

Université de Montréal

L'écriture du parcours dans la ville

par

Mariève Desjardins

Littérature comparée
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en littérature comparée

Le 30 août, 2004

© Mariève Desjardins, 2004



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:
L'écriture du parcours dans la ville

présenté par:
Mariève Desjardins

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

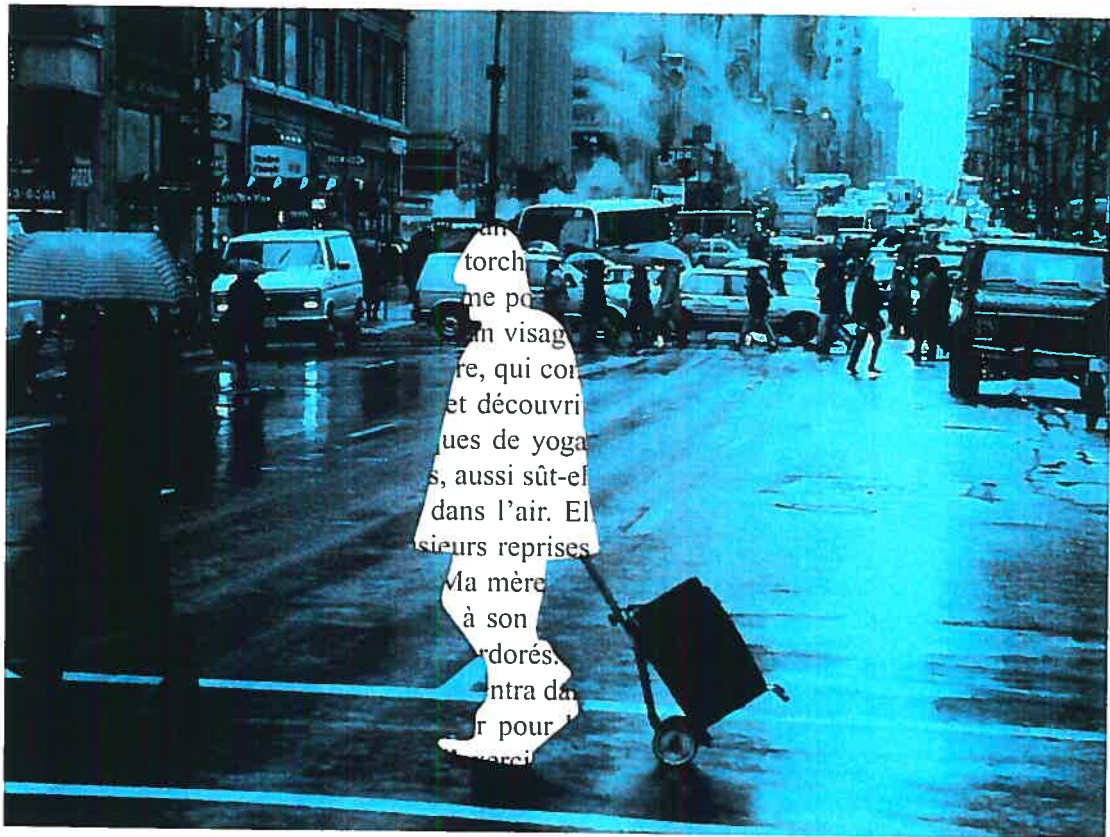
Jean-Claude Guédon
président-rapporteur

Amaryll Chanady
directrice de recherche

Michèle Garneau
codirectrice

Eric Savoy
membre du jury

Mémoire accepté le 9 décembre 2004



Ce mémoire propose une exploration de l'espace urbain à partir d'un dispositif du parcours. Les trois œuvres qui organisent la réflexion, *Austerlitz* de W. G. Sebald, *L'emploi du temps* de Michel Butor et *City of Glass* de Paul Auster, mettent toutes en scène un déambulateur urbain en quête d'une vérité. Le dispositif du parcours tend à révéler la ville dans ses aspects souterrains en même temps qu'il expose un rapport singulier à l'écriture.

Après avoir jeté les bases d'une théorisation du parcours narratif, les tensions entre la dynamique du parcours et les représentations fixes de l'espace – architecture, cartographie, panorama – seront examinées. La description, procédé littéraire suggérant la mobilité du regard, sert de pivot entre ces deux pôles de l'expérience urbaine et façonne une appréhension errante de l'espace. Les symptômes du regard errant seront dépistés chez les marcheurs, mais elle est aussi inscrite dans les œuvres même, ce qui a des répercussions sur le mode de lecture enclenché. En ce sens, l'analyse proposée dans ce mémoire sera toujours double.

Il conviendra ensuite de pénétrer l'énigme de l'errance des protagonistes, ce qui les fait marcher. La difficulté à trouver une résolution claire de l'énigme à même l'espace urbain les porte à se tourner vers leur intériorité, tissant un inévitable dialogue avec le dehors. Ainsi, le parcours pousse les protagonistes vers un rapport symbiotique avec la ville, qui n'admet plus de division entre le corps et l'espace. Les différentes facettes de la corporalité du parcours contribuent à définir une appréhension alternative de l'espace urbain.

Mots clés : Ville dans la littérature – errance – représentation – W.G. Sebald – Michel Butor – Paul Auster

This thesis constitutes an exploration of urban space as seen through the *parcours*. Each of the three works on which it is based, *Austerlitz* by W. G. Sebald, *L'Emploi du Temps* by Michel Butor and Paul Auster's *City of Glass*, depict a urban walker searching for a truth. The *parcours* tends to reveal the city's underground side while exposing the protagonist's peculiar relation to the act of writing.

After establishing the bases of a theory of the narrative path, this thesis will examine the tensions between the path's dynamics and the fixed representations of space –architecture, mapwork, panorama. Description, as a literary process suggesting a mobile point of view, works as a breaking point between those two poles of the urban experience and produces a wandering approach to space. Signs of the wandering viewpoint will be found not only in the walkers' experience, but also as inscribed in the core of the text, and is reflected in the mode of reading it triggers. The analysis suggested in this thesis will always consider these two different aspects.

We shall then approach the enigma of the characters' wandering, the reason that makes them walk. Challenged to find a clear resolution to the enigma within the urban space, they turn inwards to themselves, creating an unavoidable dialogue with the "outside". Thus the path pushes the partakers towards a symbiotic relation with the city, no longer allowing for division between the body and space. The various aspects of the path's corporality help define an alternative experience of the urban space.

Keywords: City in literature – wandering – representation – W. G. Sebald – Michel Butor – Paul Auster

TABLE DES MATIÈRES	I
PROLOGUE	II
INTRODUCTION	
TOUS LES CHEMINS MÈNENT À LA VILLE	1
CHAPITRE I: SAISIR LE BOUGÉ FIXE OU VERS UNE THÉORISATION DU PARCOURS NARRATIF	
	12
CHAPITRE II : LA VILLE FIXE À L'ÉPREUVE DU PARCOURS	
PARCOURS ET ARCHITECTURE.....	20
PARCOURS, CARTE ET PANORAMA.....	27
CHAPITRE III: LA DESCRIPTION, UNE ALLIÉE DU PARCOURS	
MARCHER, DÉCRIRE, MONTRER.....	36
DÉTAILS ET TRACES : LA MÉMOIRE DISSÉMINÉE	45
CHAPITRE IV: PARCOURS ET ERRANCE	
ERRANCE ET LIBERTÉ DE L'OEIL.....	52
MARCHER ET ÉCRIRE, ERRER ET BÉGAYER	62
CHAPITRE V : CE QUI FAIT MARCHER	
VOYAGE AU CŒUR DE L'ÉNIGME	70
DE L'ÉNIGME AU LABYRINTHE.....	80
CHAPITRE VI: CORPORALITÉ DU PARCOURS	
TOUCHER L'ESPACE ET ÊTRE TOUCHÉ PAR LUI	84
TROUBLES DE LA VISION	90
CONCLUSION.....	96
BIBLIOGRAPHIE.....	99

Prologue

Chacun de mes pas
Me livre un peu plus;
J'apaise un désir,
Et c'est comme si
Je m'accomplissais

J'avance, les yeux
Ouverts, et pourtant
Je n'ai plus la ville
Toute dans les yeux.
– Jules Romain

Ce qui a généré ce mémoire : beaucoup de pas, peu de traces, quelques journaux de bord, des impressions crochetées au fil des voyages. Dans ces journaux, une écriture hésitante qui tente de dépeindre des images et des sensations fugitives. Vertiges ressentis dans les dédales d'une médina, forte odeur de mazout dans la chaleur équatorienne et bétonnée, brouillards nocturnes d'une nuit londonienne, tentatives échouées de se perdre dans Paris tant chaque coin de rue rappelait Aragon ou Hugo. Souvent, ma seule préoccupation a été de me laisser guider par les rencontres au passage, par la couleur d'un sari, par la beauté d'un reflet dans l'eau, par tous ces signes qui réorientent toujours un peu le parcours. Se profile donc une ligne qui n'est jamais droite, naît un goût pour le tortueux, le pointillé, qui m'a fait me rendre compte après coup que l'orientation est un concept plutôt flou, et que c'est souvent les yeux fermés que j'avançais dans l'inconnu, malgré toute ma méfiance initiale qui m'a fait développer une science de la lecture cartographique.

Si l'inspiration ma dé-marche est teintée de l'ailleurs, elle est aussi résolument ancrée dans le quotidien. Dans les détours de ma ville dont les ruelles sont toujours plus invitantes que ces avenues passantes, dans ces trajets que je peux faire les yeux fermés. Ce sont ces miracles du quotidien qui font qu'un lieu cent fois regardé attire soudain l'attention, invite l'œil et la rêverie. En effet, les expériences de l'ailleurs rivalisent souvent en mystères avec celles du quotidien. Comme le rappelle Georges Perec, «ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie»¹. C'est pourquoi il faut souvent ouvrir grands les yeux.

Si au-delà de l'aspect académique, l'écriture d'un mémoire ou de toute entreprise du genre est une quête, celle-ci en est une très peu systématique tant elle s'est précisée dans les détours. Mon désir a été d'abreuver mes réflexions théoriques de mes expériences de flâneuse dans différentes villes, de visiter des œuvres comme je visite des villes. Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont aidé à me retrouver dans cette aventure, en particulier mes directrices Michèle Garneau et Amaryll Chanady. Je sais aussi que ce périple n'aurait été le même sans ces détours où je me suis perdue. Si la structure de ce mémoire laisse poindre une errance, ce n'est pas étonnant, et c'est peut-être même heureux.

¹ PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*, éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1976, p. 5.

Introduction : Tous les chemins mènent à la ville

-Un mélange de présence et d'absence, d'ouvert et de fermé, d'apparent et de caché. Des emboîtements, du double fond, des stratifications – des fictions.

Toute cette ambiguïté est au cœur de la ville, elle en est le ressort.

Jean-Louis Comolli

(*Regards sur la ville*)

Le phénomène de l'urbanisation a été à ce point déterminant au cours des derniers siècles qu'il est un passage obligé à la compréhension des paramètres de la vie en société dans la modernité. La ville a toujours été beaucoup plus qu'un lieu; elle consiste en une structure de visibilité, tant par la facilité avec laquelle elle s'appréhende matériellement, que par sa capacité à illustrer certains conflits intellectuels incontournables, des éternelles oppositions entre individu et société, nature et culture, aux tensions émergeant entre l'espace privé et l'espace public, et la liste s'allonge. Il n'est donc pas outrancier d'identifier la ville comme le *locus* de la modernité. Dès lors convertie en un objet de la pensée, la ville porte les marques de la domination de l'esprit sur la matière; une structure discursive accompagne toujours sa réalité empirique, soit la précédant par des plans urbanistiques, soit en greffant de nouvelles significations -symboliques et autres- à un espace déjà existant. Plus encore, la délimitation à la fois discursive et matérielle de la structure urbaine emmène une tendance à penser celle-ci comme un reflet de l'ordre social, en tant que modèle organique servant de fondation à une configuration du savoir. Réalité prise comme reflet, lieu d'une expérience modulatrice d'un rapport au monde, la ville est ambiguïté, et proposer de se pencher sur l'étude des représentations du phénomène urbain

équivalent à se plonger dans un espace aussi vaste que complexe. À ne plus savoir exactement si la ville nous fait penser ou si nous pensons à partir d'elle. C'est pourquoi l'apparition récente du champ des *Urban Studies* tient à la fois de l'évidence et de l'aberration tant tout peut être relié, de près ou de loin, au fait urbain. Nos structures mentales y sont profondément intriquées, presque prisonnières. Si bien que l'opposition entre ville et campagne se couvre de désuétude pour laisser place à une interrogation persistante, celle du «comment sortir de la ville».

Comme tout objet de savoir -puisqu'elle en est un-, la ville n'échappe pas à la tendance du discours à circonscrire, à apposer des délimitations*. Pour toutes ces raisons, la ville moderne est facilement devenue la cible des entreprises de totalisation. De toute évidence, l'espace urbain contemporain regorge d'éléments qui remettent en question cette totalisation et font éclater ses limites –croissance tentaculaire, prolongation des structures urbaines dans l'univers virtuel des nouvelles technologies, dissolution des communautés– et les visions insistant sur cette impossibilité de concevoir aujourd'hui la ville en tant que système clos abondent. La ville se fragmente, se dissémine, s'écartèle à travers les représentations visuelles et littéraires. Sa surface s'écorche, se distend et s'effrite. Les entreprises de totalisation dans la représentation de la ville, qui tentaient de gommer les conflits et les contradictions du rassemblement urbain, affichent du même coup leurs limitations. Néanmoins, cette indétermination quant à un discours organisateur de l'expérience urbaine continue de

* Michel de Certeau aborde la ville comme un concept qui «suppose que ce fait est traitable comme une unité relevant d'une rationalité urbanistique» (p. 143). La ville est donc toujours déjà façonnée par un discours, alors que l'espace urbain réfère plus strictement à un espace occupé par les structures urbaines. Pour les besoins de ce travail, j'emploierai indifféremment les appellations de *ville* et d'*espace urbain*, mais il faut garder en tête cette distinction fondamentale à la base.

fasciner. Elle propulse la recherche de nouveaux systèmes de classification de l'expérience urbaine, ainsi que de nouveaux modèles de compréhension qui voient leur éclosion au rythme des transformations du paysage urbain. Il semble que le statut de réceptacle qui convenait à la ville ait été troqué pour celui du dynamisme.

En effet, le mouvement faisant partie intégrante de l'expérience urbaine, il induit une perception de la ville qui trouble et met en échec les outils de représentation tournés vers la fixité. Se laissant de moins en moins saisir d'un simple coup d'œil et sans cesse aux prises avec le mouvement, l'espace urbain rend apparente l'inévitabilité d'un point de vue partiel, mouvant et même fuyant. Les sensations produites ou inspirées par le mouvement qui se déchaîne dans l'espace urbain deviennent le centre à travers lequel est maintenant pensée la représentation. L'extrême compacité du paysage urbain jumelée au mouvement n'est pas sans mettre l'accent sur l'illisibilité de la ville, qui se manifeste de diverses façons. Par exemple, le lieu se découvre dans un état de latence quand il est soumis au mouvement ; les éléments architectoniques et les autres signes étant perçus à travers un balayement du regard, ce qu'il donne à voir est toujours moins que ce qu'il contient. Le lieu devient en lui-même porteur d'une série de déplacements provoqués par la sédimentation successive de temporalités en un même espace, souvent inassimilables au premier contact, au premier regard. Mais c'est justement l'illisibilité immédiate qui incite à ausculter l'espace avec un tel engouement ; c'est en effet lorsque c'est illisible que l'on se plaît tant à lire.

De manière plus générale, la ville contemporaine convie non plus à fonder son identité par le fait d'habiter un lieu, mais bien d'habiter le mouvement même. La

lecture sagace de l'espace urbain, l'appréhension de ses subtilités, permet de bien évoluer en son sein, en plus d'offrir les bases d'une représentation juste. Pour autant que certains lieux continuent à attirer une attention singulière, et ainsi contribuer à la fabrication d'un sens ou d'une orientation, il se développe un mode de lecture où la ville est lue à partir d'un bricolage de fragments eux-mêmes mobiles. Cette donnée n'est pas sans fournir un paradoxe : pour accéder à une compréhension de la ville, il faut la lire. Or, la lecture de la ville ne peut s'effectuer qu'à travers son expérience, et une fois immergé dans sa complexité mouvante, elle résiste à la lecture. La lecture et l'expérience de la ville supposent donc deux pôles en constante dialectique. La quête d'intelligibilité dans la représentation de l'espace urbain semble pour les raisons exposées ici se buter à des données insurmontables si cette quête s'effectue à partir de modèles qui privilégient une pensée de l'organicité. Il faut ajouter à cela qu'étant aux prises avec la temporalité dans la logique du parcours ou à travers le mouvement, la lecture de la ville s'effectue alors à travers de constantes bifurcations temporelles. Introduire du temps correspond à installer un décalage entre l'expérience et la représentation, ce qui pose un autre défi à ceux qui se frottent à l'imaginaire urbain.

La ville est souvent approchée dans ses représentations comme un espace de la profondeur : le désordre de ses structures et le foisonnement de ses signes –enseignes et panneaux publicitaires, noms de rues, emplacement des commerces, va-et-vient des passants– incitent un déchiffrement, une traversée de ses apparences. En invitant ainsi à exercer des trouées dans la surface des choses, les lieux urbains se prêtent largement à l'enfouissement de sens cachés, dont le dévoilement progressif agace et fascine. Il faut reconnaître là un paradigme herméneutique propre à la pensée contemporaine.

Néanmoins, les surfaces ne pourraient-elles pas contenir elles aussi des sens cachés, des lieux secrets ? Dans quelle mesure faut-il réserver les mystères de l'espace urbain à ses profondeurs, quand c'est souvent à même les zones d'ombres de ses couches superficielles qu'elles se dérobent ? Ces questions discréditent à elles seules l'édification d'une pensée sur l'espace urbain qui s'en tiendrait au binôme surface et profondeur. Avant d'aller plus loin, il convient de jeter un coup d'œil à un angle persistant du questionnement de la pensée cinétique, celui où le mouvement est associé à un effet de surface, afin d'en désamorcer un peu plus les binarismes. Selon Paul Virilio, la vitesse accrue du rythme urbain, ainsi que les nouvelles formes de communication –qui participent de cette accélération– font en sorte que la matérialité de la ville s'efface¹. La ville en proie au mouvement devient, sous les phares de Virilio, le miroitement d'une surface, une interface. Le parcours dans la ville pourrait être abordé en tant que dispositif qui guide non plus vers l'effet de surface que pourrait inciter la mouvance, mais au contraire comme une condition de révélation ou d'accès à la complexité de l'espace urbain, et non plus seulement à sa profondeur. À condition, évidemment de privilégier les modes de déplacement plus lents, plus délibérés. Notre interrogation des territoires urbains ne se limite pas à ces dualismes entre la vitesse et la lenteur, entre la surface et la profondeur qui y sont souvent associés. La démarche proposée en ces pages s'attache avant tout à la matérialité urbaine telle qu'elle peut encore s'expérimenter, et ce malgré toute l'abstraction vers laquelle la fait basculer le discours. C'est à partir de cette matérialité que seront débusqués les secrets des villes et ceux des textes.

¹ VIRILIO, Paul. *L'espace critique*, Christian Bourgeois éditeur, Paris, 1984.

Le déplacement constitue la porte d'entrée de mon exploration de l'espace urbain. Ce n'est donc pas tant l'espace urbain en tant que tel qui siège au centre de ma réflexion, mais le parcours en son sein, celui-ci tel qu'il est traversé, tel qu'il est révélé sous les pas des marcheurs qui foulent ses trottoirs ou ses terrains vagues. Il s'agit donc de se déplacer dans un espace hautement signifiant, dense et compact. L'indissociable relation entre la mouvance et l'espace urbain invite une reconsidération de la figure du parcours dans la ville, comme un riche axe d'analyse de l'expérience urbaine.

Il est difficile d'examiner la figure du parcours dans la ville en gardant sous silence les célèbres déambulations du flâneur benjaminien qui ont fait depuis lors couler tant d'encre. La figure du flâneur hantera à plusieurs endroits nos promenades, et accompagnera la solitude des autres marcheurs que ce travail verra défiler. Benjamin avait désigné Baudelaire en tant qu'observateur privilégié de la grande ville au seuil de la modernité, tant l'esthétique du choc inscrite dans sa poésie rendait puissamment compte des rapides transformations urbaines et des modulations de l'expérience. De la même façon que le contact de Benjamin avec la réalité urbaine fluctuante aiguissait un regard le poussant à raviver ses perspectives théoriques sur la modernité, la traversée de l'espace urbain pousse le passant contemporain à reconsidérer continuellement sa prise sur le monde. Cependant, les flâneurs qui nous intéressent ici ne marchent pas tout à fait dans le sillage de celui de Benjamin. Comme les «herborisateurs de bitume» de Benjamin, ils ne manquent pas de buter sur la matérialité de l'espace urbain. Aussi, c'est le regard aux aguets qu'ils cheminent; il se

dessine donc une confluence dans l'observation de détails marginaux du paysage urbain. Mais là où Benjamin cherchait à cristalliser en ces détails du quotidien un événement historique, pénétrer d'un souffle messianique l'exploration des lieux urbains, la quête des marcheurs qui nous intéresse ici est beaucoup plus personnelle, se profile à plus petite échelle. D'un autre côté, leur quête questionne l'espace urbain en même temps que l'espace de la représentation.

La problématique de ce travail trouvera son ancrage dans l'analyse de trois œuvres principales : *L'emploi du temps* de Michel Butor, *Austerlitz* de W.G Sebald, et «City of Glass», premier récit de la *Trilogie new-yorkaise* de Paul Auster. Le choix du corpus risque de surprendre à première vue. En effet, qu'est-ce qu'un écrivain associé au Nouveau Roman, absorbé par des enjeux représentationnels précis, peut bien partager avec Sebald, porte-voix des traumatismes longtemps tus par les écrivains allemands de sa génération? Malgré des divergences de ton flagrantes, elles mettent toutes trois en scène un marcheur en quête de ce que l'on nommera très largement et provisoirement la vérité. Si bien que même si elles sont tout à fait dissemblables, le contact de ces œuvres ne manquera pas d'enrichir la réflexion, s'éclairer l'une et l'autre. Le rapport que noue le protagoniste de l'œuvre de Butor, Jacques Revel, à l'espace urbain est central. Le roman débute par son arrivée dans la ville étrangère (et imaginaire) de Bleston et se clôt avec son départ, ce qui intensifie d'emblée la présence de la ville comme texte. Bleston représente une forme d'urbanité qui évoque une version stéréotypée de la ville anglaise maussade née de la révolution industrielle, ne possédant plus de véritable centre, au seuil d'un *devenir tentaculaire*. La découverte de la ville s'effectue principalement sous les traits d'une lutte avec sa

matérialité, transposée à travers l'écriture de son journal. L'exploration porte donc les traces d'une autre lutte : celle qui se noue avec la matérialité du langage. Ces enjeux de la représentation ont souvent été fréquentés par les écrivains du Nouveau Roman, auquel Butor est associé. Bien que ce motif soit amplement abordé par d'autres œuvres du même mouvement littéraire, entre autres chez Alain Robbe-Grillet dans *Les Gommages*, il s'agira ici de cerner une expérience d'écriture singulière plutôt que de la rattacher à son contexte de production.

«City of Glass» de Paul Auster, témoigne une fois de plus de l'obsession des écrivains pour la ville de New York, démesurément mythique et mythiquement démesurée. Auster propose une démarche semblable à celle de Butor, dans le sens où l'écriture de la ville rencontre obligatoirement un réseau foisonnant de représentations. Quinn, le personnage principal, est un écrivain qui s'improvise détective à la suite d'un appel téléphonique erroné, et qui va, pour mener à bien son enquête, prendre en filature un homme dont il sait bien peu de choses. Les détails de son enquête sont consignés dans un journal, mais malgré sa minutie, il perd vite la trace du suspect. Le recours ponctuel à ce court récit complètera notre analyse sur l'écriture du parcours dans la ville en plus de mettre en lumière certaines de ses particularités, comme son intertextualité. Celle-ci se manifeste de diverses manières : d'Edgar A. Poe, il tire la figure de la filature de l'homme des foules, de Melville, l'impénétrabilité de Bartleby, certains principes de l'exégèse biblique... Le texte se caractérise par la promotion au premier rang de l'intertextualité et de l'autoréférentialité ; pour autant, ces notions n'interviendront que dans la mesure où elles affecteront la notion de parcours, centrale dans ce travail.

L'œuvre de W.G. Sebald n'est pas de celles que l'on attribue obligatoirement au corpus de la littérature urbaine² : d'abord, elle ne situe pas exclusivement son action dans la ville, et ensuite, l'usage abondant de digressions –tramées surtout à partir des souvenirs d'Austerlitz et des plus rares incursions d'un narrateur anonyme– fait constamment éclater le cadre urbain. Mais la présence de la ville ne se limite pas à un décor. Le sol des villes est sans cesse foulé par leurs pas, ce qui fait que plusieurs villes européennes sont traversées par Austerlitz et le narrateur –Anvers, Londres, Paris, Prague– le plus souvent d'ailleurs en leurs périphéries, en ces lieux où l'urbanité est d'autant plus révélatrice qu'elle est hésitante. Si l'étude du parcours dans la ville réveille chez Austerlitz des réflexions sur la thématique de la mémoire, il convient de préciser que là n'est pas le fil conducteur de ce travail, comme c'est souvent le cas quand est abordée l'œuvre de Sebald. Mu par un désir de dénoncer la volonté d'oubli et l'incapacité des écrivains allemands à rendre compte des horreurs de la deuxième Guerre mondiale, Sebald s'emploie à exposer les zones d'ombres du passé. Chez Sebald, la ville est le principal réceptacle de l'Histoire et c'est pourquoi sa traversée est essentielle au dévoilement graduel des événements traumatiques qui hantent le passé des protagonistes, autant que leur présent. La quête du personnage s'effectue donc à partir des vestiges du passé, des ruines, des bâtiments dont les murs recèlent les traces de ses passages antérieurs. Dans les trois œuvres, le dispositif de l'errance et du parcours tend à révéler la ville dans ses aspects souterrains, fait émerger ses sens

² Le but de ce travail n'est pas de se concentrer sur la pertinence d'une telle délimitation thématique. Il y aurait d'ailleurs matière à interroger cette classification. La culture urbaine dépassant de plus en plus les limites physiques des villes, la reconnaissance d'un corpus urbain devient de plus en plus problématique. Suivant cette logique, la présence d'une ville comme cadre de la représentation est-elle encore un critère nécessaire à l'analyse d'une oeuvre en ces termes?

cachés. Ce sont les singularités de ces expériences d'écriture, dans lesquelles l'errance peut se traquer à même le langage, qui attireront notre attention.

Dans un premier temps, nous nous emploierons à jeter les bases d'une théorisation sur le parcours narratif, effectuée à partir d'un bricolage de réflexions théoriques qui s'imprègnent de la mouvance, de Gilles Deleuze à Andrew Gibson, en passant par Jacques Derrida. Cette première partie consiste plus en un accueil épistémologique de notre démarche qu'en une grille d'analyse qui conditionne la lecture des textes. Nous verrons comment le parcours narratif peut s'imposer comme une alternative au discours de la narratologie, et mettre en marche une approche analytique plus appropriée à l'étude des œuvres proposées ici. Par la suite, il conviendra de questionner certains éléments qui font basculer la ville vers la fixité, autant dans ses manifestations empiriques comme l'architecture et le monument que dans ses représentations qui présupposent un point de vue totalisateur et fixe, comme le panorama et la cartographie. Ces éléments donnent inévitablement une forme au paysage urbain ; ils cadrent le parcours. Un écart s'installe clairement entre le parcours et ce qui structure visuellement le paysage urbain, et c'est pourquoi les tensions qui surgissent entre le parcours et ces éléments fixes seront examinées. Toutefois, l'écart est en partie comblé dans les œuvres étudiées ici par la description, procédé littéraire éminemment visuel. Il importera donc de plonger plus avant vers ce moteur rhétorique puissant qui est la description : nous serons attentif à ses implications dans la logique du parcours, ainsi qu'aux spécificités qu'elle engage. Nous verrons comment l'insistance descriptive façonne une esthétique de la trace et du détail qui conditionne à son tour une relation à l'écriture et à la mémoire. La mobilité du regard insufflée par

l'activité descriptive mènera par la suite à s'attarder au regard stimulé par l'errance. L'errance consiste en un mode d'appréhension parallèle qui se caractérise entre autres par un refus d'ancrage. Des symptômes de ce regard sur le monde seront dépistés à travers les déambulations des marcheurs, mais l'errance inscrite dans les œuvres a aussi de profondes incidences sur l'acte de lecture enclenché. En ce sens, notre analyse sera toujours double ; elle est à la fois impliquée dans l'écriture et dans la lecture. Sera ensuite passé sous le crible le réseau de parentés entre l'écriture et la marche dans la ville qui découle de l'errance des protagonistes. Puis, nous plongerons au cœur de l'énigme pour tenter de cerner *ce qui fait marcher* Austerlitz, Quinn et Revel. La difficulté qu'ils ont à trouver une résolution à travers le dehors, à même l'espace urbain, les porte à se tourner vers l'intériorité, mais au lieu de tendre vers un éclaircissement de leurs démarches, cette exploration ouvrira sur le mystère des origines, toujours recouvert d'opacité. C'est ainsi que naît une manière alternative d'appréhender l'espace urbain. Le dernier chapitre de ce travail boucle le parcours : nous tenterons d'y identifier les différentes facettes de la corporalité du parcours, qui contribuent à définir davantage le mode d'appréhension alternatif dont il est question dans ce travail.

Chapitre I

Saisir le bougé-fixe : vers une théorisation du parcours narratif

-Traçons les parcours de l'œil dans le champs du langage, saisissons le bougé-fixe...
Jean-François Lyotard

L'immense puissance symbolique et épistémologique de la ville tient entre autres à la fascination de l'être humain pour les structures, et à sa faculté à s'orienter à partir de celles-ci. Mais qu'advient-il lorsque le mouvement enclenché à même l'espace urbain remue ces structures ? Tel que mentionné précédemment, le marcheur est alors forcé à reconsidérer ses positionnements et ses perspectives afin d'évoluer harmonieusement dans la mouvance urbaine. Ces mêmes enjeux trouvent des échos dans le champ de la théorie littéraire. En confrontant les paroles de Flaubert et de Nietzsche à la clôture de son chapitre «Force et signification»³, Derrida réactive de manière évocatrice et lucide une tension complexe entre le désir du mouvement et celui de la structure dans le champ de la pensée. Si selon Flaubert, «on ne peut penser et écrire qu'assis», Nietzsche, en homme du dehors, professe quant à lui que «seules les pensées qui nous viennent en marchant ont de la valeur». Aussi virulente la critique derridienne du structuralisme apparaisse-t-elle dans ce texte, il en ressort une indétermination qui frôle l'impasse : tout en parlant en faveur d'une mouvance qui donnerait accès à l'*énergie vivante du sens*, la forme et la spatialisation restent des éléments stabilisateurs essentiels à la fixation d'un savoir. En fait, il est pertinent de souligner au passage que l'association métaphorique récurrente entre le texte et la ville

³ DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 9-49.

a beaucoup à voir avec le fait que l'on pense le langage à partir de sa spatialisation. L'attitude à adopter consisterait néanmoins, comme le souligne Derrida, à «menacer *methodiquement* la structure pour mieux la percevoir, non seulement en ses nervures mais en ce lieu secret où elle n'est ni érection ni ruine mais labilité»⁴. Tout en évitant de tomber dans l'écueil de la déconstruction infinie à laquelle peut facilement mener la lecture de Derrida, nous tenterons de développer la notion de parcours narratif contenue en substance dans la proposition ouverte par ce chapitre. Mon propos sera étayé du point de vue théorique entre autres par les avancées d'Andrew Gibson vers une théorie postmoderne de la narration⁵. Les œuvres littéraires de notre corpus s'organisant autour de l'idée d'un parcours, elles illustrent les bases de ce dispositif d'analyse. En filigrane, notre démarche est mue par un désir d'accéder à ce *lieu secret* dont parle Derrida, qui est peut-être le lieu des origines vers lequel tend le parcours.

Afin d'éclaircir ce que nous entendons par parcours narratif, il est nécessaire de remettre en contexte la notion effleurée par Andrew Gibson dans l'introduction de son ouvrage. Selon les principes de la narratologie éclairés ici, c'est en se prêtant à une analyse structurelle qu'un texte livre sa signification. Poussée à l'extrême, cette demande de sens dévoile une tendance à rattacher tous les différents éléments à la structure, ce qui aboutit à une *géométralisation* de l'œuvre dans son ensemble. L'espace de la représentation étudié par la narratologie est en effet caractérisé par l'homogénéité, la géométrie et l'unité. C'est donc la systématité qui guette souvent cette façon d'aborder les œuvres littéraires, puisque les outils narratologiques tendent

⁴ DERRIDA, Jacques. *Ibid.*, p. 13.

⁵ GIBSON, Andrew. *Towards a postmodern theory of narrative*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996.

à appliquer une grille de lecture en dépit de la portée manifeste des œuvres (c'est là aussi le propos de Derrida). Ou si ce n'est pas directement une grille de lecture qui est appliquée, ce sont les classifications qui prennent le relais pour affirmer à nouveau la prépondérance des critères spatiaux dans la réflexion théorique, classifier étant évidemment une autre façon de spatialiser. Gibson prête voix à Michel Serres afin de modeler une alternative à la narratologie, dans laquelle l'espace narratif serait pluriel et au sein de laquelle seraient admises les interférences et les bifurcations. Pour parler avec Serres, la notion de parcours narratif inviterait à «se poser la question du chemin lui-même.»⁶, et cela peu importe où celui-ci peut mener, au lieu d'évaluer une œuvre à partir de la clôture qu'elle installe, de sa finitude. Le parcours narratif offre donc un contrepois nécessaire au discours de la narratologie et ne se contente pas de faire défiler les personnages et les actions dans différents lieux. Il est véritablement pénétré par un mouvement entre les espaces co-présents dans l'œuvre, comme le précise ici Gibson : «The idea of narrative *parcours* is not a variation on the old theme of the novel as quest or journey. It rather involves a theory of narrative that radically breaks with the unitary space of narratology»⁷. Parallèlement à l'atteinte à l'homogénéité de l'espace narratif, la notion de parcours mérite d'être élargie à toute intervention contradictoire installée dans le texte, susceptible de perdre le lecteur ou du moins de défier son appréhension habituelle d'un texte. De là le souci de privilégier les notions qui projettent hors système comme le détail, la digression, et les éléments parasites de toutes sortes. Il s'agit aussi d'explorer les genres littéraires là où ils mettent leurs frontières en péril, où ils osent des mélanges. Une œuvre qui passe d'un genre à un

⁶ GIBSON, Andrew. *Ibid.*, p. 26

⁷ GIBSON, Andrew. *Ibid.*, p. 16.

autre inscrit aussi un parcours; le fait qu'un mode narratif se transforme abruptement force à engager le lecteur différemment à l'égard du texte.

Avant d'aller plus loin, il faut mentionner une particularité dans la démarche d'écriture des œuvres étudiées ; elle incite, à des degrés divers, une trouée dans l'espace narratif homogène. Dans chacune des œuvres, le genre littéraire est marqué par l'hybridité, ce qui complexifie subtilement le rapport du lecteur aux textes, raison pour laquelle la notion de genre mérite ici quelques éclaircissements. Le fait que la forme du journal intime hante les trois textes est significatif. Le journal est à l'écriture ce que la marche est à la ville : une manière de s'engager complètement dans l'expérience, une possibilité d'apposer les traces de ses propres passages dans un système. Pourtant, chacun des textes présente des particularités à partir desquelles la forme même du journal est questionnable. D'abord, *L'emploi du temps* se présente clairement comme un journal intime, contenant des fragments datés et un point de vue exclusif, celui de Revel. Une attention plus soutenue envers le texte dévoile une structure précise, séparée en cinq parties, comme s'il s'agissait d'une tragédie ou d'un opéra tant son ordonnance est théâtrale⁸. Une certaine confusion s'installe dans la mesure où la logique organisatrice se révèle excessive pour être celle d'un journal, tout en restant inhabituelle pour être celle d'un roman. Le lecteur désarçonné se retrouve à la frontière de deux genres, entre le roman et le journal, mais aussi entre l'ordre et le désordre. Présent aussi dans l'oeuvre de Auster, le journal n'y occupe cependant pas la même fonction. Il s'agit dans ce cas-là d'un texte enchâssé dans le récit principal, ainsi qu'un motif récurrent dans la narration; il ne remet pas tant en

⁸ RAILLARD, Georges. «L'exemple» in *L'emploi du temps*, éditions de Minuit, 1957, p. 461.

question l'espace narratif. Par contre, s'il fallait noter une particularité que le journal met en relief, c'est bien l'impossibilité du point de vue du narrateur. Comment le narrateur peut-il posséder une perspective aussi pénétrante et omnisciente, incluant nombres de dialogues et de détails sur les sentiments de Quinn, alors qu'il n'a eu comme sources qu'un journal et le récit du personnage d'Auster? L'ironie du texte réside en ce que le narrateur affirme à la fin du récit s'être bien privé de toute interprétation. *Austerlitz* ne consiste pas en un journal, mais il en présente certaines caractéristiques telles que la narration à la première personne et l'insistance à entrer dans l'intériorité d'un personnage à partir d'entrées régulières sur les événements de sa vie. L'œuvre de Sebald se trouve quant à elle à la croisée de plusieurs genres, hybridité d'autant plus ambiguë qu'elle tisse un rapport très réaliste aux événements historiques. Le texte oscille donc entre la fiction, le récit historique, et le récit autobiographique. Ce texte au genre indéfini privilégie un questionnement sur les liens qu'entretient la fiction avec la vérité, avec la connaissance et sur la capacité du récit de vie à se constituer en œuvre littéraire. À ce stade, il est évident que la nature hybride des textes incite aussi leur mouvance. Mais il s'agit bien là d'un élément de l'écriture du parcours qui prendra plusieurs ramifications au fil des pages.

La notion de parcours rejoint toute une constellation de figures élaborées par Deleuze – le nomadisme, les lignes de fuite, les devenirs, figures qui s'ancrent résolument dans la mouvance (s'il est possible de parler ainsi). La pensée deleuzienne se trame sous le modèle de la ligne de fuite, « ligne qui ne délimite rien, qui ne cerne plus aucun contour, qui ne va plus d'un point à l'autre, mais qui passe entre les points, qui ne cesse de décliner de l'horizontale à la verticale, en dévier de la diagonale en

changeant constamment de direction»⁹. Chez Deleuze, le rejet du structuralisme trouve sa principale illustration dans le rhizome. Le rhizome est un motif végétal où l'entrelacs des racines évoque une nature profondément antigénéalogique et multiple. L'oeuvre conçue sur le modèle du rhizome ressort comme un agencement collectif d'énonciations livré par le langage, qui lui-même procède par agencements et connexions, traçant la formation d'une a-structure ample et fortement décentrée. Il n'est plus tant une image du monde que le lieu d'une expérience où se construisent et se détruisent ces agencements. L'ouverture qu'il introduit ne se scelle pas en un agencement architectonique mais se dissout plutôt en une complète mouvance. La pensée est donc perçue comme un parcours hautement imprévisible au fil duquel se trouvent de multiples carrefours. Elle constitue un parcours de lignes qui démantèle sur son passage les dualismes érodés des assises cartésiennes. Revendiquer le nomadisme, c'est penser un espace intermédiaire et ainsi échapper à la rigidité des modèles. Par contre, ces éléments de la pensée deleuzienne peuvent aisément mener à des élucubrations conceptuelles sans corporalité, ou à la corporalité désincarnée telles qu'elles apparaissent dans de nombreux discours postmodernes. Il faut par conséquent se méfier de l'emploi abondant de termes de localisation et de mobilité qui effacent toute résonance empirique. Afin d'éviter de plonger dans l'abstraction, l'implication de l'utilisation de ces modèles dans ce travail se mesure dans une attention accrue aux *devenirs*, à la mouvance inscrite dans les textes sans toutefois se détacher de la matérialité, de la trace des corps dans le texte.

⁹ DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Minuit, Paris, 1980, p. 621.

Le concept de limites à la représentation prend plusieurs formes dans les théories littéraires. À titre d'exemple, un pan de la littérature dite postmoderne, c'est-à-dire consciente de quelque discours théorique qui la dissèque, se penche sur l'impossibilité de narrer en échappant aux griffes du discours*. Dans ce cas, c'est l'appareillage théorique qui fait obstacle au récit. Cette littérature semble rendre compte d'une ouverture sur un vide, sur un creux que l'écriture tente en vain de couvrir. Cette position révèle certaines limites, mais il est important d'établir une distinction entre les limites imposées par des enjeux propres à la représentation, que nous pouvons identifier comme des limites internes, et les limites externes qui sont davantage marquées par un «épuisement des formes de représentation disponibles» devant un événement, par exemple dans un cas où le récit voudrait réfléchir sur un événement historique traumatique¹⁰. Ce dernier cas est radicalement différent, bien qu'on parle aussi de limites de la représentation. Ces limites de tout acabit sont révélées par des questionnements actuels, qui s'additionnent à ceux qui naissent des particularités engendrées par les fictions interactives. C'est entre autres pour repenser les limites de la représentation que le parcours s'impose, non seulement comme une alternative à l'étude narratologique d'un texte -donc comme un axe de lecture et d'analyse d'une œuvre-, mais aussi comme une trajectoire narrative au sens où l'œuvre même épouse les traits d'une certaine mouvance, et où l'espace de représentation n'est pas unitaire. L'idée de mouvement s'installe comme vecteur organisateur de l'œuvre, et vient défier notre appréhension de celle-ci.

* Je pense entre autres à certaines œuvres de Julio Cortázar construites autour d'un questionnement sur l'impossibilité du langage à relater l'expérience étant donné l'inévitabilité de la médiation, toujours déformante.

¹⁰ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, «L'ordre philosophique», Seuil, Paris, 2000, p. 329.

Les oeuvres littéraires qui guideront cette traversée, soit *Austerlitz* de W. G. Sebald, *L'emploi du temps* de Michel Butor et «City of Glass» de Paul Auster inscrivent toutes un parcours au premier plan du récit: l'un est celui de Jacques Revel à travers la ville imaginaire de Bleston, l'autre se déroule dans différentes villes d'Europe, et principalement dans l'espace de la mémoire du personnage Austerlitz. Le New-York de Auster dans lequel défile Quinn, a des allures de palimpsestes tant cette ville a été plus souvent qu'à son tour la scène de représentations ; les territoires foulés par ce pseudo-déTECTIVE recèlent de la présence de nombreux fantômes littéraires. Ces trajectoires sont hautement contrastées : celles de Butor et de Auster se tissent à travers des strates textuelles, aux prises avec les problèmes de la représentation, tandis que celle de Sebald est mue par la nécessité de poser un nouveau regard sur l'Histoire, et donc d'en explorer la complexité des strates culturelles. Les trois oeuvres se rejoignent en ce que c'est le dispositif du parcours qui libère la mémoire du texte. Mais le parcours invite aussi le lecteur à prendre part au mouvement, et ce par le biais des stratégies narratives et rhétoriques présentes dans les œuvres. Si bien que l'exploration suggérée ici est toujours double : à la fois inscrite à même le texte –à l'intérieur de l'intrigue- ainsi que comme dispositif narratif qui guide la lecture de l'œuvre.

Chapitre II

La ville fixe à l'épreuve du parcours

Parcours et architecture

Malgré une conception plus baroque de l'architecture où le mouvement était pensé à même la structure, et le travail récent d'architectes –ceux qui optent pour une vision malléable de la construction dans laquelle sont davantage prises en considération les fluctuations de l'environnement–, l'architecture revêt généralement un aspect de permanence qui se conjugue assez mal avec la notion de parcours. L'architecture reste néanmoins un élément essentiel au parcours puisqu'elle encadre le tracé. L'architecture organise indirectement la dérive, étant ce qui permet de dessiner les rues, ces «espaces laissés vacants par les immeubles», pour emprunter une formule de R. Solnit¹¹. Il n'est donc pas surprenant que des tensions surgissent entre le parcours et l'architecture. Les premières pages d'*Austerlitz* ouvrent sur la rencontre entre le narrateur et le personnage d'Austerlitz dans la salle des pas perdus de la gare d'Anvers. Le regard inquisiteur d'Austerlitz occupé à détailler l'architecture du lieu attire le narrateur, et sans trop de préambule, leur entretien laisse place à une réflexion pénétrante sur l'architecture. Si Austerlitz sonde le passé historique des bâtiments architecturaux au gré de ses promenades et de ses recherches, il semble que ce soit d'abord pour dévoiler l'architecture en tant que système qui tend à s'enfermer sur lui-même en un ensemble de contraintes. Il relève donc les absurdités de certaines constructions architecturales, en particulier celles d'installations militaires. C'est

¹¹ SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*, éd. Actes Sud, 2002, p. 235.

d'ailleurs vers ces bâtiments aux visées militaires ou concentrationnaires que se concentre la réflexion d'Austerlitz, étant donné que les déambulations des personnages mènent vers les ruines des camps de concentration. Ce qui se dégage du discours d'Austerlitz, c'est indirectement une attaque des fondements mêmes de la culture, qui construit une monumentalité autour de ses institutions consolidatrices. La réflexion enclenchée ici donne le ton à l'œuvre dans le sens où la quête du savoir d'Austerlitz scrute la part d'absence contenue dans les lieux qu'il visite, gratte leurs surfaces pour accéder à ce qui est tapi en deçà des bâtiments, au fond de la mémoire. Ce à quoi Austerlitz parvient dans sa *lecture* de l'architecture n'est pas tant le dépôt d'un savoir culturel qui résiste au temps, mais plutôt la preuve d'une insécurité fondamentale qui s'estompe à peine en dépit de l'érection de fortifications, comme en témoigne ici son propos : «il n'était pas rare que nos projets les plus grandioses révèlent le degré de nos inquiétudes»¹². Austerlitz continue son discours en commentant ainsi les bâtiments militaires:

[...] l'obstination témoignée par des générations d'architectes militaires, qui, nonobstant leur incontestable talent, restaient attachés à l'idée foncièrement erronée, comme on pouvait sans peine s'en rendre compte aujourd'hui, qu'en élaborant un tracé idéal [...] on pouvait offrir à une ville la meilleure protection qui puisse exister.¹³

Par l'incongruité qu'il relève entre le tracé idéal et le tracé effectif, ce passage met en évidence l'échec inévitable d'un savoir théorique qui tente de contenir l'imprévisibilité des mouvements humains, jusqu'à s'imposer comme principe organisateur de l'expérience. Plus tard, dans une promenade à pied qui mène le

¹² SEBALD, W. G. *Austerlitz*, Actes Sud, 2002, p. 22.

¹³ SEBALD, W. G. *Ibid.*, p.22.

narrateur jusqu'à Breendonk, un ancien fort transformé en camp de concentration durant la guerre puis muséifié, celui-ci, dès son entrée sur le site, est surpris par son incapacité à décrypter le sens de ces installations: «Et plus je les regardais et avais la sensation qu'elles me forçaient à baisser les yeux devant elles- plus elles me devenaient incompréhensibles»¹⁴. Le narrateur cherche ici à décrire une expérience paradoxale où s'entremêle l'impuissance qu'a une structure inerte à livrer son histoire (si elle n'est pas au préalable enrobée d'un discours), à la forte puissance affective du bâtiment qui entraîne son spectateur entre l'étonnement et l'épouvante. La compréhension intellectuelle et logique vient se heurter à un bagage affectif dont le narrateur ne peut laisser de côté tout le caractère énigmatique. L'architecture impose ici le silence tant les lieux du passé sont chargés d'un sens qui dépasse l'histoire officielle qui s'érige de la même manière que ses murs. Il est dès lors aisé de tracer un lien entre l'effet de façade que produisent l'architecture et l'histoire, en tant qu'institutions culturelles faisant écran à la richesse des histoires personnelles et des passages éphémères. En ce sens, *Austerlitz* met en évidence la nécessité d'emprunter les chemins de traverse afin de laisser poindre la vérité, comme il est suggéré entre autres par ce passage:

Faire de l'Histoire, [...] ce n'était que s'intéresser à des images préétablies, ancrées à l'intérieur de nos têtes, sur lesquelles nous gardons le regard fixe tandis que la vérité se trouve ailleurs, quelque part à l'écart, en un lieu que personne n'a encore découvert.¹⁵

C'est en suivant le même filon que peut être interprété un passage à la fin du roman, où Austerlitz déplore la démesure architecturale d'une bibliothèque dont

¹⁴ SEBALD, W. G. *Ibid.*, p. 29.

¹⁵ SEBALD, W. G. *Ibid.*, p. 89.

l'immensité met justement en relief son inutilité dans le contexte de ses recherches : «cette gigantesque Nouvelle bibliothèque censée être, selon une expression horrible qui maintenant fait florès, le sanctuaire de tout notre patrimoine écrit, a prouvé son inutilité dans l'enquête que j'effectuais pour retrouver les traces de mon père qui se perdent à Paris.»¹⁶ L'architecture et le discours historique, loin de constituer les leviers inévitables qui permettent de lever le mystère sur le passé, sont partie prenante dans la relation complexe qu'entretient tout être humain entretient avec la réalité : masques autant qu'outils, ils découvrent autant qu'ils recouvrent des significations plus souterraines. C'est pourquoi la quête d'Austerlitz s'emploie à contourner ces édifices : il désire en effet enrichir sa compréhension du passé en étant réceptif à ce qu'il expérimente sur les lieux.

Ce positionnement face à l'architecture n'est pas sans rappeler celui des écrits de Georges Bataille, qui associait l'architecture et le monument au lieu de visibilité du pouvoir, pouvoir qui s'emploie avant tout à masquer la mort. Denis Hollier exprime ainsi cette relation à première vue inédite: «The monument and the pyramid are where they are to cover up a place, to fill in a void : the one left by dead»¹⁷. Devant la sourde menace d'un néant, la pensée rationnelle cherche par tous les moyens à combler le vide par une visibilité monumentale. La mort étant recouverte symboliquement par la construction du monument ou de l'édifice, elle est du même coup mise à distance. Ici, la mort est d'autant plus mise à distance que la muséification du bâtiment force le spectateur à se séparer davantage de l'objet contemplé. De ce fait, la muséification de

¹⁶ SEBALD, W. G. *Ibid.*, p. 331.

¹⁷ HOLLIER, Denis. *Against Architecture : The Writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Massachusetts, 1989, p.X.

tels sites ne peut que susciter le malaise. Le narrateur, malgré le changement de fonction du bâtiment, entre dans une zone où deviennent palpables les traumatismes du passé, ce qui relègue la mise à distance souhaitée à un échec. Ce sont par ailleurs les déplacements dans l'espace qui permettent ce rapprochement, qui étoffent les souvenirs et rendent la mémoire des lieux, donnant ainsi accès aux bâtiments et autres constructions architecturales au-delà de leur façade, de leur visibilité immédiate. Tout le roman de Sebald convie le lecteur à une vision anti-monumentale de l'espace, qui se déploie à travers les déambulations du narrateur et de Austerlitz. La dimension affective contenue dans les bâtiments architecturaux se révèle à travers le passage, comme si celui-ci suffisait à réveiller une partie enfouie, refoulée. Le mouvement constant des personnages permet d'éviter la fixation du traumatisme en une monumentalisation, qui a pour danger une éventuelle mythification.

Le fait que les errances des personnages se déroulent le plus souvent dans des zones périphériques de la ville ne semble pas fortuit. Répondant aux mêmes principes idéologiques que la vision anti-monumentale élaborée plus haut, cet attrait pour les zones périphériques suppose la recherche d'une défamiliarisation, un point de vue donc doublement marginal par rapport à l'institution culturelle. Fuir ses zones les plus fréquentées relève en quelque sorte d'une attitude transgressive. Afin de s'éloigner d'une représentation convenue de la ville faisant obstacle au contact réel qu'en a le marcheur –par exemple par cet autre effet de façade stimulé par la carte postale, et par les trajets touristiques institués–, il convient ici pour les personnages de quitter le trottoir, d'explorer ses territoires sauvages (ce *wild side* dont parlait Lou Reed). Pour comprendre la ville, il faut la traverser là où elle ne l'a jamais vraiment été, la penser à

partir de la non-ville¹⁸, à partir d'une urbanité hésitante qui regorge de traces encore disponibles, n'ayant encore passé à travers aucun filtre (du moins, c'est l'illusion qu'elles offrent). Se promener ainsi au sein d'espaces n'ayant déjà été formatés par des représentations consisterait à proposer un nouvel arpentage de l'espace, ce qui a pour conséquence de relancer le détail des lieux. Rester aux abords de l'urbs* puisque c'est là où se tisse une nouvelle relation avec l'espace, c'est là aussi où la ville étire ses bras, s'établit et se définit.

Mais il n'y a pas que les zones périphériques qui fascinent à ce point Austerlitz, au point d'en faire un passage obligé de ses dérivés, mais aussi ce lieu de transit par excellence qu'est la gare. Malgré son emplacement généralement central dans la ville, la gare suggère l'idée de frontière; elle consiste en effet en une zone qui projette vers l'extérieur tout en étant à l'intérieur. La gare est un de ces lieux de transit que Marc Augé épingle sous sa rubrique du *non-lieu*. Selon Augé, si le lieu se conçoit selon l'usage traditionnel en une inscription historique et identitaire dans l'espace, le non-lieu consisterait en des «espaces de la circulation, de la distribution et de la communication, où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne se laissent appréhender»¹⁹. C'est paradoxalement à travers ces espaces liminaires que le marcheur cherche un ancrage identitaire et relationnel. D'autres types de non-lieu apparaissent de façon persistante dans *Austerlitz*, comme le terrain vague (à condition bien entendu d'élargir le concept d'Augé, qui réserve aux non-lieux la caractéristique d'être

¹⁸ RIDON, Jean-Xavier. «Errances urbaines», in *Nottingham French Studies*, vol. 39, no 1, printemps 2000.

* Il est intéressant de garder en tête l'origine du mot *urb* qui vient des murs, ce qui renvoie d'emblée à la notion de contenance de la ville.

¹⁹ AUGÉ, Marc. *Le sens des autres: actualité de l'anthropologie*, éd. Fayard, France, 1994, p.154.

signalés par des textes comme le sont les pancartes). Le groupe artistique Stalker créé dans les années '70 en Italie avait pour cible des interventions et des expérimentations en milieux urbains qui s'effectuaient à pied. Le groupe exprimait ainsi sa démarche artistique : «We've chosen the trajectory as a form of expression which accentuates a place by physically tracing a line through it»²⁰. À travers ces déambulations, les artistes affirmaient une claire affinité pour le terrain vague, prenant en considération son riche potentiel symbolique. C'est la nature flottante du terrain vague qui porte à l'investir de signification, et qui «revendique le lien entre architecture inorganique et ville nomade, territoire à l'abandon et espace de circulation, ville oubliée et ville en déplacement»²¹. Dans *Austerlitz*, ces zones urbaines délaissées constituent, au même titre que les gares, un refoulé de la conscience, dans le sens où c'est fréquemment en ces endroits que se dissimulent les souvenirs douloureux du personnage, en plus de refléter par leur vide et leur désolation son état d'âme. La solitude du promeneur dans ces espaces, jumelée à l'indétermination qui les caractérise, facilite l'émergence d'une vision périphérique de l'espace urbain et de l'histoire. Tranquillement, notre analyse laisse poindre une prédilection pour les espaces interstitiels.

²⁰ CARERI, Francesco. In http://parole.aporee.org/work/hier.php3?spec_id=21136&words_id=976, consulté le 30 mai 2004.

²¹ DAVILA, Thierry. *Marcher, créer: déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, éd. Regard, Paris, 2002, p.123.

Parcours, carte et panorama

Lorsqu'il se voit placé devant une ville imaginaire, le lecteur de *L'emploi du temps* peut d'autant plus aisément concevoir Bleston en une *architextualité*, au sens strict du terme. Bleston se déploie de toute évidence comme une ville-texte, ainsi que l'a d'ailleurs lui-même souligné Butor²². Ceci mène à envisager la ville comme une véritable *topo-graphie*, la mise en écriture de ces lieux urbains devenant une condition essentielle à leur existence dans les sphères de l'imaginaire. De la même façon que la mise en forme de l'espace urbain s'appuie sur les constructions architecturales, la mise en forme de l'espace littéraire dans *L'emploi du temps* se fonde largement sur la présence d'édifices, et cette insistance à les nommer et à les décrire comble dans une certaine mesure l'absence d'un référent. Par cette dynamique, il se produit un effet de façade selon lequel le lecteur peut appréhender les espaces urbains de la même façon qu'un décor cinématographique, leur surface masquant un creux, n'étant après tout qu'illusion. Cet effet est d'ailleurs mis en relief par la rareté des incursions de Revel dans les intérieurs blestonniens en début de récit ; seule la surface de la ville lui est alors disponible. L'exploration de la ville repose sur les assises faussées d'une architecture qui est en fait une architextualité, d'une ville qui n'existe que comme texte : ainsi s'érige la charpente qui va devenir la scène de la déperdition du protagoniste.

Chez Butor, ainsi que chez Auster –nous le verrons plus loin– la ville se conçoit de manière ambivalente, entre la carte et le parcours. Le panorama et la carte consistent en des représentations permettant d'embrasser d'un coup d'œil la totalité

²² BUTOR, Michel. «La ville comme texte» in *Répertoire V*, éditions de Minuit, Paris, 1960, p. 33-42.

d'une surface. L'exercice peut se prêter aisément, il reste néanmoins que le panorama fait voir, tout comme le rappelle Derrida, une «totalité désertée de ses forces»²³. Dans ce sens, une parenté se tisse entre l'architecture et ces autres outils structurels que sont la carte et le panorama. Ceux-ci sont principalement déterminés par la fixité et servent à jalonner, à mettre en forme. Même s'il est vrai que la carte invite à l'expérimentation, qu'elle est comme le dit Deleuze «affaire de performance»²⁴, qu'elle reste ouverte aux entrées multiples n'imposant pas d'elle-même un tracé, le point de vue fourni par la carte crée tout de même un aplanissement des éléments spatiaux conflictuels ou hétérogènes pour se proposer en savoir objectif. Le parcours offre quant à lui un point de vue où la «transcendance» est repoussée, tant celui qui marche dans la ville est confronté à une connaissance aveugle des lieux parcourus, comme le suggère ici Michel de Certeau:

C'est «en bas» au contraire [...], à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, *Wandersmänner*, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un «texte urbain» qu'ils écrivent sans pouvoir le voir. Ces praticiens jouent des espaces qui ne se voient pas; ils en ont une connaissance aussi aveugle que dans le corps à corps amoureux.²⁵

Connaissance aveugle ? L'oxymoron rappelle ici que connaissance et visibilité n'ont pas toujours partie liée. De plus, la carte reste soumise à la compétence de celui qui la *lit*. L'expérience de l'espace suppose quant à elle un investissement du marcheur qui garantit une prise unique sur l'environnement, une connaissance qui se passe presque de la vue. La connaissance issue de l'expérience est d'une autre nature

²³ DERRIDA, Jacques. Op. cit., p. 10.

²⁴ DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. Op. cit., p. 20.

²⁵ CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien : I. arts de faire*, Gallimard, 1990, p.141.

que celle fondée sur des simulacres théoriques, qui ont comme «conditions de possibilité un oubli et une méconnaissance pratique»²⁶. À la lumière de cette distinction, il est normal de noter certaines incongruités quand vient le temps pour Revel de mettre son trajet en perspective à l'aide d'un simulacre cartographique. Dès son arrivée à Bleston, Revel s'arme de cartes dans l'espoir de pouvoir s'y retrouver. Guidé par l'euphorie de la découverte, Revel accède à la vision totalisante de la ville qui lui apparaît comme un système :

Alors, moi, taube me heurtant à chaque pas dans les galeries de boue, tel un oiseau migrateur prêt à fondre, j'ai embrassé d'un seul regard toute l'étendue de la ville. [...] Ainsi, moi, perdu dans ces filaments, tel un homme de laboratoire, armé de son microscope, je pouvais examiner cette énorme cellule cancéreuse dont chaque encre d'imprimerie, comme un colorant approprié, faisait ressortir un système d'organes [...]²⁷

Pourtant, cette connaissance du système urbain se révèle plus tard comme illusoire. Revel reste sans cesse préoccupé par l'incompatibilité entre son étude nocturne de la carte et son cheminement dans une ville où il s'égare constamment, et ce malgré la précision extrême de la carte et sa méticulosité à l'étudier, comme le démontre ce passage :

[...] j'ai commencé par me perdre, malgré les précautions, malgré le plan que j'avais emporté, difficile à utiliser à cause de l'éclairage particulièrement parcimonieux dans cette région de la ville, et à cause de la pluie qui battait ce soir-là.²⁸

Bien qu'elles contribuent à son égarement, il est évident que les conditions atmosphériques –la noirceur, la pluie, le brouillard– ne sont certes pas les seules

²⁶ CERTEAU, Michel de. *Ibid.*, p. 141.

²⁷ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*, éditions de Minuit, 1957, p. 60.

²⁸ BUTOR, Michel. *Ibid.*, p.64.

responsables. Le besoin pressant qu'a Revel de trouver des repères au début du roman semble inexorablement le mener à sa perte tant l'acharnement avec lequel il essaie de circonscrire les composantes géographiques de la ville est grand. C'est lorsqu'il s'abandonne à l'errance que son contact avec la ville devient plus intime, sans toutefois devenir limpide. L'élaboration de Deleuze et Guattari sur la carte et le calque mérite d'être reprise pour nuancer l'analyse. Elle pose en effet une distinction éclairante entre une conception d'un territoire tracé sur une carte qui reste ouvert à l'expérimentation²⁹, et une autre à partir de laquelle on arrime une représentation, qui correspond davantage à leur idée du calque. C'est justement lorsque Revel utilise la carte en tant que représentation qui se veut exacte de la ville qu'il est floué et qu'il perd le sens de la direction.

La préoccupation de Butor pour le régime cartographique est telle qu'il va même jusqu'à installer au début du récit une carte incomplète sur laquelle les rues stoppent de façon inopinée, ce qui donne au lecteur une idée à la fois trop précise et pourtant floue de ce Bleston que Revel expérimente comme un labyrinthe. Cette carte n'est visiblement pas celle qu'utilise Revel, puisque dans la sienne tous les édifices de la ville semblent représentés, ce qui frôle d'ailleurs l'impossibilité. Il semble que Butor se joue ainsi du lecteur en le titillant par la possibilité de se repérer dans le système de la ville et de l'œuvre, tout en bloquant partiellement ses repères. En effet, même si le lecteur veut suivre pas à pas les déambulations de Revel, et adopter par conséquent une perspective panoramique, la carte le lui refuse.

²⁹ DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Minuit, Paris, 1980, p.20.

La tentative de traduire le parcours sur le support cartographique échoue à cause de l'invisibilité inhérente à l'expérience. Le parcours, foncièrement ancré dans l'éphémère, ne laisse pas de traces et s'il est retracé sur une carte, ou distillé par l'écriture, il s'opère une mise de côté de l'expérience. Apparaît donc ici est une autre dimension du conflit entre la force et la forme dans le sens où l'espace urbain passé à travers le filtre d'une représentation et donc formaté, ne pourra jamais coïncider totalement avec l'espace de l'expérience. En définitive, la forte présence de repères cartographiques et de guides n'empêchent nullement Revel de s'avouer vaincu, de se perdre dans le dédale inhospitalier de Bleston. Mais Revel s'acharne à vouloir donner une forme à son expérience, et c'est là qu'il découvre le roman policier *Le meurtre de Bleston* de J. C. Hamilton dont il fait son guide à travers la ville tant les descriptions lui semblent précises, et les détails géographiques éclatants. Revel se sert d'abord de l'œuvre pour pallier les difficultés d'orientation qu'il éprouve en tant que visiteur, mais cette lecture le met temporairement sur une nouvelle piste, donne un autre sens à sa quête. À son insu, il glisse à ce moment vers un autre espace de la représentation, qui deviendra peu à peu la mesure de son expérience, jusqu'à le porter vers une réelle confusion entre le mythe et la réalité.

Malgré la possibilité de rendre visible l'itinéraire par l'utilisation de la carte, l'opération qui l'a rendue possible reste quant à elle dans le domaine de l'invisible dans le cas où cet itinéraire ne laisserait pas de traces. Dans *L'emploi du temps*, l'écriture du journal inscrit les traces du passage dans l'espace urbain. Le journal est aussi utilisé dans *City of Glass*, mais d'une façon beaucoup plus ponctuelle cependant; son contenu n'est révélé au lecteur que de temps à autres et, dans le récit du narrateur,

il agit un peu à la manière d'un contre-champ en cinéma. Il n'en reste pas moins un ressort intéressant de l'intrigue, où est présente une fois de plus la tension entre le fonctionnement du parcours et les repères cartographiques. Par exemple, le passage où le lecteur accède enfin au contenu du fameux cahier rouge paraît parfaitement approprié pour cette démonstration. Il s'agit bien entendu du cahier où Quinn est censé consigner les pistes de son enquête. Avant que le narrateur passe le relais au journal de Quinn, le lecteur ne manque pas de constater l'extrême précision du narrateur quant au récit des déplacements physiques de Quinn dans la surface striée de New York ; il nomme chaque artère empruntée par Quinn, et ce dans ses moindres détours. Cela contraste radicalement avec l'incursion dans le journal, où aucune mention géographique n'est effectuée ; ce qui attire son attention se sont davantage les laissés-pour-compte de la ville, ceux qui vivent au ras du sol, «the tramps, the down-and-out, the shopping-bag ladies, the drifters and drunks»³⁰. Malgré cet attachement du personnage à une perspective au niveau de la rue, le récit est hanté par le spectre d'un œil omniscient, panoptique, ce qui génère un conflit entre l'immanence et la transcendance. Le passage agit en trompe-l'œil et tente de manipuler son lecteur par son insistance à lui faire croire que Quinn est obnubilé par les repères géographiques alors qu'il ne peut que réaliser plus tard à quel point les pensées qui l'habitent sont à mille lieux d'interroger ces repères. Mais le texte engage le lecteur à un niveau plus ludique encore. Devant cette profusion de détails géographiques, celui-ci est tenté d'imiter la ruse de Quinn. En effet, Quinn retraçait plus tôt les déplacements de son suspect pour arriver à former une inscription, *Tower of Babel*, piste qu'il croyait mener

³⁰ AUSTER, Paul. The New York Trilogy, volume 1: City of Glass, Penguin Books, 1985, p.165.

vers l'élucidation du mystère. Aussi, un lecteur malin sera sûrement tenté de retracer pas à pas l'itinéraire de Quinn rapporté par le narrateur afin de tester à nouveau ce ressort. Il ne pourra que lui aussi constater la duperie.

Ainsi, la mise à distance entre les personnages et l'architecture observée chez Sebald se retrouve aussi à partir d'instruments tels que la carte et le panorama, qui offrent une perspective de l'espace face à laquelle l'observateur est toujours absent, et par conséquent mis à distance. À cet égard, la relation qui se noue entre la carte et celui qui l'étudie est purement virtuelle. Le seul moyen dont dispose le marcheur afin d'entrer en contact avec l'espace urbain, de l'expérimenter dans le sens plein du terme, est d'altérer sa surface par la dissémination de traces, que ce soit par l'empreinte de pas, ou par l'écriture d'un parcours. S'opère à ce moment-là la possibilité de conférer une mémoire aux lieux. Évidemment, quand il est question de la transmission de l'expérience on ne peut se passer de médiation. L'écriture du parcours dans la ville n'y faisant nullement exception, nous y sommes donc toujours aux prises avec la représentation et donc avec une nouvelle mise à distance. Dans les cas qui nous occupent ici, la représentation s'installe sur un mouvement, prend les contours de l'errance, au lieu de privilégier le statisme d'où résulte plus facilement l'enfermement des significations.

À travers les extraits brièvement analysés dans cette section, l'architecture et la perspective cartographique ou panoramique occupent dans l'espace urbain une fonction semblable à celle des constructions théoriques dégageant une pensée de la symétrie (structuralisme, narratologie...) dans les sphères du savoir. La délimitation à

la fois discursive et matérielle de la structure urbaine conduit à penser celle-ci comme un reflet de l'ordre social, comme un modèle organique servant de fondation à une configuration du savoir. L'espace urbain consiste en un ancrage symbolique fort ainsi qu'en un outil épistémologique où sont métaphorisés plusieurs conflits, et où sourd une tendance à cristalliser son existence par des schémas qui facilitent sa compréhension immédiate, mais l'espace urbain ne se réduit pas à son architecture. La figure du parcours dans la ville s'effectuant à partir d'une anti-architecture, c'est-à-dire à partir de ces liens invisibles qui se tissent à travers le passage, constitue donc une alternative appréciable à partir de laquelle peut être repensée la représentation de l'espace urbain, et celui-ci recouvre par conséquent toute sa complexité. Dans une apologie de la marche en ville livrée par Pierre Sansot, un extrait résume bien l'avantage à se montrer attentif aux mouvances des trajectoires, à appréhender la ville comme un espace dynamisé par des échanges constants entre deux niveaux perceptifs: «Tout comme il faut tracer la ligne droite pour la faire exister, il faut sillonner une ville, selon les parcours les plus riches, pour faire venir au jour ses virtualités.»³¹ Les parcours les plus riches mènent dans les plus heureux des cas vers ces espaces flous de la ville, «entre terrains vagues et banlieues, entre surface et profondeur qui ne se laissent pas fixer par le regard panoramique et totalisant de la carte et qui remettent en question l'identité de la ville même.»³²

³¹ SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1988, p.136.

³² RIDON, Jean-Xavier. *Op. cit.*, p. 2.

Chapitre III

La description : une alliée du parcours

Marcher, décrire, montrer

Lorsqu'il est question de transmettre un itinéraire, la description est certes un procédé narratif usuel ; dans deux des oeuvres qui nous intéressent ici, elle est le principal levier du récit. Sa fonction dépasse largement celle de situer l'action dans le cadre spatial du récit. S'interroger sur la fonction de ce procédé rhétorique et stylistique dans la logique du parcours narratif s'avère nécessaire. Toutes les théorisations au sujet de la description s'entendent pour dire qu'elle sert avant tout à faire voir ; la description consiste en effet en un procédé qui s'érige à la frontière poreuse du visible et du lisible tant elle est l'instrument le plus résolument visuel de l'œuvre littéraire. Du coup, il existe au sein du procédé descriptif certaines zones de tensions qui s'installent entre le textuel et le visuel, tensions accentuées par le pouvoir croissant des images. Dans le contexte actuel où la théorie semble de plus en plus prôner une culture du visuel, il est légitime de se questionner sur la spécificité et l'actualité de la description littéraire. Étant donné la plus nette et juste appréhension d'un paysage ou d'un lieu par le biais de l'image, à quoi bon s'évertuer à décrire, jusqu'à en faire le moteur d'une œuvre ? Dans quelle mesure la description fait-elle encore impression sur un lecteur ?

Évidemment, ces amorces de questionnement prennent racine dans des débats bien antérieurs sur la description. Dans son ouvrage sur la description, Jean-Michel

Adam tient compte des problèmes de la représentation qui ont alimenté les débats des théoriciens du Nouveau Roman : «L'accumulation des notations précises, comptages, mensurations, repères géométriques est la traduction d'une entreprise désespérée de saisie de ce qui, en dépit de sa matérialité, de sa conscience objectale, n'est que mouvant»³³. Cette remarque insiste sur le fait que la volonté de représentation participe inévitablement d'une fixation du réel. La description ne pouvant capter le réel dans toute sa complexité et sa mouvance, faut-il en conclure qu'une surenchère du descriptif inscrit nécessairement une impossibilité dans le texte? Le questionnement ainsi formulé reconduit certains enjeux mimétiques à partir desquels une œuvre devrait être jugée à sa capacité de dépeindre fidèlement le réel, enjeux depuis longtemps nuancés tant ils forçaient à considérer l'œuvre de manière très restreinte. Il semble désormais plus juste de se pencher sur la fonction qu'occupe la description dans l'économie du récit au lieu de la discréditer aussi facilement.

En effet, la description n'existe pas seulement en esclave d'un récit ; elle semble avoir abandonné sa prétention à l'objectivité ainsi que sa fonction décorative pour retrouver ses lettres de noblesse. Au lieu de s'acharner à fixer le réel avec la puissance contestable du trompe-l'oeil, la description épouse le mouvement du regard dans l'espace et, de ce fait, restaure le mouvement dans la narration. Par là, elle s'allie au parcours narratif. La description se libère de ses dépendances à l'égard du réel pour se focaliser sur sa seule réalité : un mouvement, mouvement qu'elle simule de surcroît. Véritable parcours à travers le système représentationnel de l'œuvre, la description guide le lecteur dans les territoires imaginaires de l'œuvre (ceci est d'autant plus vrai

³³ ADAM, Jean-Michel. *La description*, «Que sais-je?», Presses universitaires de France, 1993.

dans le cas de *L'emploi du temps*, qui situe son action dans une ville imaginaire). Du même coup, l'image cinématographique est interpellée, mais avec une fonction déictique beaucoup plus précise qu'au cinéma, une image contenant toujours plus d'éléments qu'une description littéraire. De la même façon que la déambulation cinématographique s'effectue à partir d'un *travelling* –terme qui évoque immédiatement une image qui voyage et fait voyager le spectateur dans l'espace diégétique et par lequel le déplacement même de la caméra devient œuvre–, la mobilité enclenchée par la description supporte une esthétique de la fluidité, de la mouvance. En plus de faciliter le repérage de la position du lecteur dans l'espace, la description pose l'espace comme une surface disponible, prête à être foulée par le passant pour ensuite être investie de sens : ce ressort textuel permet par conséquent d'insister sur la matérialité des lieux représentés, et contribuer dans un deuxième temps au façonnement d'une carte mentale. Cela explique d'autre part la fascination pour la précision dans la description qui peut jouer une fonction de révélation. À cet égard, un passage de *L'emploi du temps* accentue cet aspect en suggérant qu'une description littéraire peut presque remplacer une prise réelle sur le monde. Cela porte Revel à envisager les événements décrits dans le roman de Hamilton comme une dénonciation de la réalité :

Ce qui avait fait pour moi l'importance du «Meurtre de Bleston», c'était la précision avec laquelle certains aspects de la ville s'y trouvaient décrits, la prise qu'elle me permettait sur elle, et j'ai commencé à me demander si sa relation à la réalité qui m'entoure n'était pas bien plus étroite encore, si l'histoire qui y est racontée n'était pas en grande partie littéralement vraie [...]³⁴

³⁴ BUTOR, Michel. *Op. cit.*, p. 90.

En favorisant le descriptif, il va de soi qu'une place de choix est accordée au registre spatial. Pourtant, il serait exagéré de supposer l'espace narratif comme étant parfaitement définissable sous prétexte qu'il est maintes fois décrit. Alain Robbe-Grillet signale l'aspect friable d'une telle construction: «Lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle : elle s'accomplit toujours dans un double mouvement de création et de gommage»³⁵. En effet, malgré l'obstination du détail, il importe de questionner sa prégnance dans l'imaginaire du lecteur. *L'emploi du temps* adresse de front cet aspect problématique puisque l'effort descriptif en vient à brouiller la compréhension que le lecteur a des lieux (nous y reviendrons). Ce double jeu entre la création et le gommage peut être entendu d'une autre façon. La description procède à un démembrement puisque l'œil isole tour à tour un détail ou un autre, ce qui a pour effet de morceler l'espace. Philippe Hamon voit là les «périls désorganisateur de la description»³⁶. Pourtant, un remembrement s'effectue aussitôt. Par exemple, la prédominance de la description dans les œuvres de Butor et de Sebald renforce la continuité du récit puisqu'elle relie des éléments contenus dans l'espace, les joint par le parcours de l'œil. Contrairement à plusieurs représentations littéraires de l'espace urbain contemporain qui accentuent l'accès fragmentaire et discontinu au monde, les œuvres étudiées ici privilégient la continuité.

Philippe Hamon articule une différence entre deux modes de description. D'abord celui-ci définit comme horizontal -celui de la mathesis- le mode descriptif

³⁵ ADAM, Jean-Michel. *Op. cit.*, p. 61.

³⁶ HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Hachette supérieure, Paris, 1993.

dans lequel le monde se prête à l'activité d'arpentage, et où le référent serait à «décrire comme surface, comme un espace rationalisé, rationalisable, articulé, découpé, segmenté...»³⁷. Lorsque la mobilité qu'introduit le processus descriptif est utilisée pour réfléchir l'environnement, l'autre mode descriptif intervient, celui de la semiosis. Ce mode épouse la logique verticale du décryptage qui se fonde sur une volonté d'aller sous le réel, de chercher un sens, donc de «dévoiler, découvrir, révéler, sonder...». Il est intéressant de mettre en parallèle ce rapport entre l'horizontalité et la verticalité dans l'activité descriptive aux données de la marche à pied. Le mode de la mathesis se conjugue parfaitement à l'axe de déplacement du piéton, qui entretient un rapport horizontal aux signes, et qui s'apparente d'une certaine manière à un marquage animal du territoire. L'axe vertical est au contraire ce qui éloigne l'être humain de la vie animale. Sa faculté à *sémiotiser* le pousse à créer, à affirmer sa singularité par l'art et par l'interprétation. Davila rapporte ainsi les mots de Yve-Alain Bois et de Rosalind Krauss : «le tableau est une coupe verticale qui postule du spectateur l'oubli qu'il a les pieds dans la poussière.»³⁸ En ce sens, celui qui marche se retrouve à la jointure de ces «deux coupes dans la substance du monde», funambule en quelque sorte. L'oscillation entre les axes ne peut qu'engendrer un rapport fécond à l'espace.

Le terrain ainsi défriché, il ne s'agit tout de même pas d'identifier catégoriquement les œuvres à une de ces tendances, mais bien de comprendre les points de ruptures et de tensions entre ces deux activités de la connaissance transposées dans un procédé littéraire. Chez Butor, c'est bien un désir de décryptage qui incite les errements de Revel, mais, constamment bloqué dans ses efforts pour

³⁷ HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Hachette supérieure, Paris, 1993.

³⁸ DAVILA, Thierry. *Les figures de la marche*, ADAGP, Paris, 2000, p. 255.

percer le mystère de Bleston, celui-ci ne peut qu'arpenter et arpenter encore. De là le grand souci d'exhaustivité et de précision qui le tenaille tout au long du récit. Dès lors, la description s'étirole, se perd dans des détails insignifiants, jusqu'à dérouter le lecteur. Revel use d'un répertoire d'indices sans cesse réactivés –comme la présence d'une mouche* dans le chat de la bague de Mme Jenkins qui revient sous plusieurs formes au cours du récit. Autant de fausses pistes dont il finit par se détourner. Cette tendance à vouloir tout embrasser du regard pour accéder à un sens caché, de passer donc par la mathesis pour accéder à la semiosis, conduit à un délire visuel. Revel dissèque son environnement à un point tel qu'au lieu de céder à sa demande acharnée de sens, la réalité se brouille et la ville s'anthropomorphise pour finalement l'engloutir. Les longues phrases où se multiplient subordonnées et attributs marquent un délire verbal de la description qui fait coïncider le glissement rythmique des pas au rythme des images qui défilent sous les yeux du protagoniste. La prolifération et la redondance présentes ici supposent une atteinte à la géométrie d'une structure (et ce malgré une panoplie d'analyses qui s'obstinent à clarifier sa structure). Ces blocs d'énumérations des éléments contenus dans le paysage urbain introduisent des ramifications suggérant la multiplicité foisonnante et l'instabilité du rhizome. Encore une fois, la ville qui apparaît au fil des descriptions de l'errant a très peu à voir avec le Bleston dessiné sur une carte au tout début du livre ; il y a là une certaine ironie à situer d'entrée de jeu un lecteur qui est destiné à se perdre dans le fonctionnement de l'œuvre.

* Le choix de la mouche n'est peut-être pas fortuit si on considère que dans l'art pictural, la mouche a souvent eu la fonction de trompe-l'œil. Comme l'a étudié André Chastel, il s'agit d'un détail qui déroute le spectateur, tant la virtuosité de l'exécution se conjugue mal avec ce qu'elle désigne : la corruption des corps.

Chez Sebald, la description s'effectue essentiellement sur le mode vertical, dans le sens où elle contribue au dépliement graduel du mystère des origines d'Austerlitz. Les lieux décrits ne sont pas tant ceux qui se trouvent sous ses yeux que ceux qui sont imprégnés dans sa mémoire. Leur description passe toujours à travers le crible de son expérience du passé et remplissent une fonction puissamment révélatrice. Tout paysage décrit, tout objet contient en lui-même des bribes de signifiante, la logique organisatrice étant celle, irrationnelle, du souvenir. Il s'agit donc là d'une dimension plus affective dans la description, qui n'est pas sans interpeller la réminiscence proustienne. Contrairement au récit de Butor qui s'engage dans une quête d'un sens caché et qui devant les indices s'emploie à le reconstruire, il s'agit ici de le déterrer. Du même coup, le lecteur reconnaît dans le récit des lieux une strate qui recouvre une vérité enfouie, plus qu'un lieu pour lui-même. Plusieurs incursions dans l'histoire se nouent aussi à travers des descriptions à la précision documentaire, très érudites, ce qui sort de façon intermittente le lecteur de l'espace fictif de la représentation et le fait appréhender le texte comme un hybride entre la fiction et l'histoire. Si lire est un peu comme suivre un guide, Austerlitz en est un redoutable, ce qui redouble l'impression chez le lecteur de prendre part à un parcours à travers les villes mais aussi à travers l'histoire. Que dire maintenant de l'insertion de photographies au texte dans l'œuvre de Sebald? Placées entre ces longues descriptions, les photographies servent-elles tout simplement à pallier une insuffisance du mode textuel, à faire voir les lieux et les choses, malgré le côté extrêmement méticuleux de ces descriptions?

L'abondance descriptive qui se retrouve au cœur du parcours d'Austerlitz a certainement la fonction de présentifier l'espace du souvenir. Raconter, par le biais de la description ou d'autres procédés narratifs, c'est actualiser, donc dans ce cas, mettre à nouveau sous les yeux. Les photographies –même si elles présentifient une chose absente – inscrivent quant à elles l'absence dans le texte pour faire écho à la mémoire traumatique dont il est question ici, nécessairement constituée de trouées. La reconstitution de la mémoire d'Austerlitz s'effectue à partir d'un mouvement entre le paysage décrit et les inscriptions visuelles de l'histoire qui tente de combler ces lacunes. Il existe donc un contraste tout au long du récit entre la description qui accompagne le lecteur vers la mobilité du regard d'Austerlitz – tant son regard sur les lieux que celui plus intérieur avec lequel il revisite ses souvenirs–, et la fixité des photographies. Dans ce cas, la fixité des images crée en quelque sorte une suspension dans le mouvement continu du récit. Une autre particularité consiste en ce que le parcours narratif chez Sebald s'accomplit dans un chassé-croisé complexe entre l'oralité, le textuel et le visuel. Il semble y avoir une certaine indétermination quant au médium qui servira de réceptacle à l'expérience. En effet, ce qui fait abandonner Austerlitz devant la difficulté de traduire son expérience par l'écriture est articulée dans ce passage :

J'ai entrepris de retailer et de refondre ce qui me semblait à peu près tenir debout pour faire revivre devant mes propres yeux, un peu comme en feuilletant un album, un paysage parcouru par le promeneur mais qui, déjà, a presque sombré dans l'oubli. Mais les efforts déployés pendant des mois pour mener à bien ce projet m'ont semblé se solder par des résultats de plus en plus pitoyables et le simple fait [...] de tourner ces innombrables pages écrites de ma main

au fil des années m'inspirait désormais un sentiment sans cesse accru de répulsion et de dégoût.³⁹

Par ailleurs, ce passage expose une volonté frappante, celle de «faire revivre devant ses yeux un paysage parcouru par le promeneur», de façonner donc le récit sur les fondements d'un parcours narratif – ce qui révèle implicitement le dessein de Sebald face à la structuration de son oeuvre. Pour réaliser ce parcours, Sebald construit l'oeuvre sur les bases de plusieurs médiations, ce qui explique en partie l'utilisation de la photographie. Par exemple, le narrateur entremêle aux récits de ses propres passages dans les villes qu'il visite les souvenirs d'Austerlitz qui lui sont livrés oralement sous la forme de longs entretiens où prime la description, en plus de joindre des images provenant à la fois de ses propres voyages et des souvenirs de son ami. À mesure que le récit avance, le narrateur s'efface de plus en plus : il devient un support invisible au passé d'Austerlitz mais demeure toujours la condition d'actualisation de son récit. Il y aurait là matière à tracer un parallèle intéressant entre le médium photographique qui selon Roland Barthes efface les traces du signifiant et la présence silencieuse du narrateur qui révèle le passé d'Austerlitz.

Pour pallier cet échec de la transmission par écrit de l'expérience personnelle d'Austerlitz, le relais de la narration intervient et rend le passage possible. Le recours à cet artifice de la narration surprend quelque peu. La grande maîtrise qu'a Austerlitz de l'oralité est maintes fois soulevée par le narrateur, qui semble même s'en tenir à rapporter intégralement les paroles de son ami tant il laisse les traces de son énonciation (avec l'aide de marqueurs tel que «dit Austerlitz», etc...). L'oralité du

³⁹ SEBALD, W. G. *Op. Cit.*, p. 147.

récit est présentifiée de façon paradoxale à travers l'absence : celle que suppose les photographies, les voyages dans l'espace du souvenir. La forte présentification qui en découle semble par conséquent primordiale dans l'économie du récit. Ce stratagème narratif semble aussi mettre de l'avant la nécessité de médiatiser son expérience pour mieux la comprendre, à plus forte raison quand il s'agit d'une expérience traumatique comme celle vécue par Austerlitz. La médiation constitue une façon de se réappropriier l'événement, et s'apparente ainsi au processus de révélation de la pellicule pour la photographie, qui insuffle une nouvelle vie à l'événement photographié. Si elle ne tend pas nécessairement vers une plus juste captation du réel, la photographie est du moins gage d'une perception renouvelée. Le recours à la description complète assurément celui de la photographie, mais met par-dessus tout en évidence l'absence qui est au cœur du récit d'Austerlitz. *Ce qui a été là*, et qui n'est plus, est réactivé dans les aléas d'un parcours sur des lieux incertains puisque changés par les années, mais résolument chargés, porteurs de l'empreinte du temps.

Détails et traces : la mémoire disséminée

Étant donné que la description s'effectue le plus souvent à partir de détails de lieux et d'objets, il convient de faire un détour vers le réseau de significations qui enrobe leurs présences dans le texte, et cela d'autant plus puisque ces détails agissent comme les traces à partir desquelles sont reconstituées les intrigues dans chacune des œuvres. Selon Jacques Rancière, il existe deux modèles pour concevoir la trace. D'abord, il y a la trace qu'il est possible de *faire parler* et à partir de laquelle peut être lue l'inscription de l'histoire. Ce modèle correspond au «paradigme indiciaire»

développé par Carlo Ginzburg et qui peut être retracé dans la médecine du symptôme, dans la psychanalyse et dans le roman policier. Ginzburg oppose ce modèle au paradigme galiléen selon lequel la quantification d'un phénomène est nécessaire à l'émergence d'une vérité⁴⁰. Le détail est selon cette logique, d'une «fonctionnalité maximale, qu'elle soit narrative ou symbolique». Il est par conséquent toujours d'une certaine utilité dans la totalité du récit. L'autre modèle proposé par Rancière est celui du détail insignifiant, où le détail n'est «non plus la trace permettant de remonter un processus, mais la frappe inarticulable, s'imprimant sur la surface de l'œuvre en y déjouant toute logique d'histoire bien agencée, de composition rationnelle des éléments. Le détail fonctionne alors comme objet partiel, fragment irraccordable qui défait l'ordonnement de la représentation pour faire droit à la vérité inconsciente qui n'est pas celle d'une histoire individuelle, mais qui est l'opposition d'un ordre à un autre, le figural sous le figuratif ou le visuel sous le visible représenté.»⁴¹. Ce dernier modèle ouvre sur une conception herméneutique qui privilégie l'opacité, qui sonde l'illisible. Si *Austerlitz* se rattache plutôt au paradigme indiciaire, c'est dans cette dernière catégorie qu'il faut placer les œuvres de Butor et de Auster. Le lecteur se dirige vers les pistes ouvertes par ces détails comme il entre dans un cul-de-sac. Dans ces œuvres, les détails, à l'image de ces objets ramassés par Stillman dans les rues de New York, ne livrent pas entièrement leur signification et créent tout au plus l'illusion d'un sens caché. L'extrait suivant met en évidence ce rapport opaque aux signes, qui astreint le détective à s'en tenir à la surface des choses:

⁴⁰ GINZBURG, Carlo. «Clues : Roots of an Evidential Paradigm» in *Myths, emblems, clues*, Hutchinson Radius, London, 1990, p. 96-123.

⁴¹ RANCIÈRE, Jacques. *L'inconscient esthétique*, coll «La philosophie en effet», éd. Galilée, Paris, 2001, p.58.

As far as Quinn could tell, the objects Stillman collected were valueless. They seemed to be no more than broken things, discarded things, stray bits of junk. Over the days that passed, Quinn noted a collapsible umbrella shorn of his material, the severed head of a rubber doll, a black glove, the bottom of a shattered light bulb, [...] The fact that Stillman took this scavenging seriously intrigued Quinn, but he could do no more than observe, write down what he saw in the red notebook, hover stupidly on the surface of things.⁴²

Chaque parcours met néanmoins en jeu une relation plus spécifique avec le détail et la trace qu'il est intéressant de creuser tant elle en dit long sur le rapport que l'œuvre tisse avec la mémoire. En effet, si le trajet introduit du temps et des traces, il injecte inéluctablement de la mémoire. Impossible donc de parler de parcours sans au moins frôler le thème de la mémoire. D'ailleurs, la mémoire possède une forte tendance spatialisante, comme le rappelle Solnit en ces termes : «Si l'on imagine la mémoire comme un lieu réel –un site déterminé, un théâtre, une bibliothèque-, l'acte qui consiste à se souvenir est lui-même imaginé comme un acte réel, c'est-à-dire physique (la marche, par exemple).»⁴³ Le parcours se fondrait ainsi au processus de remémoration; il faut en effet parcourir l'espace pour remonter le temps. Mais quel type de mémoire siège au cœur des parcours que nous mettons ici en lumière?

Chez Butor, le parcours met en branle un procès de remémoration par la représentation. L'effort de rappel s'effectue à partir de la médiation des propres empreintes de Revel, celles laissées par ses écrits consignés dans un journal. Étant donné la grande préoccupation de Revel pour la révision de ses perspectives sur la ville, il découvre les traces de ses passages antérieurs en revenant sur les mêmes lieux,

⁴² AUSTER, Paul. *Op. cit.*, p. 95.

⁴³ SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*, éd. Actes Sud, 2002, p. 107

mais celles-ci lui apparaissent étrangères avec le passage du temps. En définitive, Revel est hanté par l'écriture d'un nouveau texte à chaque passage, ce qui soulève une problématique adressée plus tôt dans les textes de Butor et de Auster, celle du palimpseste. Si la remémoration des événements dépend ici d'une représentation, elle doit toujours être recommencée. Le fil d'Ariane que constitue la représentation se dédouble, s'effrite pour finalement se rompre. D'autre part, les détails qui percent le plus l'attention de Revel sont ceux contenus dans les œuvres du musée ou dans la cathédrale. Revel tente ainsi de puiser dans la mémoire culturelle ou collective, s'attachant à des mythes qui conditionnent un certain accès au monde. L'attirail de représentations préexistantes de l'espace vers lesquelles se tourne Revel fait apparaître une nouvelle étrangeté des lieux qu'il veut définir, confronté comme il est à une double perspective de la ville. Il est en effet déchiré entre son existence réelle, qu'il éprouve empiriquement lors de ses déplacements quotidiens, et son versant mythique. Une part mythique à la fondation d'une ville se retrouve au cœur de maintes histoires urbaines*, de là le désir presque obsessionnel chez Revel de reconnaître en Bleston un archétype afin d'organiser et de valider son expérience. Ville maudite en ses propres termes, Bleston se présente comme un hybride entre Babel la décentrée, et Babylone, symbole par excellence du vice. Or, l'image qu'il se fabrique semble le propulser davantage vers de fausses pistes, ou l'enfoncer un peu plus dans le labyrinthe.

Dans *La chambre claire*, Barthes s'étend sur certains détails de vieilles photographies qui stimulent en lui la sensation du souvenir, dans une dynamique très

* Selon Burton Pike, la construction d'un mythe justifiant la création d'une ville sert indirectement à la rationalisation d'un objet qui éloigne l'être de son état naturel initial. La mythologie entourant l'érection d'une ville fonde aussi son identité.

proche du traitement de la mémoire chez Proust. Dans un questionnaire sur le caractère notable d'un détail, il constate qu'une des conditions à sa remémoration –où au caractère frappant du détail– est son impuissance à le nommer. «Ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre. L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble.»⁴⁵ Les photographies insérées dans le récit libèrent une forte charge émotive, ce qui fournit une ébauche d'explication sur le fait qu'Austerlitz choisisse plus d'une fois de se taire et de laisser parler les photographies. L'association à la photographie nourrit encore à un autre niveau l'attitude d'Austerlitz face aux traces du passé : le rapport qu'il entretient avec son environnement physique s'effectue souvent à l'aide de photographies qui lui semblent révéler la vraie nature d'un paysage puisqu'elles font en sorte d'intégrer au paysage sa part d'absence. Tant lorsqu'il est placé devant un paysage que devant une photographie, Austerlitz accède à une réalité d'ombres, d'où sa fascination pour le procédé de développement photographique :

Ce qui m'a constamment fasciné dans le travail photographique, c'est l'instant où l'on voit apparaître sur le papier exposé, sorties du néant pour ainsi dire, les ombres de la réalité, exactement comme des souvenirs, dit Austerlitz, qui surgissent en nous au milieu de la nuit, et, dès qu'on veut les retenir s'assombrissent soudain et nous échappent, à l'instar d'une épreuve laissée trop longtemps dans le bain de développement.⁴⁶

Sebald est présenté au début du récit comme frappé d'amnésie face à ses origines. L'œuvre se construit comme un parcours de l'anamnèse. L'anamnèse consiste en une reconstitution d'une histoire à partir de fragments, une évocation

⁴⁵ BARTHES, Roland. *La chambre claire*, Cahiers du cinéma, Paris, 1980, p. 82.

⁴⁶ SEBALD, W. G. *Op. Cit.*, p. 95.

volontaire du passé qui mène à un rétablissement graduel de la mémoire. Avec l'anamnèse, les souvenirs d'événements concrets –les menus détails, qu'ils soient ou non matériels- remplacent l'expression d'une idée ou d'un sentiment de façon frontale. Ceci infuse une certaine latéralité au dispositif narratif, qui permet au protagoniste et au lecteur d'affronter un sujet d'une telle gravité. Ce sont d'ailleurs les photographies qui aident Austerlitz à reconstituer les événements lorsqu'il est pris de malaises lui faisant perdre la mémoire à la fin du récit. La trace et le détail, surtout photographiques, occupent donc une fonction primordiale dans le déroulement du parcours mémoriel chez Sebald.

Chez Auster, nous assistons à un autre processus, celui de la disparition des traces. À partir du moment où elles disparaissent complètement, il n'y a plus de mémoire possible. C'est ainsi que le spectre de l'amnésie frappe à la fin du récit. Mais cette amnésie peut trouver une explication dans la récurrence du *nowhere* dans le texte, qui se dévoile dès les premières pages, et des différentes significations qui peuvent y être rattachées:

By wandering aimlessly, all places became equal, and it no longer mattered where he was. On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. And this, finally, was all he ever asked of things: to be nowhere. New York was the nowhere he has built around himself, and he realized that he had no intention of ever leaving it again.⁴⁷

Ce *nowhere* dont fait ici allusion le narrateur et qu'il identifie à la ville de New York peut symboliser l'espace de la représentation, dans le sens où il est possible de se construire une image de la ville qui n'a d'autres lieux que l'imaginaire, qui n'a donc

⁴⁷ AUSTER, Paul. *Op. cit.*, p. 9.

d'existence réelle que le livre même. À la fois tout et rien, nulle part, utopie et non-lieu, l'espace fictionnel peut porter bien des masques. Mais le *nowhere* peut aussi se scinder en un *now-here*, maintenant-ici, doit être envisagé en tant qu'état d'équanimité complète, état qui rappelle profondément une forme achevée du mysticisme oriental. Selon les principes de la méditation, l'être humain doit s'exercer à habiter cet *ici-maintenant* afin de rejoindre le nirvana, lieu de l'extinction de tous les désirs. C'est bel et bien cette tendance qui s'observe chez Quinn au fur et à mesure que le récit avance. Or, l'état de contemplation suppose l'absence d'un passé et d'un futur. L'idéal ascétique auquel se mesure Quinn le porte à fuir la temporalité et la spatialité ; il se situe alors dans le registre de la pure expérience, où il n'y a plus d'extériorité possible.

Les traces mènent sur des fausses pistes de la quête labyrinthique chez Butor. Elles sont en creux chez Sebald : cernées par l'absence, elles *cernent* l'absence mais resteraient muettes si elles n'étaient déterrées sous le passage d'Austerlitz. Chez Auster, la disparition progressive des traces répond à une pratique du dénuement qui s'apparente sous bien des points à un type d'ascèse mystique. Dans chacune des œuvres, il faut noter pour l'instant une flagrante défaillance de la trace en tant que matérialité. Si bien qu'en même temps que l'insistance à décrire ramène vers la matérialité des lieux et des choses, le rapport aux traces ouvre sur un manque que le passage dans la ville tente de recouvrir. Le récit se forme à travers cette défaillance, mais c'est bel et bien l'écriture qui devient la seule et véritable trace qui garantit le récit, si bien que la conception de la trace expose dans une certaine mesure un rapport à l'écriture.

Chapitre IV

Parcours et errance

Errance et liberté de l'œil

La marche a souvent été comprise comme un modèle d'acquisition de la connaissance. Il n'y a qu'à penser aux méthodes des péripatéticiens, qui prescrivaient la marche lors de l'enseignement de nouvelles connaissances, croyant qu'une implication totale du corps ne pouvait que mieux mettre en marche la pensée et ainsi éroder l'empreinte d'un apprentissage. L'errance est d'une autre nature que la simple marche ; elle s'effectue le plus souvent sans but et au hasard. C'est à travers une expérience générale de la perte- des repères, de la lisibilité, du soi- qu'intervient la possibilité d'un contact avec des réalités autres. L'errance, mouvement du connu vers l'inconnu, implique un retour à un état où la nouveauté des signes et des associations vient heurter les structures antérieures du savoir. Sans l'errance, sans ce dessaisissement préalable, point de possibilité de se retrouver soi-même, donc de goûter une expérience positive qui aboutit à un surplus ou à un gain. Ludovic Janvier a identifié avec justesse l'errance comme une thématique chère au Nouveau Roman. Les écrivains du Nouveau Roman, intéressés par le renouvellement de la perception, transformaient les procédés littéraires en des outils de recherche et la marche de leurs protagonistes en une façon de métaphoriser un regard nouveau sur le monde. «Pour saisir le monde, il faut quitter un temps son contact immédiat et, par la fuite, le retrouver. Ce champ qu'il faut prendre, seule la marche le donne. Le désordre

initial se met à mieux bouger, la perspective s'organise, l'œil va librement d'un point de l'espace à l'autre : il situe.»⁴⁸

Les territoires foulés par l'errant, quels qu'ils soient, se conçoivent toujours comme des espaces intermédiaires: libre de toute attache, l'errant est constamment appelé à se situer, mais toujours provisoirement, sans jamais adopter un point de vue avec certitude et fermeté. La perception du temps qui en découle ne peut être que flottante, tout comme le regard qu'il pose sur l'histoire, l'interrogation du passé étant constamment mise en relief par le futur qui point à l'horizon (dans la marche, il faut regarder en avant, ce qui n'empêche nullement d'être ailleurs à la fois). En tant qu'elle facilite la pensée d'un espace intermédiaire, l'errance prise en tant que dispositif narratif est à même de questionner l'espace de la représentation, ce qui permet de tisser un lien avec la notion de parcours narratif abordée précédemment. Le parcours, forme commune aux trois œuvres étudiées ici, révèle des formes d'espace situées au-delà de toute géométrie, *fluent forms*, pour reprendre l'expression de Gibson, qui recèlent bifurcations, répétitions, voire même contradictions. Les formes imposées par le parcours ne laissent au lecteur d'autres choix que d'avancer en tâtonnant ; il doit se laisser mener par les détours et les circonvolutions des différents espaces narratifs et ainsi accepter de déboucher sur une certaine opacité. Le lecteur devient compagnon d'errance des protagonistes. Nous tenterons donc de mettre en lumière les mécanismes qui stimulent l'errance dans les textes, tant dans le trajet de lecture qu'ils imposent que dans l'action qu'ils contiennent.

⁴⁸ JANVIER, Ludovic. *Une parole exigeante*, éditions de Minuit, Paris, 1964, p.27.

L'emploi du temps de Michel Butor est construit sous la forme d'un journal que le personnage Jacques Revel écrit rétrospectivement, quelques mois après les événements vécus dans une ville qui prend au fil du temps les allures d'un cauchemar. Ce qu'il désire avant tout par l'écriture de ce journal, c'est accéder à une meilleure compréhension d'un univers urbain qui le déroute. Le lecteur se voit donc sans cesse confronté à une double temporalité, celle de l'énonciation (soit le moment de l'écriture du fragment) et celle de l'énoncé (soit le moment où avait été vécu l'événement rapporté). Dans les deux premières parties, l'écart entre les temporalités est conservé et la cohérence est par conséquent sauve. L'interruption dans l'ordre du récit apparaît toutefois dès la troisième partie, sous le prétexte d'un événement précipitant l'angoisse de Revel, celui où il révèle candidement l'identité secrète de l'auteur du *Meurtre de Bleston*. Par ailleurs, de fréquentes interruptions dans la chronologie suscitent des ambiguïtés, qui font évidemment écho au trouble qu'expérimente Revel dans la construction de son propre récit. En effet, il doit constamment le réajuster pour l'harmoniser à des événements plus tardifs. Ses souvenirs s'enchevêtrent constamment, causant de nombreux va-et-vient entre le présent et le passé et un brouillard s'installe à mesure que le récit avance. Émerge de ce manège une structure alambiquée où certains événements se recourent et d'autres se répètent, ce qui engendre une certaine frustration chez le lecteur.

En dégageant dans son analyse une structure nette du jeu entre le temps de l'énonciation et celui de l'énoncé, Georges Raillard subvertit l'effet de lecture voulu, celui de la confusion. Pour parvenir à la simplicité de la structure progressive éclairée par Raillard (il voit en ceux-ci des «schémas arithmétiques réguliers de complexité

croissante»⁴⁹), il faut résolument s'armer d'outils analytiques hors de portée lors de l'approche courante d'un texte. Le recours à l'erreur consiste en un autre moyen de refuser la fixité du sens dans l'œuvre pour encourager l'éclosion du modèle du parcours. À l'image du désordre mental que ressent Revel à la découverte de la ville, le lecteur appréhende le texte sur un mode déficitaire, et ses errements de lecteur dans le système de l'œuvre deviennent tout aussi significatifs que ses points de repère. Bertrand Gervais préconise lui aussi ce recours à l'erreur à l'approche d'une œuvre : «Nos erreurs et nos errements de lecture sont le prétexte et l'objet même de nos investissements littéraires, comme si, paradoxalement notre lecture ne se mettait à produire du sens qu'à partir du moment où elle s'était enrayée.»⁵⁰ L'opacité du texte force le lecteur à *ralentir le pas*, ce qui le rapproche de la matérialité du texte et donc d'une rencontre plus intime avec celui-ci.

Poursuivant cette analyse de l'errance inscrite dans l'œuvre, il faut remarquer les nombreuses répétitions installées au cours du récit. Ces répétitions marquent les actions et les itinéraires d'une existence plutôt routinière, celle du protagoniste. Pour autant, ce sont surtout les répétitions littérales de passages descriptifs de lieux et de détails anodins qui attirent l'attention. À titre d'exemple, voici une énumération de passages dispersés dans l'œuvre où Revel insiste sur l'apparence physique du serveur de son restaurant chinois préféré : «ce garçon jaune, petit, un peu gras, avec ce même air, avec ce même dessin des lèvres qui était peut-être un sourire.» (p.307), «sous l'œil de bienveillant reptile du garçon jaune un peu gras assis à l'angle opposé de la pièce

⁴⁹ RAILLARD, Georges. «L'exemple» in *L'emploi du temps*, éditions de Minuit, 1957, p.462.

⁵⁰ GERVAIS, Bertrand. *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, XYZ éditeur, Montréal, 1998, p. 32.

[...] avec ce même air, avec ce même dessin de lèvres, qui était peut-être un sourire [...] (p. 316), «sous le regard de bienveillant reptile du garçon chinois un peu gras avec toujours ce même dessin de lèvres que l'on peut appeler un sourire.» (p. 433). Ces redondances dont le texte est truffé viennent activer la mémoire du lecteur; celui-ci est confronté à une hésitation, une impression de *déjà-lu*, un mélange d'étrangeté et de familiarité qui renforce la sensation d'entrer dans un labyrinthe. En effet, le lecteur se voit contraint de revenir constamment à la description d'un même événement tout en étant désorienté. En cela, son expérience se confond avec le parcours labyrinthique du protagoniste qui se bute non seulement à la méconnaissance de l'espace urbain, mais surtout aux imprécisions de ses descriptions précédentes, ce qui vient davantage appuyer la fluence de la forme. Le récit des errances de Revel encourage une lecture «erratique», dans le sens où le doute quant à la justesse de la succession des événements assaillit le lecteur, et celui-ci se questionne en plus sur la pertinence de certains détails dans la logique du récit. Au lieu de se repérer dans le système de l'œuvre, le lecteur s'y perd constamment et se voit contraint à réviser son approche analytique. En jouant constamment entre deux registres, le déchiffrement de la ville de Bleston et l'écriture d'un journal de bord dans lequel Revel insère répétitions et ratifications, *L'emploi du temps* propose une remise en question de l'espace narratif en tant qu'entité stable et définissable et met de l'avant une écriture de l'errance, fondée sur les erreurs de Revel, mais aussi du lecteur à l'approche de l'œuvre.

Il faut par ailleurs insister sur une autre composante narrative de l'œuvre de Butor : ses phrases interminables truffées de subordonnées qui, en plus de se répandre en répétitions, ne respectent que très peu le rythme d'intelligibilité qui sied à la

lecture. Au fil des jours, le ton du récit de Revel se fait de plus en plus incantatoire et il multiplie les énumérations s'étalant souvent sur plusieurs paragraphes, ce qui évoque une fois de plus une démarche trébuchante, incertaine et tâtonnante. Ce procédé narratif duplique par ailleurs un mode d'appréhension très proche de celui du passant dans une ville qu'il découvre peu à peu. Le regard que pose Jacques Revel sur l'espace urbain, tout comme celui que pose son alter ego le lecteur sur l'espace narratif, est en quête d'un objet qui se défile sans cesse, jusqu'à en perdre le but véritable. Ce regard est celui de l'errant qui a partiellement abandonné la finalité de sa quête, sans toutefois interrompre sa demande de sens envers l'environnement. La perte des repères présumée par l'errance débouche ainsi sur un mode perceptif autre. La liberté de l'œil dont parle Ludovic Janvier est à ce point déterminante que le regardant se laisse happer par le paysage, s'incruste à même ses aspérités, cède à la ville sa propre corporalité. Le regard de l'errant révèle une présence souterraine de la ville s'élaborant dans une relation mouvante entre le lieu et l'intériorité, dans laquelle l'extériorité des territoires traversés s'amenuiserait à mesure que l'errance grandirait. L'opacité finit toujours par surgir, ce qui le ramène face à lui-même. L'errant est constamment appelé à fabriquer de nouveaux ancrages qu'il sait temporaires, qui sont autant d'escaliers sur son parcours.

De la même façon, le récit d'Auster garde à distance tout ce qui pourrait diriger la quête de Quinn vers une finalité, et c'est ce qui le fait glisser peu à peu dans l'errance. L'opacité des indices, la disparition du suspect, puis de Virginia Stillman qui l'avait chargé de l'enquête, sont des éléments qui précipitent Quinn vers l'incertitude, puis vers un désintérêt total. La métamorphose progressive de Quinn en

un itinérant en est une illustration criante, une apothéose de l'errance. Lentement, il laisse déchoir son apparence physique, puis trouve refuge dans les recoins des ruelles pour dormir. L'immobilité du stade final de son itinérance pose un enjeu intéressant. Le flâneur benjaminien reste guidé, au fil du vagabondage de ses promenades, par une quête de savoir ; il interroge sans relâche l'espace, est aux aguets tel un prédateur. L'itinérant, quant à lui, ne s'est pas retiré de toute recherche de sens mais choisit de ne plus questionner le monde extérieur; il se soustrait du mouvement des multitudes et doit par conséquent trouver en lui les réponses à ses interrogations. Ayant en quelque sorte épuisé l'espace par ses interminables déambulations, il incarne une manière de voir avec détachement. Cette attitude peut trouver un écho dans celle du passant dans la ville contemporaine, qui ne réagit plus qu'avec indifférence à l'espace urbain, tant il en a intégré tous les rouages ; l'espace urbain lui apparaît comme une l'éternelle redondance du *même*. Chez Auster, ce détachement se manifeste à travers l'immobilité que décide d'adopter Quinn, et qui l'absorbe au point de renoncer définitivement à l'enquête. Paradoxalement, il se place dans une situation où il est appelé à revivre l'expérience de Peter Stillman. Une fois de plus, c'est en s'éloignant de l'objectif de la quête qu'elle devient d'autant plus signifiante.

Au premier plan de l'intrigue, il ne *se passe rien* dans *Austerlitz* mis à part les déambulations d'Austerlitz et celles du narrateur dans les zones périphériques de quelques villes européennes. La pérégrination est donc centrale au récit, même si l'essentiel de l'histoire se trame à partir des souvenirs d'Austerlitz; la traversée des lieux urbains ou liminaires nourrit ses récits, semble en être une condition de révélation. Ce sont ces errances qui tracent au fil du paysage les contours d'un

événement insondable aux premiers abords, enroulé sur lui-même, recouvert de couches temporelles successives et d'oubli. L'errance incite un état de disponibilité sensorielle grâce auquel le protagoniste fait corps avec les lieux qu'il arpente. À travers les dérives d'Austerlitz, on peut noter un curieux décalage entre sa volonté et son action, décalage qui le mène vers une dimension plus affective : «Il faut bien dire que les pas décisifs de notre vie, nous les accomplissons presque tous sous la pression d'une confuse nécessité interne»⁵¹. À l'époque où il avait l'habitude de se promener à pied la nuit dans Londres, Austerlitz est pour la première fois frappé par des hallucinations qui prennent pour lui l'ampleur de révélations. Ses promenades à travers la ville stimulent ses réflexions, comme si le rythme de ses pas le plongeait dans une profonde méditation. Comme porté dans son errance par des apparitions fantomatiques, il questionne les lieux pour recouvrer peu à peu son passé enfoui avec une lucidité effarante malgré les vapeurs d'un état de rêveur éveillé :

Mes pas m'ont conduit jusque dans les arrondissements les plus éloignés, les endroits excentrés de la métropole où de moi-même je ne serais jamais allé, et quand le jour pointait je revenais en métro à Whitechapel, avec toutes ces pauvres âmes refluant à cette heure matinale de la périphérie vers le centre. Il m'est alors arrivé à maintes reprises, dans les couloirs carrelés, dans les escaliers roulants menant à pic vers les profondeurs ou derrière les vitres grises d'une rame en partance de reconnaître un visage qui jadis loin dans le temps, m'avait été familier.⁵²

L'errance joue donc un rôle déterminant dans la composition de l'intrigue ; même si elle est indirecte, elle consiste en un moyen à travers lequel sont noués dans un récit les fils du passé d'Austerlitz. Chez Sebald, c'est surtout le relais dans la narration qui a pour effet de superposer les espaces narratifs, jusqu'à laisser poindre

⁵¹ SEBALD, W. G. *Op. cit.*, p. 161.

⁵² SEBALD, W. G. *Ibid.*, p. 153.

une écriture de l'errance. Le lecteur passe de la description des promenades du narrateur à travers différentes villes européennes aux souvenirs d'Austerlitz, qui eux reviennent à la surface lors de ses propres déambulations : le mouvement dans le récit est donc double. Or, les souvenirs d'Austerlitz incorporent à leur tour un autre espace-temps qui est celui du souvenir, et cette nouvelle rupture spatio-temporelle transparait textuellement, comme dans cet exemple choisi au hasard: «De cette époque datait aussi, *lui avait expliqué Adela, dit Austerlitz*, le schisme se perpétuait encore aujourd'hui dans le clan des Fitzpatrick.»⁵³. Il y a une filiation qui se dessine lentement au gré de ces superpositions d'énonciation, et le parcours proposé au lecteur remonte ainsi vers le passé, comme si un mouvement vers l'avant le guidait inexorablement vers une temporalité de plus en plus lointaine. Ceci met en évidence le travail de la mémoire, qui se découvre sous des couches successives. Étant donné que les renvois sont très clairement articulés, ce n'est pas une confusion qui s'empare du lecteur, comme chez Butor, mais plutôt une brèche qui s'ouvre sur l'opacité des origines et sur la fugacité des traces du passé. En plus du fait que l'énonciation est ainsi imprégnée du passage de temps et visitée par la présence de fantômes du passé, la superposition des niveaux de narration –ou relais narratif– interfère en agissant contre la transparence du médium. L'usage abondant de la digression participe de cette même logique. Les grands détours, tortueux par endroits, que prend Austerlitz afin de raconter ses souvenirs placent le lecteur devant un réseau intriqué d'événements. Pour autant, ce sont ces brèches dans la continuité de la narration qui garantissent une meilleure compréhension du personnage, de la même façon que nous pourrions dire

⁵³ SEBALD, W. G. *Ibid.*, p. 103. Les italiques ont été ajoutés.

que se sont souvent les détours ou les chemins de traverse qui donnent un meilleur accès à certains lieux.

Les blocages ou les digressions s'opposent à une énonciation factuelle et objective en augmentant la résistance du lecteur face au texte, ce qui a pour conséquence de l'absorber davantage. Par ce fonctionnement, celui-ci se rapproche en quelque sorte de la nébulosité de l'événement au cœur du récit. La question qui sourd derrière ces observations reste celle-ci : y a-t-il une manière plus appropriée de raconter une histoire traumatique comme celle d'Austerlitz? Certains points de vue sur le sujet privilégient une écriture qui admet justement les interférences, qu'elles soient identifiées comme une *écriture intransitive* lorsque théorisée par Barthes, ou *middle voice* sous la plume de Hayden White. Le but de ces interférences est de rompre avec le réalisme pour rapprocher le langage «non seulement de l'opacité, mais du caractère inadmissible de la solution finale»⁵⁴. De cette façon, la conscience du lecteur devant l'événement est aiguisée.

Les mouvements incessants que la promenade et le récit supposent font écho au sens et à la vérité de l'expérience d'Austerlitz, toujours fuyants parce que constitués de fragments épars de souvenirs. Il faut donc reconnaître là le dispositif du parcours narratif dans ces bifurcations qu'introduit le jeu entre les différents niveaux de la narration déléguée, jeu qui laisse apparaître un réseau de confluences entre les personnages du récit et ses différentes temporalités. La marche est donc partie intégrante du processus de révélation du passé d'Austerlitz. Le dispositif narratif de l'errance contribue à sensibiliser le lecteur au traumatisme d'Austerlitz : en épousant

⁵⁴ RICOEUR, Paul. *Op. cit.*, p. 333.

la mobilité d'Austerlitz à l'aide des différents procédés narratifs –longues descriptions, flux continu de la narration, superpositions des temporalités d'énonciation, digressions nombreuses–, le lecteur est en quelque sorte inséré dans le parcours. Se trouve donc brouillée l'opposition entre un observateur qui rend compte de l'histoire et celui qui y prend part. Le lecteur étant ainsi impliqué dans le parcours, son empathie est davantage stimulée. Par ailleurs, le mouvement constant du personnage et du récit permet aussi d'éviter la fixation du traumatisme par sa monumentalisation.

Marcher et écrire, errer et bégayer

Comme nous avons été à même de le constater, l'errance des protagonistes ainsi que celle du dispositif narratif trouvent un solide ancrage dans une relation avec l'écriture. La dépossession d'un sujet qui se ressaisit en un nouvel état de conscience correspond à l'expérience de l'errance mise en relief dans ces pages, qui est assez proche de la conscience supposée dans un rapport à l'écriture. Il y a dans l'écriture comme dans l'errance une volonté de réactualiser un contact au monde, ou encore, pour prêter voix à Lyotard, il y a là «le projet de saisir et de reconnaître un *étant* qui soit *ici* et *maintenant*»⁵⁵. À plusieurs égards, écrire et marcher participent d'une même logique. Comme l'indique Michel de Certeau⁵⁶, le corps en mouvement dans la ville permet une métaphore de l'écriture. Selon lui, l'appropriation du système topographique par le piéton coïncide assez étroitement à celle du langage par le locuteur. La relation d'équivalence entre marcher et créer est immanquable; le marcheur trace une voie et adapte son trajet à un contexte, de la même façon que

⁵⁵ LYOTARD, Jean-François. *Réécrire la modernité*, Les cahiers de la philosophie, Lille, 1988, p.194.

⁵⁶ CERTEAU, Michel de. *Op. cit.*, p.148.

l'écrivain explore une idée avec singularité tout en l'ancrant dans une tradition et un système linguistique. Ce que de Certeau met d'abord en évidence, ce sont les possibilités de transgression contenues dans la marche comme dans le langage, dans la liberté d'usage offerte par ces deux activités, entre se conformer à un système ou le détourner :

D'abord, s'il est vrai qu'un ordre spatial organise un ensemble de possibilités [...] et d'interdictions [...], le marcheur actualise certaines d'entre elles. [...] Mais aussi il les déplace et il en invente d'autres puisque les traverses, dérives ou improvisations de la marche, privilégient, muent ou délaissent des éléments spatiaux.⁵⁷

Le fait d'évoluer à travers un ensemble de signes, dans la marche comme dans l'écriture, suppose à la fois un usage et une invention ; la création d'un itinéraire met en commun les deux dimensions explicitées. Considérant la proximité inhérente de ces deux activités, qui souvent se côtoient et se relancent, il n'est pas surprenant si l'analogie entre la marche et l'écriture se retrouve à plusieurs endroits dans les œuvres étudiées. Aussi, cette relation est exploitée explicitement chez Auster : lorsque Quinn sillonne New York, c'est presque toujours accompagné de son cahier rouge. C'est donc à travers une double appropriation –de la topographie et du langage- que Quinn s'efforce de développer une technique où il écrit en marchant, afin de traquer les moindres gestes du suspect. Même si ce sont deux activités similaires qui lui sont très familières, elles sont difficiles à concilier tant elles mobilisent toutes deux son attention :

The problem [...] was to keep up with him, to make sure he did not vanish. For walking and writing were not easily compatible activities. If for the past five years Quinn had spent his days

⁵⁷ CERTEAU, Michel de. *Ibid.*, p.149.

doing the one and the other, now he was trying to do them at the same time. In the beginning he made many mistakes. It was especially difficult to write without looking at the page, and he often discovered that he had written two or even three lines on top of each other, producing a jumbled, illegible palimpsest.⁵⁸

De plus en plus conscient de l'impossibilité d'embrasser complètement la trajectoire du suspect, Quinn réalise l'incommunicabilité de l'expérience de Stillman. Sa démarche s'opacifie à ses yeux, et ce malgré la proximité du contact et le souci qu'il a d'imiter le plus possible les gestes de Stillman, de se fondre au rythme de ses pas. Après quelques temps, ce n'est plus le suspect qu'il traque, mais bien son propre contact avec la ville et l'errance. En même temps qu'il chemine vers la disparition de Stillman, ses notes épousent les contours de l'errance, deviennent évasives ou s'attachent à des occurrences de plus en plus abstraites, comme l'observation du ciel. Mais là où le passage précédent retentit ailleurs que vers une simple technique pragmatique d'écriture qui se fonde sur le rythme piéton, c'est dans l'association de sa démarche d'écriture à un palimpseste. Le New York de Auster, pénétré qu'il est d'intertextualité de sources diverses, fonctionne aussi à l'image d'un palimpseste. Non seulement la stratégie de filature qui organise la narration implique la poursuite d'un suspect, elle met aussi le lecteur sur la trace de références littéraires, d'une mémoire amarrée dans la représentation. Sous cet angle, le fait de lire et d'écrire la ville en y marchant correspondrait à s'en approprier doublement, démarche qui rappelle quelque sorte la réécriture. Si l'association de la ville de New York à un palimpseste prend de nets contours chez Auster, c'est le terrain vague qui selon Davila l'incarne le plus justement. Il est selon lui «le palimpseste manifesté, le palimpseste exposé, un feuillet

⁵⁸ AUSTER, Paul, *Op. cit.*, p.99-100.

de mémoire et de signes, une histoire en décomposition et en formation perceptible à ciel ouvert, dans sa réécriture permanente, comme réécriture permanente.»⁵⁹ Si la disponibilité et la malléabilité discursive du terrain vague porte Davila à l'identifier comme une représentation par excellence du palimpseste, s'appropriier d'un territoire en le parcourant –qu'il s'agisse d'une grouillante mégapole ou d'un terrain vague– rime souvent avec le fait de le réécrire.

Poursuivant ce parallèle tracé entre l'appropriation langagière et topographique, il faut souligner l'état complet de dépossession dans lequel Revel se trouve au début du récit. Non seulement ce dernier se frotte à la difficulté de se repérer dans une ville inconnue, il doit aussi faire face à une langue étrangère :

Car je ne savais que très peu d'anglais, je ne comprenais ce qu'on me disait qu'au travers d'un brouillard, je sentais que chacune des syllabes que je prononçais sonnait faux, mes interlocuteurs avaient à passer sur mes fautes, à démêler mon intention au milieu du chaos de mes erreurs [...] ⁶⁰

Revel se sent désarmé devant les enseignes qu'il peut à peine déchiffrer ; il assemble comme il le peut les signes de la ville, mais il va de soi que son intégration au territoire est aussi balbutiante que sa maîtrise du langage, si elle n'en est pas la principale raison. Cette association métaphorique entre l'écriture et la marche dans la ville trouve aussi un écho chez Sebald. Parallèlement, au moment où Austerlitz avoue son incapacité à traduire à l'écrit le récit de ses origines tant le langage appose un filtre

⁵⁹ DAVILA, Thierry. *Marcher, créer: déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, éd. Regard, Paris, 2002, p. 320.

⁶⁰ BUTOR, Michel. *Op. cit.*, p. 269.

déformant sur ses souvenirs, c'est une structure urbaine arpentée par un habitant dépossédé qui lui sert de métaphore :

Si l'on considère la langue comme une vieille ville avec son inextricable réseau de ruelles et de places, ses secteurs qui ramènent loin dans le passé, ses quartiers assainis et reconstruits et sa périphérie qui ne cesse de gagner sur la banlieue, je ressemblais à un habitant qui, après une longue absence, ne se reconnaîtrait pas dans cette agglomération, ne saurait plus à quoi sert un arrêt de bus, ce qu'est une arrière-cour, un carrefour, un boulevard ou un pont [...] tout était enveloppé d'un brouillard impénétrable.⁶¹

Il est significatif que cette relation entre le langage et les déplacements dans l'espace ne s'effectue en aucun des cas sous le signe de la maîtrise d'un système. Dans les œuvres qui nous intéressent, les protagonistes se situent entre les systèmes, défamiliarisés, d'où le bégaiement de leurs démarches. L'erreur est ce qui conditionne leurs errances, et c'est là où doit être cherché la singularité d'un rapport à l'écriture. Afin de pousser la réflexion sur l'écriture et la marche, et donc de filer davantage le lien métaphorique qui les unit, il convient de prêter voix une fois de plus à Rebecca Solnit, qui prolonge l'association proposée par de Certeau entre écrire et marcher vers un scénario presque apocalyptique :

Une éventualité effrayante se profile derrière cette métaphore : si la ville est un langage parlé par ceux qui s'y déplacent à pied, la ville postpiétonne est non seulement muette, mais menacée de devenir une langue morte dont les expressions familières, les jeux de mots, les jurons sont oubliés, quand bien même sa grammaire survit.⁶²

Comme le souligne Solnit, cette accointance entre la marche et l'écriture ne tient pas la route lorsque sont évalués des modèles urbains tel quel Los Angeles,

⁶¹ SEBALD, W. G. *Op. cit.*, p. 150.

⁶² SOLNIT, Rebecca. *Op. cit.*, p. 279.

profondément réfractaires à la circulation pédestre étant donné l'immensité de son étendue. Or, le rapport à l'espace supposé dans de telles étendues tentaculaires est, dans plusieurs cas, reflété par des représentations dystopiques de la ville contemporaine, qui coïncident souvent avec une préoccupation pour la dégradation de notre rapport au langage. La ville est à ce point démesurée qu'elle cesse de parler dans un langage, et brouille par conséquent notre relation au langage. Cette éventualité est esquissée chez Auster, à travers le personnage de Stillman qui constate l'échec du langage devant une réalité désincarnée, fragmentée et dysfonctionnelle. Cela le porte à aborder la création d'un nouveau langage qui rendrait compte de la déchéance des objets, et qui aboutirait nécessairement sur un nouveau contact avec l'espace. «The brokenness is everywhere, the disarray is universal. [...] The whole city is a junk heap. [...] I invent new words that will correspond to the things. »⁶³ Cette obsession pour la perte du lien originaire au monde qui débouche sur la nécessité d'une nouvelle expression vient éclairer l'inscription faite par Stillman par ses déplacements dans les rues de la ville: *The Tower of Babel*. Le New York d'Auster incarne en effet la version moderne de la tour de Babel; il en conserve à la fois la verticalité de la construction et le démantèlement d'un contact avec le langage et les origines. Le mythe de Babel se retrouve également chez Butor, sous la forme d'un vitrail en ruines dans la cathédrale de Bleston. Dans ce cas, c'est surtout la dissolution de la communauté qui ressort, la perte d'un centre à l'expérience urbaine. Les habitants de Bleston paraissent frappés d'amnésie devant les mythes fondateurs de leur ville, et dès lors, Revel ne peut que témoigner de la nature acentrée de leur contact avec la ville. D'ailleurs, la ville de Bleston n'a plus de centre, ou en a plusieurs, tant au sens littéral que figuré.

⁶³ AUSTER, Paul. *Op. cit.*, p. 122-123.

Dans son ouvrage sur le thème de l'errance dans le cinéma contemporain, Annie Goldmann a concentré son analyse vers des représentations cinématographiques où l'errance était synonyme de vide existentiel, mettant en évidence des caractéristiques communes à un corpus d'oeuvres qui comprend entre autres celles de Jean-Luc Godard, de Chantal Ackerman, de Wim Wenders et de Jim Jarmusch⁶⁴. Elle dépiste dans ce cinéma de l'errance une absence de l'Histoire, de l'anecdote, et une dissolution de la conscience du sujet. Selon Goldmann, l'errant est le plus souvent en proie à un «malaise ontologique» qui le décourage de toute recherche de sens. La quête de l'errant ne peut que rendre plus palpable cette ouverture sur le vide. Sans rejeter cette vision où prime la vacuité du sens, et qui a sans contredit sa place au chapitre des représentations de l'errance, tant au cinéma qu'en littérature, nous mettons davantage l'accent sur ce qui émerge d'une telle fréquentation du cadre urbain, tant au niveau de l'intrigue que du mode de réception enclenché par l'oeuvre. Dans les cas étudiés ici, l'errance se manifeste d'autres manières, participe à la création de nouveaux ancrages de l'individu dans son environnement spatial, affirme une conscience renouvelée de l'espace, et ainsi, notre conception n'en est pas que négative. C'est pourquoi nous nous employons à cerner ce qui dans l'errance affirme un nouveau rapport à l'écriture.

⁶⁴ GOLDMANN, Annie. *L'errance dans le cinéma contemporain*, Henri Veyrier, Paris, 1985.

Chapitre V

Ce qui *fait marcher*

Il serait vain de le suivre ; car je n'apprendrai rien
de plus de lui ni de ses actions. Le pire cœur du
monde est un livre plus rebutant que le *Hortulus*
animae, et peut-être est-ce une des grandes
miséricordes de Dieu que *es laesst sich nicht lesen*,
- qu'il ne se laisse pas lire.
- E.A.Poe

Voyage au cœur de l'énigme

Puisque tout texte pose la question d'un sens à déchiffrer, l'énigme apparaît comme un des principes constitutifs de la littérature. Mais au-delà de l'élan herméneutique qui meut tout bon lecteur devant un texte, les oeuvres étudiées ici adressent de front cette dimension de l'activité littéraire ; la quête d'Austerlitz ainsi que celles de Quinn et de Revel s'enroulent autour une énigme. S'interroger sur ce ressort mettra en évidence les mécanismes de construction d'un sens caché présents dans l'œuvre. L'énigme suggère un mode narratif qui propulse la logique du parcours, dans le sens où le désir de résolution qu'elle met en branle implique un cheminement, un mouvement vers le lieu voilé de l'élucidation. Le désir de résolution qu'elle déclenche est après tout ce qui motive les déambulations des personnages, ce qui les *fait marcher*.

Il convient ici d'emprunter les balises conceptuelles érigées par Mario Perniola⁶⁵ qui propose une distinction éclairante entre l'énigme et le secret. La dynamique du secret est à l'image d'un voile posé sur un corps ou un objet de désir.

⁶⁵ PERNIOLA, Mario. *Énigmes : le moment égyptien dans la société et dans l'art*, La lettre volée, Bruxelles, 1995.

Le voile est résistance et s'avère essentiel au titillement du désirant. Selon Perniola, le secret relève d'une conception statique du monde : une fois révélé, il fait place à l'éclaircissement où triomphe la vérité. Il suffit donc d'ausculter le réel avec les bons instruments, poser le bon regard, et la vérité se laisse peu à peu appréhender. Cette dynamique de la révélation suppose donc une fixation du sens et elle reflète de toute évidence l'attitude herméneutique. Le modèle du récit policier classique fournit un exemple pertinent de cette logique du secret. Dans le roman policier classique, l'opacité de la ville ainsi que son désordre en font le lieu privilégié à l'enfouissement du mystère. Au gré des étapes qui rythment la structure narrative du roman policier – découverte d'un cadavre, enquête et découverte de l'assassin –, il s'amorce une quête de vérité face à laquelle le détective se prémunit d'un attirail cartésien – l'observation méthodique et le raisonnement. Le récit policier s'apparente à une démarche herméneutique dans laquelle il faut faire parler les signes. Il y a donc dans ce type de roman, outre l'apologie de la pensée scientifique rationnelle, rempart contre la monstruosité de la réalité urbaine, une croyance en la possibilité d'ancrer une vérité à travers des signes matériels et visibles. Élucider le mystère signifie dans ce cas dévoiler la ville, explorer ses recoins, ses zones ombragées, épuiser les possibilités de ce qu'elle donne à voir, mais aussi se frotter à cette invisibilité qui réside dans la disparition des indices du crime ou de l'intrigue. Le roman policier met donc en marche une esthétique du dévoilement, qui fonctionne selon un jeu de chassé-croisé entre le visible et l'invisible. Même si la vérité se dissimule à travers les mailles du tissu urbain, le détail significatif finit par être amplifié. L'espace urbain peut bien se

morceler dans la quête, il se reconstitue toujours en une totalité par la résolution du mystère, ce qui confère à ce type de récit la dimension réconfortante du prévisible.

Les démarches d'Austerlitz et du narrateur s'apparentent en quelques sortes à celle du détective, et répondent par conséquent au modèle du secret. Les lieux sont interrogés, des indices prélevés, et Austerlitz tente de recomposer à travers eux une histoire qui est la sienne. À chaque voyage dans une nouvelle ville, Austerlitz en apprend un peu plus sur son passé traumatique. À chaque nouvelle rencontre, le narrateur s'initie un peu plus au passé de son ami, si bien qu'à la toute fin du récit, il a retracé en grande partie les différentes étapes de sa vie. Ce qui diffère, c'est bien entendu la méthode. L'observation méthodique et les principes de la déduction qui font l'excellence du détective sont troqués pour une disponibilité presque passive à l'espace. Même si son regard est toujours aux aguets, il est beaucoup plus proche de celui de l'observateur qui, pour mieux voir la nuit, apprend à ne pas focaliser directement sur l'objet recherché. Son seul rôle est d'êtreindre l'espace dans le rythme de sa marche dans la ville, et comme s'ils répondaient à une invitation, les événements du passé lui rendent visite, le monde se révèle à lui. Pour cela, l'éclaircissement du secret au cœur du récit s'accompagne d'une perplexité tant les événements du passé que déterre Austerlitz se fondent moins sur des traces matérielles et repérables que sur des apparitions fantomatiques et des hallucinations. Austerlitz porte son regard sur les lieux, mais ce qu'il scrute, c'est la part invisible de l'espace. Évidemment, la ressemblance avec la structure policière s'arrête là puisque la résolution du mystère d'Austerlitz est loin d'être réconfortante : elle ouvre une brèche sur les non-dits de l'histoire, et du même coup ébranle les consciences.

Pour en revenir aux délimitations de Perniola, le pôle de l'énigme suppose quant à lui une esthétique du pli, esthétique qui reflèterait davantage, selon lui, la complexité du monde contemporain. L'énigme est à l'image d'un monde plein, qui «contient un maximum de matière dans un minimum d'extension» et où sont privilégiés les modes de l'explication et de la description sur celui de la résolution. La réalité est sinuosité et complexité, et son essence ne se laisse découvrir que partiellement, et même lorsque dévoilée, elle ne cesse d'être énigmatique. Ce modèle ne vient toutefois pas proclamer la fin de l'histoire, la perte de sens, ou le triomphe du non-sens, comme il serait aisé de conclure. Au contraire, suivant ce principe de l'énigme, la marche peut très bien ne pas suivre la ligne droite, il peut tout de même y avoir progression. En introduisant les ressorts d'une enquête policière aux errances de Revel dans la ville de Bleston, *L'emploi du temps* joue sans contredit la carte du mystère, mais ce mystère consiste-t-il en un secret ou une énigme ?

À la lumière de ce qui a été développé jusqu'à présent, la réponse s'impose d'elle-même. Le dispositif narratif du parcours entraîne une quête labyrinthique qui, loin de se solder par une résolution, entrouvre toujours davantage le mystère des origines, pervertissant de cette façon le modèle classique du roman policier. Même si Revel met la persistance du mystère sur le dos de l'insuffisance de ses connaissances de la ville, il est évident que ce n'est pas là la seule raison. Ces investigations ne semblent pas porter fruit : les origines de Bleston demeurent fuyantes et son désir d'élucidation par l'écriture s'avère vain :

[...] ce que je cherchais dans ces panneaux, c'était des lumières sur ton origine, Bleston, ajoutant en moi-même : par conséquent sur mon malheur, [...] , ces pages de la deuxième

semaine du mois d'août que j'ai lues insuffisamment ce soir avant de commencer à écrire cet ensemble de pages qui sera daté de la quatrième semaine du mois de septembre, la dernière semaine complète que j'aurai passé parmi tes murmures, parmi tes mirages, parmi ta fermentation triste, parmi ta sueur chaque soir plus âcre et plus glacée, cet ensemble de pages qui sera inévitablement insuffisant, inévitablement *lacunaire* [...] ⁶⁶

En voulant comprendre les rouages de Bleston, Revel fait de nombreuses incursions dans les complexes mythologies illustrées par les vitraux de la cathédrale et sur les tapisseries du musée. Du coup, Revel semble s'acharner à déceler une vérité depuis longtemps abandonnée ou refoulée par les habitants de la ville. Née du désir d'éclaircissement, cette démarche contribue plutôt à former des plis : les origines de Bleston se confondent aux récits fondateurs de la culture occidentale par un jeu de miroitement. « [...] cette ville encore tellement inconnue, qui se camoufle elle-même comme un manteau dont les plis cachent d'autres plis, qui se refuse à l'examen comme si la lumière la brûlait. »⁶⁷ L'espace urbain au lieu de se révéler, s'enlise sous ces plis formés par la superposition d'images, de récits mythologiques et de souvenirs, et tombe dans les pièges de la représentation où s'avilit progressivement tout ce qui est extérieur à la représentation. Revel compte sur l'écriture de son journal pour pénétrer l'énigme, comme si elle pouvait réellement pallier l'insuffisance de sa prise sur le réel et l'approcher de la révélation : «Bleston dont je ronge la carapace par cette écriture»⁶⁸. Mais ce moyen sur lequel il compte pour s'immiscer dans les interstices de la ville ne fait que renforcer son combat avec les strates textuelles qui recouvrent la ville. S'il est vrai, comme le souligne Raillard, que «la fiction, lieu où nous trouvons à

⁶⁶ BUTOR, Michel. *Op. cit.*, p.427.

⁶⁷ BUTOR, Michel. *Ibid.*, p. 151.

⁶⁸ BUTOR, Michel. *Ibid.*, p. 435.

l'extérieur de nous-même notre propre trace, est messagère de vérité. Elle nous apprend à voir.»⁶⁹, il semble dans ce cas-ci qu'elle renseigne davantage Revel sur ses propres obsessions, ses peurs et tourments que sur la ville de Bleston en tant que telle ; elle est le miroir de son intériorité. Le mystère de Bleston demeure quant à lui intact. Ainsi, les détours par le passé historique de Bleston et l'étude systématique de ses cartes interviennent comme des dimensions de la demande de sens du personnage envers l'espace urbain, mais elles ne font que fournir des pistes, ne garantissant nullement la découverte de ce que le protagoniste lui-même nomme vaguement l'origine, la résolution de l'énigme. Du coup, cette origine demeure béante et les zones d'ombres qui persistent dans l'espace ne demandent plus tant à se faire illuminer qu'à être interrogées dans leur obscurité. Elles attendent que l'on s'insère dans ses sinuosités suivant la dynamique d'un parcours.

La confusion des temporalités dans l'écriture de son journal mène Revel à s'avouer vaincu. Malgré toute l'emphase mise sur le registre spatial dans la présente analyse, il est évident que la tâche de représenter, tout comme l'exploration spatiale qu'implique le parcours, sont toujours conçues à travers la durée. Tel que brièvement esquissé dans l'introduction, le fait d'introduire du temps correspond à installer un décalage entre l'expérience et la représentation, et sonder l'espace en le représentant implique, à l'évidence des œuvres étudiées ici, l'émergence d'un combat contre le temps qui passe, enlève les traces des passages antérieurs, et dérange les perceptions ponctuelles vécues dans des lieux donnés. L'accumulation de strates temporelles successives en un même espace, souvent inassimilables au premier contact et au

⁶⁹ RAILLARD, Georges. *Op. cit.*, p. 485.

premier regard, rend indispensable le recours à la marche et à l'écriture afin que soient découverts les événements qui sommeillent entre les murs de la ville. Mais ces deux activités, la marche et l'écriture jouent sur ce doublet insoluble –entre outil de révélation et insufflateur de nouvelles traces. Il est nécessaire pour accéder à ces strates temporelles enfouies d'en livrer de nouvelles. Il devient dès lors difficile de décliner avec exactitude les couches de signification, de retracer les détails de la sédimentation du temps dans l'espace. Discerner l'origine à travers les plis relève de l'impossibilité.

Chez Auster, l'énigme au cœur du récit prend un tournant semblable à celui de Butor dans le sens où la quête initiale ne se solde pas bonnement par une résolution. Le récit, par la persistance de l'énigme, laisse le lecteur incertain. Par contre, loin de s'enrouler en de nombreux plis et circonvolutions comme c'était le cas chez Butor, la structure narrative tend plutôt vers une pratique progressive du dénuement qui n'est pourtant pas synonyme de révélation. Le suspect disparaît et avec lui tous les mystères qui entouraient l'histoire de Peter Stillman. Le récit se dénude, de la même manière que Quinn se débarrasse lentement de ses possessions, de ses buts, de ses désirs, et enfin de ses vêtements qui sont jetés un à un par la fenêtre. La vérité peut bien être conçue comme «quelque chose d'habillé» sous le modèle de l'énigme, cela ne veut pas dire que le simple fait d'enlever les vêtements suffit à l'éclosion de la vérité. Le dénuement conduit plutôt à l'opacité de la surface charnelle; même au plus près du corps, le mystère de l'intériorité demeure entier. Tout au long du récit, le lecteur ne fait qu'égratigner la surface du corps du texte, jouer dans les limites qu'il fait intervenir, entre autres en supposant un écart entre la perspective donnée par le journal

et le point de vue du narrateur, entre les différents niveaux de représentation (auto-réflexivité, auto-représentation, etc...).

Ce détour par l'énigme permet d'élaborer, avec l'aide de Roland Barthes, une érotique du parcours. Ainsi Barthes écrit-il en faisant allusion au plaisir du texte: «Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge...»⁷⁰. Ces allusions résolument physiques, sensuelles et mouvantes au plaisir de la lecture déstabilisent la conception habituelle d'une activité passive et éthérée, et supposent une affinité entre la vision barthienne du texte et la notion de parcours narratif développée dans le présent travail. Le parcours, par son potentiel énigmatique et la mouvance qu'il installe, suscite un «plaisir» qui se tisse dans l'exploration lente d'un texte comme le rappelle Barthes: « [...] ce n'est pas l'extension (logique) qui [...] captive [dans la lecture], l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté des signifiances». Barthes associe cette exploration à un plaisir érotique dans lequel il ne suffit pas de se précipiter vers l'orgasme, finalité du plaisir, mais de se maintenir dans l'espace de la découverte, de transiter à travers les anfractuosités du texte. Les œuvres étudiées propulsent le lecteur dans un mouvement semblable, ce qui permet de les approcher sous l'angle du plaisir presque érotique qu'elles font naître.

Mais en est-il ainsi du déroulement progressif de l'énigmatique origine de *Austerlitz*? La gravité du propos sur lequel s'ouvre *Austerlitz*, permet-elle encore d'éclairer le dispositif mis en œuvre en tant qu'élément de la jouissance? Sebald aspire

⁷⁰ BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Points, Paris, 1973, p.23.

le lecteur à travers un flot presque ininterrompu, sidère par la gravité, captive. Mais le cheminement de la narration chez Sebald épouse une mouvance nécessaire afin de s'approcher pas à pas d'un événement souvent qualifié d'*irreprésentable*, celui de la disparition de ses parents dans les camps de concentration et de sa déportation en Angleterre. Hanté par la disparition des traces, Sebald guide le lecteur à travers un parcours où sont ravivé les morts, dépoussiérées les horreurs, un parcours qui défie l'oubli. Si bien que malgré une parenté dans l'impulsion exploratrice de l'acte de lecture qu'il met en branle, le sérieux qu'insufflé un tel sujet oblige à le considérer d'une autre façon. Le regard posé sur l'histoire a de fortes résonances éthiques qui ne peuvent être escamotées au profit d'une analyse misant sur des aspects à ce point ludiques ou structurels.

Les trois textes soumis à l'étude présentent un ensemble de caractéristiques communes révélées par une structure au cœur de laquelle se cache une énigme. Une tension règne à l'intérieur de chacun des marcheurs qui défilent dans la présente analyse : chacun est en quelque sorte déchiré entre le fait de porter en lui l'énigme et de devoir la déchiffrer à travers le dehors, à même l'espace urbain. Construites sur les bases d'une quête identitaire, il est juste de rapprocher ces structures narratives à celle, classique, de l'Œdipe. C'est en effet le mystère de sa naissance qui incite Œdipe à initier un parcours; la quête identitaire et des origines d'Œdipe coïncide étroitement avec une dynamique du parcours à travers lequel est interrogé l'espace. Il faut toutefois user de précaution quant à l'identification trop hâtive du récit d'Austerlitz à ce type de traumatisme structurel présent dans nombres de récits et aussi dans l'histoire. Ce serait là réitérer une réduction pratiquée dans les théories récentes –chez

Hayden White et Slavoj Žižek notamment— que désapprouve fermement Dominick LaCapra dans son essai *Writing History Writing Trauma*⁷¹. Il pose là une distinction nette entre le traumatisme structurel, et le traumatisme historique. Le traumatisme structurel trouve un emblème dans le récit oedipien; il consiste en une mise en récit de l'absence d'origine, ou de fondements identitaires, ou encore en un refus de la clôture interprétative. À son tour, le traumatisme historique prend, comme son nom l'indique, racine dans les événements historiques. Le traumatisme structurel confond le présent et le passé, le sujet et l'objet, les divisions doivent être clairement maintenues lorsqu'il s'agit d'un traumatisme historique. Ainsi, le traumatisme historique pourra être envisagé d'une façon responsable et on évitera de contribuer à sa mystification. Si l'absence au cœur du traumatisme structurel fascine et demande par conséquent d'être mise en scène, *acted-out* dans les termes de LaCapra, l'événement historique traumatique doit être pris pour unique, ce qui le sauve de la banalisation, d'un nivellement de l'expérience et de la normalisation. C'est grâce au processus du *working-out* ou du deuil que l'individu ou la collectivité se réconcilie avec son passé, mais au lieu de prôner une réconciliation édifiante, le *working-out* ne peut que laisser place à un état de déstabilisation. Dans *Austerlitz*, le processus du *working through* tel que théorisé par La Capra se met en branle à partir d'un *walking through*. Revisiter à la marche les lieux du traumatisme permet non seulement à Austerlitz de recouvrer l'oubli, mais également de mettre tranquillement un baume sur une plaie ouverte. Il s'agit là d'une différence essentielle entre les parcours de Quinn et de Revel, qui prennent racines dans des traumatismes structurels explorés à travers des enjeux de la représentation. Une des structures qui expose le plus puissamment le type de

⁷¹ LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins, Baltimore, 2001.

traumatisme en jeu chez Butor, mais aussi en filigrane chez Auster, est sans contredit le labyrinthe.

De l'énigme au labyrinthe

L'errance dans la ville se convertit facilement en un parcours au coeur d'un labyrinthe, dans la mesure où la complexité des structures urbaines entraîne vite le passant dans les méandres. Le labyrinthe consiste en une forme canonique d'une expérience de l'espace urbain, en même temps qu'il en est une figure. Le labyrinthe abrite plusieurs paradoxes, dont celui par lequel on revient constamment au même endroit, tout en étant désorienté. Se tisse alors une tension entre la familiarité et l'étrangeté. Cette tension s'illustre bien dans les textes étudiés : à travers l'expérience du labyrinthe, la ville étrangère de Bleston devient peu à peu familière aux yeux de Revel, à force de arpentements bien sûr, mais aussi à cause de l'existence de lieux communs de l'urbanité, qui font que toutes les villes se ressemblent un peu. C'est le mouvement inverse qui se remarque dans le récit de Auster. Quinn se surprend à éprouver la sensation du labyrinthe dans une ville dans laquelle il peut pourtant identifier les moindres artères :

New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighborhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well.⁷²

Le caractère inassimilable des lieux est mis en relief par une structure alambiquée, ainsi que dans l'opacité qui recouvre les murs de la ville, mais l'aspect

⁷² AUSTER, Paul. *Op. cit.*, p. 8

labyrinthique ne se limite pas à la matérialité de l'espace urbain. C'est la porosité des lieux ou l'absence de frontières et de divisions définies entre l'extérieur et l'intérieur, le privé et le public, le moderne et l'ancien etc. qui crée selon Walter Benjamin la sensation du labyrinthe dans la ville. La structure du labyrinthe met en évidence la possibilité d'accéder à ce qui se cache non pas tant sous l'apparence des lieux et des choses, mais dans ces zones intermédiaires, interstitielles puisque poreuses. Cette invisibilité (si le terme est entendu dans le sens de ce qui n'est pas immédiatement visible) se retrouve donc dans les éléments structurels poreux de la ville. Derrière ses portes, qui une fois ouvertes pourraient fournir l'élucidation d'un mystère, en ses murs qui cachent en offrant une façade rebutante, ou encore en contenant les marques de l'histoire, les traces de passages. Le potentiel extensible de la ville en tant que surface qui s'enfle pour ensuite se compresser facilite l'enfouissement des sens cachés, et fait du même coup proliférer les interstices. D'un point de vue plus radical, on peut dire que l'exploration du labyrinthe se passe de la vue; le parcours en son sein est le plus souvent aveugle : là se situe le rapport érotique dans le parcours labyrinthique. D'abord à cause de l'implication totale du corps et de l'esprit, de la communion étroite avec l'espace que le labyrinthe rend inévitable, mais aussi puisque la visualité au sein du labyrinthe affiche vite ses limitations, d'où la futilité d'identifier des repères visuels. Ne pouvant plus se fier uniquement à la connaissance optique, celui qui s'y perd doit avoir recours à des instincts physiques. Nous accorderons dans le prochain chapitre plus d'importance à cette façon d'interroger l'espace en suspendant l'acuité visuelle, pourtant si précieuse à l'intellection de la structure urbaine.

Outre le fait d'être à la recherche d'une issue, le seul autre objectif réaliste que peut entretenir celui qui parcourt le labyrinthe est d'accéder à son centre. Mais le centre n'est souvent rien d'autre que la compréhension d'un schéma; le labyrinthe titille donc par la promesse d'une révélation. L'errant dans le labyrinthe se soumet aux mécanismes du désir : une fois le désir satisfait, il en naît un second, celui d'accéder à un autre niveau. Comme nous l'avons souligné auparavant, le cheminement de Quinn est plutôt marqué par la suppression progressive des désirs. Dans ce cas particulier, le tout et le néant semblent coïncider, et il faut peut-être situer là l'issue du labyrinthe auquel est exposé le protagoniste à travers le réseau inextricable de la ville et de l'intrigue. De manière générale, il y a un pacte symbolique qui se crée entre l'espace et celui qui le parcourt ; en fait, l'espace est investi concrètement aussi bien que symboliquement.

C'est aussi la fascination qui pousse le *prisonnier-marcheur* à persévérer dans des dédales, fascination pour la structure elle-même qui fournit une possibilité d'organiser le chaos. Il faut reconnaître là ce qui guide l'exploration de Revel dans la ville de Bleston. D'abord sidéré par l'inconnu, Bleston apparaît pour Revel sous la forme d'un désordre. Celui-ci veut à ce point mettre une forme à son expérience qu'il choisit celle du labyrinthe, ce qui consiste en sa propre manière d'ordonner le désordre. Il en modèle son expérience, ce qui lui fait tisser des liens pointus entre les habitants et les tapisseries du musée qui illustrent le mythe de Thésée, comme si les habitants répondaient à une représentation du mythe originel. À la lumière de ces considérations, il devient évident que le labyrinthe marque l'imaginaire au point qu'il

devient à l'image de nos structures mentales, sans jamais toutefois les accoter en complexité, comme le suggère implicitement Dominique Viart :

Le véritable labyrinthe n'est finalement pas celui dans lequel on se trouve mais celui que l'on porte en soi. Ce n'est plus ici le sujet qui cherche sa voie dans le dédale, mais le dédale qui s'installe au cœur du sujet et de son effort d'intellection. Ces errances mentales, ces interrogations sans fin, ces ressassements dans lesquels on s'enlise pour ne plus en sortir [...]. Le mythe- les mythes- peuvent sembler une réponse possible, pour qui s'y reconnaît et y adhère, mais ils ne font jamais que confirmer l'absence de toute solution à l'énigme.⁷³

Le labyrinthe est un lieu où se découvre un réseau de lignes brouillées entre l'espace mental et l'espace physique, entre le familier et l'étrangeté, entre l'organique et l'inorganique. Dans ce pèlerinage aux visées abstraites vers des régions troubles de la conscience, le marcheur est placé sur les voies du salut, mais ne peut rencontrer que sa propre confusion, d'où la persistance de l'énigme. C'est ce qui est révélé à la lecture de *L'emploi du temps*. Malgré le fait que l'abandon de Quinn à la fin de *City of Glass* s'apparente en bien des points à une ascèse mystique, il n'arrive toutefois pas à se débarrasser d'une inquiétude fondamentale envers sa relation à l'écriture et au Livre. C'est du moins ce que prouve la dernière phrase du carnet rouge : «What will happen when there are no more pages in the red notebook ?». La quête spirituelle de Quinn, toujours hantée par le livre, ne sait que faire de la pure expérience.

⁷³ VIART, Dominique. «L'écriture et le labyrinthe des signes : *L'emploi du temps* de Michel Butor» in *Otrante*, no 7, hiver 1994, p. 102.

Chapitre VI

Corporalité du parcours

Toucher l'espace et être touché par lui

Comme nous l'avons brièvement abordé dans la section précédente, l'opacité ne se manifeste pas toujours dans les profondeurs de l'espace ou des significations, mais aussi à la surface des choses. Les distinctions qu'opèrent Deleuze et Guattari dans leur traité de nomadologie permettent de nuancer la dualité entre la surface et la profondeur, voire de pousser à abandonner définitivement ce binôme pour le remplacer par une explication plus mouvante qui résiste à la systématisation. Ainsi jettent-ils les bases de ces figures de la pensée en conceptualisant un espace lisse et un espace strié:

L'espace lisse, haptique et de vision rapprochée, a un premier aspect : c'est la variation continue de ses orientations, de ses repères, de ses raccordements; il opère de proche en proche. Ainsi le désert, la steppe, la glace ou la mer, espace local de pure connexion. [...] On définit au contraire l'espace strié avec les exigences d'une vision éloignée : constance de l'orientation, invariance de la distance par échange des repères d'inertie, raccordement par prolongement dans un milieu ambiant, constitution d'une perspective centrale.⁷⁴

Prenant appui sur cette citation, l'espace lisse semble devoir l'être littéralement, sans aspérités et d'une surface unie. Or il faut élargir le concept, ce que Deleuze et Guattari invitent à faire en insistant sur le fait que la ville, tout en étant un espace strié par excellence, peut être appréhendée comme un espace lisse. La grande

⁷⁴ DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Op. cit.*, p.615-616.

labilité des délimitations posées ici fait qu'il est possible d'«habiter la ville en nomade, ou en troglodyte. Il suffit parfois de mouvements, de vitesse ou de lenteur, pour refaire un espace lisse.»⁷⁵ Ce qui semble déterminant dans l'élaboration de ces modèles, c'est qu'ils déplacent l'importance de la perception incitée par un espace donné, vers le type de regard avec lequel on choisit de l'appréhender. L'espace lisse, qu'il soit urbain ou désertique, invite le nomade ou l'errant à toucher, y compris avec ses yeux, à faire du tactile une manière de penser. Cela rapproche l'errant d'une saisie animale sur le monde, qui est, par le fait même, davantage en mesure de capter la corporalité du monde, son animalité dans les termes de Deleuze et Guattari. «C'est une animalité qu'on ne peut voir sans la toucher en esprit, sans que l'esprit ne devienne un doigt, même à travers l'œil.»⁷⁶ Selon la distinction apportée, ce qui peuple l'espace lisse tend donc à se détacher du registre visuel tant sont privilégiés «les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores».

La ville en tant que lieu désigné de focalisation des regards, d'une opticalité saturée vient tout à fait appuyer une domination moderniste du visuel ; le choc des multitudes et le chevauchement des espaces privés et publics contribuent à l'exacerbation du registre visuel dans l'espace urbain. Walter Benjamin signalait d'ailleurs qu'avec la figure moderne du flâneur, le plaisir de voir célébrait son triomphe⁷⁷. Au contraire, expérimenter la ville en tant qu'espace lisse met sur la piste d'une appréhension alternative où la connexion et le contact avec la matérialité – ou la corporalité- de la ville aiguïsent une perception plus tactile que visuelle. Ainsi, comme

⁷⁵ DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Ibid.*, p. 624.

⁷⁶ DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Ibid.* p.616.

⁷⁷ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2002, p. 103.

le rappelle Thierry Davila, «À la différence du flâneur chez Benjamin dont le regard participe d'une vision illustrative, le regard du nomade serait donc pris dans une logique de la connexion et du contact qui aurait pour objectif non pas de déposer une légende sous un motif mais d'être sur le motif lui-même, d'en être affecté.»⁷⁸ Le corps physique du marcheur est alors en contact avec le corps tactile de la ville, et l'espace n'est plus tant ce qui est conduit à voir que ce qui l'affecte. L'investissement du registre visuel correspond généralement en une mise à distance de l'objet regardé. Dans ce cas, c'est la suppression de cette distance qui permet d'expérimenter l'espace comme étant lisse. Cette appréhension de l'espace a évidemment des répercussions sur la vision du monde présentée dans les œuvres.

Chez Butor, cette dimension est frappante. Comme nous l'avons amplement abordé, Revel est obsédé par son orientation dans la ville, ce qui le porte à interroger cartes et autres repères. À mesure que l'orientation qu'il se fabrique est déjouée, un changement se remarque dans son attitude face à la ville. Du désir de se repérer dans un espace strié, et donc d'identifier des points fixes, la force de son désarroi le porte peu à peu à se frotter à l'espace, à amplifier le contact avec celui-ci. Il glisse à la surface des lieux, se laisse happer dans les dédales de Bleston. Du même coup, l'emprise de la ville sur lui s'accroît ; il est imprégné par la physicalité envahissante de celle-ci, comme le met en évidence ce passage :

[...] et tandis que je déambule, cherchant la raison de moi-même, dans ce terrain vague que je suis devenu, tâtonnant sur d'énormes masses de dépôt, ou d'un coup je trébuche au bord d'une

⁷⁸ DAVILA, Thierry. *Les figures de la marche*, ADAGP, Paris, 2000, p. 274.

faille au fond de laquelle le sol d'antan est resté nu, mesurant alors l'épaisseur de cette matière qu'il faut que je sonde et tamise, afin de trouver des assises et des fondations.⁷⁹

Poussé à suspendre son déchiffrement de l'espace, il devient espace. Pour parler avec Deleuze, Revel est alors pris dans un *devenir* terrain vague. Ainsi, le labyrinthe de Bleston se découvre au fil du récit comme un espace lisse. Revel touche l'espace, mais il est aussi profondément touché par lui. En même temps que le marcheur fait corps avec la matière, la matière devient corps, au point où s'opère un échange de caractéristiques entre l'animé et l'inanimé. Non seulement la ville s'anthropomorphise à travers les descriptions qu'en fait Revel, de manière plus accentuée à mesure que le récit progresse, il s'adresse abondamment à elle à la deuxième personne. La ville est alors plus qu'une image ; elle a un visage et des caractéristiques humaines comme il apparaît dans cet extrait : « [...] mon propre visage et le tien derrière lui, Bleston, le tien miné de guerre intime, le tien qui transparaîtra de plus en plus fortement, au point que l'on ne distinguera plus pour ainsi dire, de moi-même [...] »⁸⁰. L'hybridité qui émerge dans la superposition des traits organiques et inorganiques devient carrément menaçante, voire monstrueuse. Mais il n'y a pas que ce corps à corps de Revel avec Bleston qui doit être pris en considération : la prédilection de l'oeuvre pour la répétition, ainsi que pour les lignes brisées et fuyantes, est aussi un élément qui la fait tanguer vers le lisse : « Mais déchaîner la puissance de répétition comme une force *machinique* qui multiplie son effet et poursuit un mouvement infini, c'est le propre de l'action libre, procédant par

⁷⁹ BUTOR, Michel. *Op. cit.* p. 173.

⁸⁰ BUTOR, Michel. *Op. cit.* , p.405.

décalage, décentrement, ou du moins par mouvement périphérique [...]»⁸¹. Une autre dimension du lisse est de privilégier des formes d'expression qui s'opposent à la géométrie.

Cette dimension de l'affect, abordée ici comme une résultante de la traversée d'un espace lisse, peut être mise en relation avec ce qui se dégage du parcours d'Austerlitz. Les promenades nocturnes d'Austerlitz dans Londres en sont une bonne illustration, de même que celles qu'il effectue «à moitié conscient» dans Paris un peu avant son internement à la Salpêtrière. Austerlitz fait allusion à ces moments comme s'il y était dans un état de transe qui s'apparente au somnambulisme, plongé dans l'oubli, presque inconscient, et pourtant si près des fantômes de son passé. Lors de ces dérives, l'orientation devient tout à fait secondaire, et, comme si la mise à l'écart de ce concept suspendait d'autres dimensions de la rationalité, sa disponibilité sensorielle face à l'espace croît et alimente alors le potentiel hallucinatoire des lieux. C'est en communiant ainsi avec l'espace qu'il accède aux temporalités enfouies. S'approcher le plus possible des lieux de son passé afin d'amplifier au maximum le contact avec ceux-ci, voilà la condition de révélation du mystère des origines d'Austerlitz. C'est à nouveau une dimension beaucoup plus affective que visuelle qui se détache des pérégrinations d'Austerlitz.

Dans *City of Glass*, les enjeux ont beau être radicalement différents, l'espace est appréhendé de la même manière. De quelle autre façon peut-on interpréter le dessein de Quinn qui abandonne progressivement le souhait d'une vision transcendante pour se projeter à ce point dans l'immédiat? Son point de vue se

⁸¹ DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Op. cit.* p. 622.

transforme en la vision de courte amplitude que lui confère sa résidence d'adoption : un appartement obscur et complètement vide. À ce point du récit, Quinn embrasse l'immobilité au point de se fondre au paysage urbain, jusqu'à devenir invisible: «Remarkable as it seems, no one ever noticed Quinn. It was as though he had melted into the walls of the city.»⁸². Au terme de son enquête policière, Quinn fait lui aussi corps avec la ville. Le dispositif du parcours invite dans chacun des cas un corps à corps avec l'espace qui force un questionnement tout au long du parcours des protagonistes : immergé à ce point dans la ville, comment peuvent-ils encore se différencier de celle-ci au-delà des outils de la représentation? Comment y récupérer et y isoler les traces de son passé quand notre destin est si étroitement lié à celui de l'espace? Finalement, comment s'insérer dans un espace autre sans s'y perdre complètement? Ces lueurs de questionnements entourent les textes.

Dans chacun des cas, la marche a une incidence corporelle profonde, voire même pathologique. Ainsi peut être entendu le traumatisme psychotique dont souffre Austerlitz qui le mène vers la fin du récit dans un centre de réhabilitation. La démarche d'Austerlitz est chancelante car constituée de trouées, et le texte porte à plusieurs endroits les traces d'une difficulté de médiation du parcours. Dans *L'emploi du temps*, c'est la menace d'un aveuglement, le constat d'une vision de plus en plus défaillante qui s'établit à mesure que progresse son exploration de Bleston et qui s'accompagne d'un délire paranoïaque faisant attester de la corporalité de la ville. Ce délire se transpose de plein fouet dans le flux verbal de l'oeuvre. Quant à Quinn, si nous avons précédemment insisté sur la dimension ascétique et par extension mystique

⁸² AUSTER, Paul. *Op. cit.* p. 178.

de sa retraite, le versant pathologique de celle-ci mérite d'être exploré. Son retrait graduel mais total face à son environnement physique s'opère de telle sorte qu'il s'enferme dans un état qui ressemble à l'autisme : il se replie sur son monde intérieur au point de perdre contact avec la réalité et avec les autres. Il duplique de cette façon l'état de Stillmann lorsqu'il était enfant et cherche à faire du langage un véhicule plus approprié à son expérience immédiate du monde. Dans tous les cas, les tendances pathologiques des marcheurs affectent leurs relations au langage. L'absence de différenciation entre le sujet et l'objet qui est la ville, entre la subjectivité et l'extériorité résulte en une relation informe. La marche telle que vécue ici, qu'elle soit promenade, errance ou quête, ouvre sur la nécessité de se projeter à l'extérieur du corps pour ensuite s'y refondre, ce qui ne s'opère pas sans une certaine violence.

Troubles de la vision

Il faut ici revenir sur des considérations rapidement esquissées précédemment. Le regard des marcheurs demeure disponible à ce que cache l'espace, non pas tant dans une dynamique d'élucidation qu'à travers ce qui pourrait paradoxalement ressembler à une contemplation mobile, presque hypnotique. La perte des repères qui en résulte aboutit à un mode perceptif autre, obtenu à partir de la liberté de l'œil dont parle Ludovic Janvier. Avec l'errance, l'œil se trouve en quelque sorte supplanté par le pied, et le visuel cède la place à un mode d'appréhension parallèle, toujours en tension avec ce qui est donné à voir. On retrouve d'ailleurs là les conclusions tirées de l'utilisation de la distinction entre le lisse et le strié chez Deleuze et Guattari. Le regard de l'errant mettrait donc en mouvement une réalité encore invisible, et

révélerait une dimension particulière de la ville s'élaborant dans une relation affective mouvante entre le lieu et l'intériorité. Ce regard affirme un décalage par rapport au regard précis et objectif propre à la modernité, et il est significatif de retrouver dans les œuvres analysées un réseau d'allusions à une vision bloquée, obstruée ou carrément troublée par des hallucinations. C'est dire à quel point cette dimension *supra-visuelle* est adressée par les œuvres.

Le drame de la vision est au centre des dérives de Revel. Dans *L'emploi du temps*, les allusions au brouillard de plus en plus épais de la ville, «jaune et insinuant», «âtre et glacé» se multiplient à mesure que le récit avance:

Je m'en souviens, je me suis mis à marcher très vite pour me calmer, à tourner et à retourner dans les rues, dans le brouillard jaune et râpeux, sous les halos des réverbères fusant, semblables à des essaims de mouches blanches [...]⁸³

Je me promenais dans tes rues, Bleston, mes pupilles couvertes par toutes sortes de paupières et d'écailles que je relève maintenant une par une, mais qui risquent de retomber à cause de la fatigue, de l'inattention, de tes ruses qui se survivent.⁸⁴

Revel évoque un trouble de la vision qui le mène jusqu'à un certain aveuglement. Il souhaite même se brûler les yeux tant ils n'ont servi qu'à le leurrer. L'aveuglement l'obsède au point d'entendre des murmures parmi lesquels il distingue la nuit le mot «aveugle», inlassablement répété⁸⁵. Tandis que la visibilité diminue, le registre sonore s'amplifie. Afin de pallier l'insuffisance visuelle, Revel réoriente sa quête d'intelligibilité de l'espace urbain vers les perceptions sonores, celles des

⁸³ BUTOR, Michel. *Op. cit.*, p. 346.

⁸⁴ BUTOR, Michel. *Ibid.*, p. 396.

⁸⁵ BUTOR, Michel. *Ibid.*, p. 375.

«meules des maisons qui crissaient les unes contre les autres», et des bourdonnements de toutes sortes.

Dans le cas d'Austerlitz, ses hallucinations relèvent clairement d'une vision troublée par le délire. Or, il n'y a pas qu'Austerlitz qui vit ces malaises puisque le narrateur expérimente lui aussi un trouble de la vision, qu'il consigne dans un passage bref mais significatif. Ainsi atteint, le narrateur ne peut que distinguer les contours des objets et des êtres, dans un «magma indifférencié de hachures noires et menaçantes». Cela ne l'empêche pourtant pas d'obtenir une prise assez juste sur son environnement :

Or j'avais néanmoins l'impression que je continuais à voir ce qui se trouvait au bord de mon champ de vision avec la même acuité qu'auparavant, comme s'il me suffisait de détourner l'attention sur les marges pour faire disparaître une faiblesse visuelle que je crus d'abord de nature hystérique.⁸⁶

L'acuité de la description qui suit ce passage surprend. Malgré le trouble de la vision du narrateur qui le force à réajuster son angle perceptif, il continue de décrire les paysages qui défilent devant lui, comme si en se passant de la vue, son cheminement libérait une autre vérité. Ce passage affirme l'importance des marges afin que se précise le paysage, mais d'un point de vue plus global, elles revêtent une importance cruciale dans la logique de l'oeuvre. Comme nous l'avons précisé dans le deuxième chapitre, c'est en effet à partir des marges et des zones périphériques qu'est ancrée la quête d'Austerlitz. Ce concept de vision périphérique pourrait rejoindre celui d'un *inconscient visuel* – notion par ailleurs élaborée par l'historienne de l'art Rosalind

⁸⁶ SEBALD, W. G. *Op. cit.*, p. 45.

Krauss⁸⁷. En faisant allusion à un inconscient visuel, Krauss voulait outrepasser les terrains balisés par la modernité entre autres en questionnant l'association galvaudée entre voir et savoir. À la toute fin d'*Austerlitz*, Sebald offre une cristallisation de l'idée générale de l'œuvre dans un incident à la limite de l'anecdote. Austerlitz réalise qu'un cimetière jouxte son appartement londonien : «Il n'avait découvert ce cimetière d'où provenaient, supposait-il à présent, les mites qui entraient chez lui, peu de jours avant son départ de Londres, alors que le portail était pour la première fois ouvert depuis toutes ces années.»⁸⁸ Cette découverte inusitée met une fois de plus en évidence une histoire invisible qui se cache derrière les façades. Le rythme de la marche conjugué à la lente décantation des réflexions et des événements mènent vers un inconscient d'où surgissent les territoires refoulés de l'espace urbain et de la conscience. L'œuvre de Sebald encourage à se frotter à l'imperceptible, surtout dans la ville qui constitue une surface d'enfouissement par excellence.

L'aveuglement est inévitablement lié à une dimension tactile de l'espace. Dans ce sens, les propos de Derrida convergent tout à fait avec ceux de Deleuze et Guattari :

Une main d'aveugle s'aventure solitaire ou dissociée, dans un espace mal délimité, elle tâte, elle palpe, elle caresse autant qu'elle inscrit, elle se fie à la mémoire des signes et supplée la vue, comme si un œil sans paupières s'ouvrait au bout des doigts : l'œil vient de pousser tout près de l'ongle, un seul œil, un œil de borgne ou de cyclope. Il dirige le tracé, c'est une lampe de mineur à la pointe de l'écriture, un substitut curieux et vigilant, la prothèse d'un voyant lui-même invisible.⁸⁹

⁸⁷ KRAUSS, Rosalind, E. *L'inconscient optique*, Au même titre éditions, MIT Press, 1993.

⁸⁸ SEBALD, W. G. *Ibid.*, p. 344-345.

⁸⁹ DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle*, édition de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p. 11.

Ne faisant pas tout à fait intervenir un aveuglement total, tout en stimulant clairement une appréhension visuelle parallèle, les œuvres parcourues dans ce travail mettent en lumière une faculté qui s'inaugure à travers l'errance, conditionnée par l'apparition d'espaces intermédiaires et qui consiste en un mélange de disponibilité face au monde matériel, de corps à corps avec l'espace et de détachement. À faute de mieux, nous appellerons cette faculté celle d'*entre-voir*, ou de voir entre. À travers cette faculté, le regard chargé d'absence, ou encore sensible à ce qui se retrouve dans les marges, devient garant d'une appropriation pleine de l'espace. À trop vouloir tirer un savoir du voir, on se bute à l'impasse comme l'illustre bien la dérive de Jacques Revel; ainsi vaut-il mieux suspendre sa demande de sens face à l'environnement et se laisser prendre par les principes de l'errance. Aussi, Austerlitz ne cherche plus les réponses dans la monumentalité des lieux urbains, ces lieux qui consacrent l'investissement du registre visuel dans la ville. Ce sont plutôt les espaces abandonnés, les terrains vagues, les interstices entre les bâtiments qui sont visités. Austerlitz entrevoit, situe son exploration entre le rêve éveillé et une réalité endormie, entre la vie et la mort, la présence et l'absence. Dans une autre optique, tiraillé entre une vision transcendante et à ras le sol Quinn est peu à peu forcé à devenir *autre* (devenir Stillmann ou devenir aussi immobile que les structures urbaines) et prend de plus en plus conscience de sa propre relation face au monde. Voir entre, c'est aussi tâter l'espace imperceptible entre le sujet et le lieu, être attentif aux devenirs qui bordent cette relation mouvante. Dans la confrontation du marcheur à la ville, les bords sont rendus palpables. Le fait que les œuvres étudiées se situent entre les genres littéraires ne fait qu'affirmer un peu plus la prépondérance des espaces intermédiaires. Dans sa

caractérisation de l'expérience du flâneur, Benjamin affirmait ceci : «[les descriptions de la grande ville] sont le fait de ceux qui ont traversé la ville en état d'absence, perdus dans leurs pensées et leurs soucis.»⁹⁰ Là où Walter Benjamin parle d'un état de distraction qui accompagne les pas du flâneur, nous préférons insister sur l'émergence d'espaces intermédiaires où peut se situer, consciemment ou non, l'errant dans la ville. En bref, les œuvres à l'étude nous ont placé devant une saisie corporelle de la ville qui implique un mode perceptif franchissant dans une certaine mesure les limites du visuel. Il émerge une sphère de l'expérience et de la connaissance qui s'ouvre sur ce qui échappe à la systématité visuelle de la ville. Dans un espace surdéterminé par le visuel, où tout semble destiné à focaliser les regards, l'approche proposée ici offre un contrepois à cette emprise.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2002, p 104.

Conclusion

Ce ne sont pas brumes fragiles de mémoire ni
sècheresse transparente, mais la suie des vies
brûlées formant croûte sur les villes, l'éponge
gonflée de matière vivante qui ne circule plus,
l'engorgement du passé, du présent et de l'avenir
qui bloque des existences calcifiées dans une
illusion de mouvement : c'est ce que tu trouvais au
terme du voyage.
-Italo Calvino
(*Les villes
invisibles*)

Construite en un amas de traces très densément superposées, la ville est une mémoire rendue visible, le passage du temps dessiné subrepticement, de manière presque imperceptible. Mais cette visibilité du passé ne s'opère pas seulement dans une fin monumentale, comme il en est souvent question lorsque sont sondées la ville et l'histoire, mais aussi de la forme la plus convenue et quotidienne. Chaque passage modèle à sa manière le paysage urbain. C'est pourquoi il nous semblait important d'insister sur la matérialité de la ville telle qu'éprouvée par des marcheurs et transmise par l'écriture. La ville telle qu'elle se ressent, se pratique, puis telle qu'elle s'écrit à partir de cette expérience. Celle qui se décèle en deçà des discours qui tissent autour d'elle des réseaux abstraits de significations jusqu'à en oblitérer l'usage. Ainsi nous entendons nuancer un engouement dans les récentes études urbaines pour des réalités de moins en moins tangibles qui s'assortissent aux nouvelles avancées technologiques et qui finissent par aplanir l'expérience. Nous défendons plutôt une expérience urbaine forte, qui affecte celui qui se donne la peine de prendre la ville à bras le corps, qui le pousse constamment à questionner ses perceptions autant sensorielles qu'intellectuelles. Pour emprunter la formule de Perniola lorsqu'il conçoit

l'architecture en marge de la construction, ce que nous décrivons est une expérience qui conduit hors de soi :

L'expérience architecturale est une dérive, un glissement incontrôlé qui par le biais de la mutation perpétuelle de son cadre perceptif change continuellement ce qui se voit : elle est sans encadrement, ou plutôt, elle a un encadrement qui s'élargit de tous les côtés. Elle est par définition inachevée mais non fragmentaire, car elle permet au contraire d'expérimenter la continuité de l'espace, le mélange et le croisement de toutes les choses entre elles, la porosité et la tactilité du réel.⁹¹

Ainsi, nous nous éloignons un peu d'un rapport symbolique qui pose la ville à l'image d'un corps, donc d'une pensée de l'organicité fréquentée avec une constance presque outrancière quand est abordée la ville. Ce rapport est fondé à partir d'analogies entre le corps et la ville tout en gardant ces deux entités sur un plan différent. Nous dirigeons plutôt notre tir vers un rapport symbiotique avec la ville, qui n'admet plus de divisions entre l'espace et le corps et qui ne peut que teinter fortement l'appréhension de l'espace. C'est ce que le parcours dans la ville induit comme relation, et c'est ce que nous avons retrouvé dans notre étude des œuvres. En définitive, nous nous sommes attardés aux porosités de l'espace urbain dans lesquelles le passant doit se glisser pour accéder à la richesse de ses significations souterraines, et qui font qu'il ne s'en sort pas indemne.

Le parcours, même s'il tend vers l'avant, ressasse dans bien des cas un rapport aux origines. Or, le lieu des origines se laisse rarement découvrir sous les couches successives de temporalités qui font intervenir une nouvelle médiation à chaque tentative de remémoration. Aussi, celui qui défile dans la ville à la recherche du lieu

⁹¹ PERNIOLA, Mario. *Le sex-appeal de l'inorganique*, éditions Léo Scheer, 2003, p. 135-136.

secret des origines va nécessairement attester de l'impossibilité d'accéder à la ville sans passer par une médiation ou une textualité quelconque. Ce que nos marcheurs - Quinn, Revel et Austerlitz- prouvent, c'est qu'il est possible d'expérimenter pleinement une textualité, une texture, bref un tissu urbain en s'insérant en ses mailles. De plus, l'expérience des promeneurs est dupliquée par l'expérience de lecture qui nous est offerte dans chacune de ces œuvres, comme nous l'avons démontré dans un va et vient constant entre l'action des protagonistes et l'acte de lecture enclenché. Il en ressort une théorie de l'acte de lecture, dans laquelle l'accent est mis sur le mouvement.

Notre approche est d'ailleurs située sur une autre limite, celle entre le mouvement et la lenteur tant la marche à pied concilie si harmonieusement les deux. Pour prêter voix à Virilio, à force d'être aux prises avec le mouvement, «le besoin de pérégrination a fini par instituer dans le déplacement même la fixité de la vie»⁹², ce qui rappelle que la mouvance scrutée en ces pages relève davantage d'une attitude et de regards que d'un simple cinétisme. La condition pour approcher la ville serait peut-être de développer une vision de l'espace qui s'accroche moins à ses fluctuations, malgré les transformations technologiques qu'elle voit naître, et de professer un vœu délibéré de lenteur tout en refusant de se fixer. Il faudrait alors s'installer dans l'errance en ralentissant le pas, ouvrir les yeux sur l'invisible. Et la traquer par les mouvances du langage.

⁹² VIRILIO, Paul. *Esthétique de la disparition*, éditions Balland, 1980, p.71.

Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel. *La description*, «Que sais-je?», Presses universitaires de France, 1993.
- AUGÉ, Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992.
 ----- *Le sens des autres: actualité de l'anthropologie*, éd. Fayard, France, 1994.
- AUSTER, Paul. *La trilogie new-yorkaise*, «Babel», Actes Sud, 1991.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Points, Paris, 1973.
 ----- *La chambre claire*, Cahiers du cinéma, Paris, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean. *Amérique*, «Le livre de poche», éd. Grasset, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*, Bolknap Press of Harvard University Press, 1999.
 ----- *Charles Baudelaire*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2002.
 ----- *Sens Unique*, édition 10/18, Paris, 1988.
- BRIDGE Gary et Sophie WATSON éd. *A Companion to the City*, Blackwell Publishing, 2003.
- BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*, éditions de Minuit, 1957.
 ----- «La ville comme texte» in *Répertoire V*, éditions de Minuit, Paris, 1960, p. 33-42.
- CALVINO, Italo. *Les villes invisibles*, édition du Seuil, 1996.
- CAWS, Mary Ann, éd. *City Images : Perspectives from Literature, Philosophy and Film*, Gordon and Breach Science Publishers, 1991.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien : I. arts de faire*, Gallimard, 1990.
- COMOLLI, Jean-Louis et Gérard ALTHABE. *Regards sur la ville*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 1994.
- DAVILA, Thierry. *Les figures de la marche*, ADAGP, Paris, 2000.
 ----- *Marcher, créer: déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, éd. Regard, Paris, 2002,
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 9-49.

----- *Mémoires d'aveugle*, édition de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Minuit, Paris, 1980.

GERVAIS, Bertrand. *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, XYZ éditeur, Montréal, 1998.

GIBSON, Andrew. *Towards a postmodern theory of narrative*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996.

GILLOCH, Graeme. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the city*, Polity Press, Cambridge, 1996.

GINZBURG, Carlo. *Myths, emblems, clues*, Hutchinson Radius, London, 1990.

GOLDMANN, Annie. *L'errance dans le cinéma contemporain*, Henri Veyrier, Paris, 1985.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Hachette supérieure, Paris, 1993.

HOLLIER, Denis. *Against Architecture : The Writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Massachusetts, 1989.

JANVIER, Ludovic. *Une parole exigeante*, éditions de Minuit, Paris, 1964.

KRAUSS, Rosalind, E. *L'inconscient optique*, Au même titre éditions, MIT Press, 1993.

LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins, Baltimore, 2001.

LYNCH, Kevin. *L'image de la cité*, Dunod, Paris, 1971.

MUMFORD, Lewis. *The City in History*, Harcourt, Floride, 1961.

PÉREC, Georges. *Espèces d'espaces*, éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1976.

PERNIOLA, Mario. *Énigmes : le moment égyptien dans la société et dans l'art*, La lettre volée, Bruxelles, 1995.

-----*Le sex-appeal de l'inorganique*, Editions Léo Scheer, 2003.

PIKE, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press, 1981.

QUIRARTE, Vicente. *Elogio de la calle : Biografía literaria de la ciudad de México 1850-1992*, ediciones Cal y Arena, México, 2001.

RAMON RESINA, Joan et Dieter INGENSCHAY éditeurs. *After-Images of the City*, Cornell University Press, London, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *L'inconscient esthétique*, coll «La philosophie en effet», éd. Galilée, Paris, 2001.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, «L'ordre philosophique», Seuil, Paris, 2000.

RIDON, Jean-Xavier. «Errances urbaines», in *Nottingham French Studies*, vol. 39, no 1, printemps 2000.

SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1988, p.136.

SEBALD, W. G. *Austerlitz*, Actes Sud, 2002.

SHARPE, William et Leonard Wallock. *Visions of the modern city*, John Hopkins University Press,

SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*, éd. Actes Sud, 2002.

VIART, Dominique. «L'écriture et le labyrinthe des signes : *L'emploi du temps* de Michel Butor» in *Otrante*, no 7, hiver 1994.

VIRILIO, Paul. *L'espace critique*, Christian Bourgeois éditeur, Paris, 1984.
-----*Esthétique de la disparition*, éditions Balland, 1980.