1905), London : Everyman, 1998.

Fortunati Vita, « I nuovi paesaggi urbani nel romanzo e nelle avanguardie europee » *Minding the Gap: Studies in Linguistic and Cultural Exchange*, éd. Baccolini R., Chiaro D. et al., Bologna : Bononia University Press, 2011, p. 395-410.

Gaillard Marc, *Paris, les années folles. Au temps de Colette*, Ersepillly : Presses du Village, Éditions franciliennes, 2004.

Gibson Katherine, Watson Sophie (éd.), *Postmodern Cities and Spaces*, London : Blackwood, 1994.

Godono Elvira, *La città nella letteratura postmoderna*, Napoli : Liguori, 2001.

Johnson Steven, « Complessità urbana e intreccio romanzesco », Moretti Franco (éd.), *Il romanzo. La cultura del romanzo*, Torino : Einaudi, 2001, vol. I, p. 727-45.

Perry George, *Paris dans les années 60*, (trad. de l'anglais par Varnoux Hélène) Paris : Editions de la Martinière, 2001.

Perry George, *Londres dans les années 60* (trad. de l'anglais par Varnoux Hélène) Paris : Editions de la Martinière, 2001.

Raban Jonathan, *Soft City* (1974), London : Picador, 2008.

Raczynow Henri, *Le Paris retrouvé de Marcel Proust*, Paris : Parigramme, 2010.

Roche Nicolas (éd.), *Dreamlands. Des parcs d'attraction aux cités du futur*, Paris : Centre Pompidou, 2010.

Simmel Georg, « La ville », *Philosophie de la modernité I. La femme, la ville, l'individualisme*, trad. Vieillard-Baron, Jean-Louis, Paris : Payot, 1988, p. 234-77.

Sinclair Iain, *London Orbital*, London : Penguin, 2003.

Vernes Michel, « Cafés de Paris. À l'avenant de la ville », *Architecture intérieure créée*, Octobre – Novembre, 1987, p. 89-95.

Winock Michel, « Des deux côtés du Channel », in Laurent Gervereau David Mellor, avec la collaboration de Laurence Bertrand Dorléac et Sarah Wilson (éd.), *Les Sixties, années utopie*, Paris : Somogy Editions d'art, 1996.

Winter Jay, *Dreams of Peace and Freedom. Utopian Moments in the Twentieth Century*, New Haven -London : Yale University Press, 2006.

## 2 - LE LABYRINTHE ET LE MYTHE

Artress Lauren, *Walking a Sacred Path. Rediscovering the Labyrinth as a Spiritual Practice*, New York : Riverhead Books, 2006.

Biondetti Luisa, *Dizionario di mitologia classica. Dèi, eroi, feste*, Milano : Baldini&Castoldi, 1999.

Bonito Oliva Achille, *Luoghi dal silenzio imparziale. Labirinto contemporaneo*, Milano : Feltrinelli, 1982.

Brown Ann, *Arthur Evans and the Palace of Minos*, Oxford : Ashmolean Museum, 1994.

Brunon Hervé (éd.), *Le jardin comme labyrinthe du monde. Métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours*, Paris : POUUPS, 2008.

Chiarini Gioacchino, *Odisseo. Il labirinto marino*, Roma : Kepos, 1992.

Dancourt Michelle, *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris : CNRS Éditions, 2002.

Delattre Charles, « Identité et contradictions dans la définition d'un espace mythique : l'exemple de la Crète dans l'imaginaire grec antique », Westphal Bertrand, *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, Limoges : Pulim, 2001, p. 67-77.

Doob Margaret Reed, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca : Cornell University Press, 1990.

Faris Wendy, *Labyrinths of Language. Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*, Baltimore : John Hopkins University Press, 1998.

Fortuna Diane, « The Labyrinth as Controlling Image in Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* », *Bulletin of the New York Library*, 79, 1972, p. 120-81.

Eliade Mircea, *Le mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétition* (1969), Paris : Gallimard, 2006.

Eliade Mircea, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963

Frontisi-Ducroux Françoise, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* (1975), Paris : La Découverte, 2000.

Gibellini Pietro (éd.), *Il mito nella letteratura italiana. IV. L'età contemporanea*, Brescia : Morcelliana, 2007.

Gibellini Pietro (éd.), *Il mito nella letteratura italiana. V/A. Percorsi. Miti senza frontiere. L'età contemporanea*, Brescia : Morcelliana, 2007.

Kerény Károly, *Nel labirinto* (1966), trad. Leda Spiller, Torino : Bollati Boringheri, 1983.

Kern Hermann, (éd. Robert Ferré et Jeff Saward, trad. Abigail Clay), *Through the Labyrinth. Designs and Meanings over 5000 Years*, Munich-London-New York : Prestel, 2000.

Loubier Pierre, *Le poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses : ENS Editions, 1998.

Majocchi Caterina, « Il labirinto: forma, città, cosmo, simbolo », *Architettura e arte*, n°5, 1999, p. 56-59.

Pound Ezra, Paris Letter, *The Dial*, March 1923, p. 280-3.

Peyronie André, « Labyrinthe », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (éd.), Paris : Éditions du Rocher, 1989, p. 915-50.

Rosensthiel Pierre, « Labirinto », *Enciclopedia*, vol. VIII, Torino : Einaudi, 1979, p. 3-30.

Santarcangeli Paolo, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo* (1967), Milano : Sperling&Kupfer, 2005.

Saward Jeff, *Labyrinthes*, Paris : Flammarion, 2003.

Trousseau Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève : Librairie Droz, 1964.

Ziolkowski Theodore, *Minos and the Moderns. Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art*, Oxford-New York : Oxford University Press, 2008.

Sources en ligne :

Eliot, T. S., « Order and Myth », disponible sur le site :

<http://people.virginia.edu/~jdk3t/eliotulysses.htm>

### 3 - ŒUVRES THÉORIQUES

Bachelard Gaston, *La terre ou rêverie du repos* (1948), Paris : José Corti, 2010.

Bachtin Michail, « Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo », *Estetica e romanzo* (1975), trad. Clara Strada Janovič, Torino : Einaudi, 1979, p. 231-405.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris : Les Editions de Minuit, 1980.

De Mauro Tullio, « Introduzione », Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Roma - Bari : Laterza, 1997, p. VI-XXXII.

Derrida Jacques, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967, p. 409-28.

Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Presses Universitaires Françaises, 1960.

Eco Umberto, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano : Bompiani, 2007.

Eco Umberto, *Opera aperta*, (1962), Milano : Bompiani, 2006.

Eco Umberto, Sughì Cesare (éd.), *Cent'anni dopo. Ritorno dell'intreccio. Almanacco Bompiani*, Milano : Bompiani, 1972.

Eco Umberto, *Poetiche di Joyce*, Milano : Bompiani, 1965.

Fortunati Vita, « Citazione » in *Quaderni di filologia germanica dell'Università di Bologna*, vol. IV, 1988, p. 7-13.

Foucault Michel, *Dits et écrits II*, M. Foucault, Paris : Gallimard, 2001.

Foucault Michel, *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966.

Fowles John, « On Writing a Novel », *Cornhill Magazine*, 1060, 1969, p. 281-95.

Gasparini Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris : Seuil, 2008.

Gallagher Catherine, Greenblatt Stephen, *Practicing New-Historicism*, Chicago : University of Chicago Press, 2000.

Hillis Miller J., « Line », *Ariadne's Thread. Story lines*, New Haven - London : Yale University Press, 1992, p. 1-27.

Hocke Gustav René, *Il Manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica. Contributo a una storia comparata della letteratura europea* (1959), trad. Raffaele Zanasi, Milano : Garzanti, 1965.

Hutcheon Linda, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth Century Art Forms* (1984), Urbana - Chicago : University of Illinois Press, 2000.

Hutcheon Linda, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London - New York : Routledge, 1994.

Kermode Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue* (1967), Oxford-New York : Oxford University Press, 2000.

McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, New York - London : Meuthen, 1987.

McQuillan Martin (éd.), *Post Theory. New directions in criticism*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999.

Vattimo Gianni, Rovatti, Pier Aldo (éd.), *Il pensiero debole* (1983), Milano : Feltrinelli, 2010.

#### **4 - MODERNISME**

Bell Michael, *Literature, Modernism and Myth. Belief and Responsibility in the twentieth Century*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

Billi Mirella « Smarrimenti metropolitani. Figure erranti nella geografia modernista » in Benedetta Bini, Valerio Viviani (éd.), *Le forme del testo e l'immaginario della metropoli*, Viterbo : Edizioni Sette Città, 2009, p. 197-213.

Bradbury Malcolm, James McFarlane (éd.), *Modernism. A Guide to European Literature. 1890-1930*, (1976), London : Penguin, 1991.

Caracheo Montes de Oca Armando Daniel, *Recognizing Cultural Concepts: Joyce, Woolf, Mann and Musil*, Th. Doct., Alma Mater Studiorum -Università di Bologna, 2011.

Cianci Giovanni (éd.), *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia agli anni Trenta e oltre*, Milano : Principato, 1991.

Cianci Giovanni, « Sperimentando. La Dublino simultanea di Joyce », Maria Rita Cifarelli (éd.), *La città 1830-1930. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Genova*, n.4, Fasano : Schena Editore, 1991, p. 239-57.

Cianci Giovanni, « Joyce futurista », *Il Verri*, n. 1-2, 1987, p. 57-70.

Clark Timothy James, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven – London : Yale University Press, 1999.

De Micheli Mario, *Le avanguardie artistiche europee*, Milano : Feltrinelli, 1988.

Edel Leon, *The Psychological Novel. 1900-1950*, London : Rupert-Hart Davis, 1961.

Eysteinsson Astradur, Liska Vivian, *Modernism*, Amsterdam-Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2007 :

Keunen Bart, « Living with fragments: World Making in Modernist City Literature », vol. I, p. 271-90 ;

Henderson Linda Dalrymple, « Modernism and Science », vol. I, p. 383-403 ;

Spurr David, « An End to Dwelling: Reflections on Modern Literature and Architecture », vol. I, p. 469-86 ;

Faris Wendy W., Walker Steven, « Latent Icons: Compensatory Symbols of the Sacred in Modernist Literature and Painting », vol. II, p. 637-50 ;

Fortunati Vita, Franceschi Zelda, « Primitive Art in Modernism: The Ambivalence of Appropriation », vol. II, p. 651-72 ;

Olsson, Anders, « Exile and Literary Modernism », vol. II, p. 735-54.

Fortunati Vita, « Le relativisme cognitif et la technique narrative du point de vue multiple chez Luigi Pirandello et Ford Madox Ford », Lavergne Gérard, *Le personnage romanesque. Cahiers de Narratologie*, 6, Nice, p. 197-209.

Friedman Alan J., Donley Carol, *Einstein as Myth and Muse*, Cambridge : Cambridge University Press, 1985.

Gibson Andrew, Morrison Steven (éd), *Joyce's "Wandering Rocks"*, Amsterdam - New York : Rodopi, 2002.

Goldberg Samuel Louis, *The Classical Temper. A Study of James Joyce's Ulysses*, London : Chatto and Windus, 1961.

Guillén Claudio, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata* (1992), trad. Antonio Gargano, Bologna : Il Mulino, 1992.

Hanna Julian, *Key Concepts in Modernist Literature*, London : MacMillan, 2008.

Hart, Clive, Hayman David (éd.), *James Joyce's Ulysses. Critical Essays*, Berkely - Los Angeles - London : University of California Press, 1974.

Merchiori Giorgio, de Angelis Guido (éd.), *Ulisse. Guida alla lettura*, Milano : Mondadori, 1984.

Meschonnic Henri, *Modernité Modernité* (1988), Paris : Gallimard, 1993.

Montesperelli Francesca, « Corrado Alvaro e la letteratura inglese », Francesca Tuscano (éd.), *Corrado Alvaro e la narrativa europea*, Assisi : Cittadella Editrice, 2004, p. 73-99.

Paladino Vincenzo, *L'opera di Corrado Alvaro*, Firenze : Le Monnier, 1968.

Parsons Deborah L., *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity* (2000), Oxford-New York : Oxford University Press, 2001.

Serpieri Alessandro, « Introduzione », Conrad Joseph, *Cuore di Tenebra*, Firenze : Giunti, 1994, p. IX-XLI.

Sizemore C. W., « 'The Small Cardboard box': A Symbol of the City and of Winnie Verloc in Conrad's *The Secret Agent* », *Modern Fiction Studies*, n° 24, 1978, p. 23-39.

Starobinski Jean, « Les cheminées et les clochers », *Magazine Littéraire*, n°280, septembre 1990.

Terrizzi Anthony R., « Another Look at Alvaro's *L'uomo nel labirinto* », *Forum Italicum*, vol. II, N° 1, 1973, p. 23-9.

Vickery John B., *The Literary Impact of The Golden Bough*, Princeton : Princeton University Press, 1973.

## **5- POSTMODERNISME**

Antonioli Manola (éd), *Abécédaire de Jacques Derrida*, Mons : Éditions Sils Maria, 2006.

Barth John, « La letteratura della pienezza: fiction postmodernista », Peter Carravetta, Paolo Spredicato (éd.), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, trad. Paola Ludovici, Milano : Bompiani 1984.

Boym Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York : Basic Books, 2001.

Calabrese Omar, *L'età neobarocca*, Roma - Bari : Laterza, 1987.

Carravetta Peter, *Del Postmoderno. Critica e cultura in America all'alba del Duemila*, Milano : Bompiani, 2009.

Ceserani Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino : Bollati Boringheri, 1997.

Chiarini Alessandra, *Forme di rifunzionalizzazione e appropriazione mediale tra arte, cinema e televisione: dal postmodernismo critico alla postproduzione*, Th. Doct. (en cours), Université de Bologne.

Grassin Jean-Marie (éd.), « Littératures émergentes », *Actes du XI<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, 20-24 août 1985)*, Berne : Peter Lang, 1996, p. 5-16.

Hutcheon Linda, *The Politics of Postmodernism* (1989), London-New York : Routledge, 2002.

Hutcheon Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York : Methuen, 1991.

Panek Melissa Barchi, *The Postmodern Treatment of Myth in the Writings of Michel Tournier*, Th. Doct., Catholic University of Rochester, 2010.

White John J., *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton : Princeton University Press, 1971.

## **6 - LE NOUVEAU ROMAN : MICHEL BUTOR ET ALAIN ROBBE-GRILLET**

### **Sources primaires :**

Michel Butor, *L'emploi du temps* (1956), Paris : Éditions de Minuit, 1995.

Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Paris : Éditions de Minuit, 1959.

### Sources secondaires :

Ouvrage collectif, *Analyses et réflexions sur Michel Butor. L'emploi du temps*, Paris : Ellipses, 1995.

Allemand Roger-Michel, « Involutions, créations », *La revue des Lettres Modernes*, Le « Nouveau Roman » en questions 3, Le Créateur et la Cité, 1999, p. 7-31.

Barilli Renato, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, Milano : Mursia, 1998.

Britton Clelia, *The Nouveau Roman. Fiction, Theory and Politics*, New York – London : St. Martin's Press, 1992.

Boyer Alain-Michel, « Du double à la doublure : l'image du détective dans les premiers romans de Robbe-Grillet », in *L'esprit créateur*, vol. XXVI, 1986, p. 60-70.

Brunel Pierre, *Butor. L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*, Paris : PUF, 1995.

Butor Michel, « La ville comme texte », in *Répertoire V*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1982, p. 33-42.

Butor Michel, « L'alchimie et son langage », *Répertoire I* (1960), Paris : Les Éditions de Minuit, 1989, p. 12-9.

Charney Hanna, « Pourquoi le "Nouveau Roman" Policier ? » in *French Review*, vol. XLVI, n. 1, 1972, p. 17-23.

Girard Stéphane, « Éléments d'énonciation hétérotopique postmoderne dans *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique (Niagara)* de Michel Butor », *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p.139-59.

Harvey François, *Alain Robbe-Grillet : le Nouveau Roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, Paris : L'Harmattan, 2012.

Johansson Franz, *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman. Les gommages, La jalousie*, Paris : Presses Universitaires Françaises, 2010.

Leenhardt Jacques, *Lettura politica di un romanzo. La jalousie di Alain Robbe-Grillet (1973)*, trad. Roberto Esposito, Napoli : Liguori, 1974.

Leenhardt Jacques, « L'Enjeu politique de l'écriture chez Butor », Raillard, Georges, *Butor. Colloque de Cerisy*, Paris : 10/18 Union Générales des Editions, 1974, p. 170-84.

McWilliams Dean, *The Narrative of Michel Butor. The Writer as Janus*, Athens : Ohio University Press, 1970.

Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1963.

Sarraute Nathalie, *L'ère du soupçon (1956)*, Paris : Gallimard, 1987.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce qu'est la littérature ? (1948)*, Paris : Gallimard, 1973.

## 7- ITALO CALVINO

### Sources primaires :

Italo Calvino, *Romanzi e racconti* (éd. Claudio Milanini, 1994), œuvre en trois volumes, Milano : Mondadori, 2004 :

« La nuvola di smog » (1958), vol. I, p.891-952 ;

« Marcovaldo, ovvero le stagioni in città » (1963), vol. I, p. 1065-1182 ;

« La giornata di uno scrutatore » (1963), vol. II, p. 3-78 ;

« Ti con zero » (1967), vol. II, p. 228-356 ;

« Le città invisibili » (1972), vol. II, p. 357-498 ;

« Se una notte d'inverno un viaggiatore » (1979), vol. II, p. 611-870.

### Sources secondaires :

Bertone Giorgio (éd.), *Italo Calvino. A Writer for the New Millennium, Atti del convegno Internazionale di studi, Sanremo 28novembre-1°dicembre 1996*, Alessandria : Edizioni dell'Orso, 1998.

Calvino Italo, « Quale utopia? », in *Utopia rivisitata. Almanacco Bompiani*, Milano : Bompiani,1974, p. 3-7.

Calvino Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per la fine del millennio*, (1988), Milano : Mondadori, 1993.

Calvino Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, (1980), Milano : Mondadori, 1995.

Calvino Italo, *Saggi 1945-1985* (éd. M. Barenghi), Milano : Mondadori, 1995 :

« Il viandante nella mappa », vol. I, p. 426-33 ;

« Vladimir Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate* », vol. II, p. 1541-3.

Cannon JoAnn, « The Image of the City in the Novels of Italo Calvino » in *Modern Fiction Studies*, 24.1, 1979-80, p. 84-90.

Gutt-Rutter John, « Calvino Ludens: Literary Play and its Political Implications », *Journal of European Studies*, vol. 5, n. 5, 1975, p.319-40.

McLaughlin Martin, « Calvino's Visible Cities », *Romance Studies*, n. 22, 1993. p. 67-82.

Milanini Claudio, *L'utopia discontinua*, Milano : Garzanti, 1980.

Musarra-Scroeder Ulla, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma : Bulzoni, 1996.

Pilz Kerstin, *Literature and Science in the Works of Italo Calvino*, Leicester : Troubadour, 2005.

Pilz Kerstin, « Reconceptualising Thought and Space: Labyrinths and Cities in Calvino's Fictions », *Italica*, 80, n. 2, 2003, p. 229-41.

Varese Claudio, Calvino Italo, « Dialogo sulle *Città invisibili* », *Studi novecenteschi*, a. II, n. 4, 1973, p. 123-27.

## 8 - PATRICK MODIANO

### Sources primaires :

Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures* (1978), Paris : Gallimard Folio, 1982.

### Sources secondaires :

Blanckeman Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Paris : Armand Colin, 2009.

Blanckeman Bruno, « Place de l'Étoile, l'arc de la honte », *Le Magazine Littéraire*, n° 490, octobre 2009, p. 74-6.

Bolzoni Enrico, « Heterotopic Cafés and Urban Resistance: A Reading of the Nostalgic Parisian Cityscapes of Modiano and Debord », César Domínguez et Manus O Dwyer (éd.), *Contemporary Developments in Emergent Literature and the New Europe*, Santiago de Compostela : Universidade de Santiago de Compostela, 2012, à paraître.

Butaud Nadia, *Patrick Modiano, un livre-CD*, Paris : Culturesfrance, 2008.

Ewert Jeanne C., « Lost in the Hermeneutic Funhouse: Patrick Modiano's Postmodern Detective », Walker Ronald G., Frazer, M. Jane, *The Cunning Craft. Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*, Macomb : Western Illinois University, 1990, p. 166-73.

Flower John E., (éd.), *Patrick Modiano*, Amsterdam- New York : Rodopi, 2007.

Guyot-Bender Marine, *Mémoire en dérive. Poétique !et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano*, Paris - Caen : Lettres Modernes Minard, 1999.

Heck Maryline, Guidée Raphaëlle, *L'Herne Modiano*, Paris : Editions de l'Herne, 2012 :

Samoyault Typhaine, « Le nom propre », p. 86-9 ;

Robin Régine, « Le Paris toujours déjà perdu de Patrick Modiano », p. 93-100 ;

Mary-Rabine Luc, « Les lieux de Modiano », p. 101-4 ;

Gefen Alexandre, « D'un syndrome confuso-onyrique », p. 105-11 ;

Rabaté Dominique, « Identification d'un homme. Sur *Rue des Boutiques Obscures* », 129-32 ;

Blankemann Bruno, « Spectrographie », p. 147-52.

Laurent Thierry, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1997.

Meter-Bolzinger Dominique, « Système de labyrinthes dans *Un roi sans divertissement* de Giono et *Rue des Boutiques Obscures* de Modiano », *Creliana*, Centre de Recherche sur l'Europe littéraire / ILLE, n.6, 2006.

Modiano Patrick, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris : Gallimard, 2007.

Morris Alan, *Patrick Modiano*, Oxford - Washington : Berg, 1996.

Murphy Ann L., « The Figure of the Labyrinth in Patrick's Modiano *Rue des Boutiques Obscures* », *The French Review*, vol. 77, n° 2, 2003, p. 340-50.

Roche Roger-Yves (éd.), *Lectures de Modiano*, Nantes : Editions Cécile Defaut, 2009 :

Blanckeman Bruno, « Droit de cité (Un Paris de Patrick Modiano) », p. 163-77 ;

Dangy Isabelle, « Hôtels, cafés et villas tristes : lieux privés et lieux publics dans les romans de Modiano », p. 179-98 ;

Matthieu Rémy, « Psychogéographie de la jeunesse perdue », p. 199-217.

Thiel-Jańczuk Katarzyna, *Les mythobiographies mineures de Patrick Modiano : Entre le labyrinthe et le rhizome*, Lewiston-London : Edwin Mellen Pr, 2006.

Wardi Charlotte, « Mémoire et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano », *Les Nouveaux cahiers*, 80, 1985, p. 40-8.

## **9 - ALASDAIR GRAY ET LE CONTEXTE ÉCOSSAIS**

### **Sources primaires :**

Alasdair Gray, *Lanark*, (1981), Edinburgh : Canongate, 2007

Alasdair Gray, *The Fall of Kelvin Walker* (1985), London : Penguin, 1986.

Alasdair Gray, *McGrotty and Ludmilla*, Glasgow : Dog & Bone, 1990.

### **Sources secondaires :**

Burgess Moira, *Imagine a City. Glasgow in Fiction*, Argyll : Argyll Publishing, 1998.

Crawford Robert, Nairn Thom (éd.), *The Arts of Alasdair Gray*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 1991.

De Juan Luis, *Postmodernist Strategies in Alasdair Gray's Lanark: A Life in 4 Books*, Frankfurt am Main : Peter Lang, Europäischer Verlag Wissenschaften, 2003.

Germanà Monica, « Eating Disorders: Cannibalism and the Quest of Happiness in Alasdair Gray's *Lanark* », Bernard Sellin (ed.), *Voices from Modern Scotland. Janice Galloway, Alasdair Gray*, Nantes : CRINI (Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité), 2007.

McCracken-Flescher Caroline, *Possible Scotlands. Walter Scott and the Story of Tomorrow*, Oxford-New York : Oxford University Press, 2005.

Pittin-Hédon, Marie Odile, *Alasdair Gray. Marges et effets de miroirs*, Grenoble : ELLUG Univesrité Stendhal, 2004.

Sources en ligne :

Miller Gavin, « "We are all murderers and prostitutes": R. D. Laing and the work of Alasdair Gray », November, 2002 : <http://www.psyartjournal.com/article/show/miller-we-are-all-murderers-and-prostitutes-rd>

Mullan John, *The Guardian* : <http://www.guardian.co.uk/books/2007/dec/08/alsadairgray>

Auteur anonyme, *The Guardian* : « Alasdair Gray: A Life in Pictures » : <http://www.guardian.co.uk/books/2010/oct/23/alsadair-gray-my-life-in-pictures>.

## **10 - MONOGRAPHIES ET ESSAIS**

Baccolini Raffaella, Fortunati Vita, *Viaggi in Utopia*, Ravenna : Longo Angelo, 1996 :

Fortunati Vita, « Introduzione », p. 6-12 ;

Calcagno G. C., « Dalle ali di Icaro alle astronavi », p. 59-63.

Dijkstra Bram, *Perfide sorelle. La minaccia della sessualità femminile e il culto della mascolinità* (1966), trad. Marina Premoli, Milano : Garzanti, 1997.

Fortunati Vita, « Le memorie controverse della narrativa europea della seconda guerra mondiale : il caso italiano », in Ouvrage collectif, *Luoghi e voci della memoria. Riflessioni sulla Shoah e dintorni. Giorno della Memoria 2006*, Rimini : Panozzo Editore, 2006.

Freud Sigmund, *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901), trad. Carlo Federico Piazza, Torino : Bollati Boringheri, 1973.

Gentile Emilio, *L'Apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Milano : Mondadori, 2008.

Gentile Emilio, *Fascismo di pietra*, Roma : Laterza, 2008.

Green Roger Lancelyn, *Into Other Worlds. Space-Flight in Fiction, from Lucian to Lewis*, London-New York : Abelard-Scuman, 1957.

Hobsbawm Eric J., *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, trad. Brunello Lotti, Milano : Rizzoli, 1995.

Jung Carl Gustav, *Psicologia e alchimia* (1944), trad. Roberto Blazen, Lisa Baruffi, Torino : Bollati Boringheri, 2002.

Prigogine Ilya, *Les lois du chaos* (1993), Paris : Flammarion, 1994.

Trousseau Raymond, Fortunati Vita, *Histoire transnationale de l'Utopie littéraire et de l'Utopisme*, Paris : Honoré Champion, 2008.

Vergine Lea, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche. 1960-1990*, Milano : Skira, 1996.

## 11 - AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

Alvaro Corrado, *Opere. Romanzi e racconti*, éd. Geno Pampaloni et Pietro de Marchi, Milano : Bompiani, 2003.

Aragon Louis, *Le paysan de Paris* (1926), Paris : Gallimard Folio, 1972.

Ballard James Graham, *Concrete Island* (1974), London : HarperCollins, 2008.

Ballard James Graham, *The Unlimited Dream Company*, London : Jonathan Cape, 1979.

Ballard James Graham, *Kingdom Come*, London : Harper Collins, 2007.

Baudelaire Charles, *Le Spleen de Paris* (1855-64), Paris : Gallimard, 2000.

Bauchau Henry, *Œdipe sur la route* (1990), Arles : Actes Sud, 1992.

Borges Jorge Luis, *Tutte le opere* (éd. Domenico Porzio), vol. I, trad. Franco Lucentini et Francesco Tentori Montalto, Milano : Mondadori, 1984.

Butor Michel, *La modification* (1957), Paris : Editions de Minuit, 1980.

Camus Albert, *La peste*, Paris : Gallimard Folio, 1972.

Cocteau Jean, *Œuvres poétiques complètes*, Paris : Gallimard, 1999.

Cocteau Jean, *Antigone*, Paris : Gallimard, 1998.

Colette, *Paris de ma fenêtre* (1942), Paris : Fayard, 2004.

Conrad Joseph, *The Secret Agent* (1907), London : Penguin, 2000.

Dubuffet Jean, *Asphyxiante culture*, Paris : Editions de Minuit, 1968.

Eco Umberto, *Il nome della rosa* (1980), Milano : Bompiani, 1999.

Eco Umberto, *Il pendolo di Foucault*, Milano : Bompiani, 1988.

Eliot Thomas Stearn, *The Waste Land* (1922), Milano : Feltrinelli, 1995.

Fowles John, *The French Lieutenant's Woman* (1969), London : Vintage, 2004.

Gide André, *Thésée* (1946), Paris : Gallimard, 2005.

Joyce James, *The Portrait of the Artist as a Young Man* (1914-15), London : Penguin, 2003.

Joyce James, *Ulysses* (éd. Declan Kirbed), London : Penguin, 2000.

Kafka Franz, *Le château*, trad. Axel Nesme, Paris : Livres de Poche, 2001.

Kureishi Hanif, *Buddha of Suburbia* (1990), London : Faber and Faber, 1999.

Naipaul V. S., *Magic Seeds*, London : Picador, 2004.

Pirandello Luigi, *Uno, nessuno e centomila* (1925), Torino : Einaudi, 1994.

Poe Edgar Allan, *Selected Stories*, Guido Carboni(éd.), Genova : Cideb,1994.

Scarpa Tiziano, *Venezia è un pesce*, Milano : Feltrinelli, 2000.

Stevenson Robert Louis, Osbourne Lloyd, *The Ebb-Tide. A Trio and Quartette* (1894), Peter Hinchcliffe et Catherine Kerrigan (éd.), Edinburgh : Edinburgh University Press, 1995.

Tournier Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), Paris : Gallimard, 1976.

Willy, Colette, *Claudine à Paris* (1901), Paris : Albin Michel, 2009.