

Université de Montréal

Murs, rues et quartiers en devenir

**Les transformations de l'imaginaire parisien
du XXI^e siècle**

Par Sandrine Astier-Perret

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.)
en littératures de langue française

Décembre 2022

© Sandrine Astier-Perret, 2022

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée

Murs, rues et quartiers en devenir
Les transformations de l'imaginaire parisien du XXI^e siècle

Présentée par

Sandrine Astier-Perret

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Bernabé Wesley, président-rapporteur

Pierre Popovic, directeur de recherche

Marie-Pascale Huglo, membre du jury

Jean-François Chassay (UQAM), examinateur externe

Résumé

Dans son essai *Le mal de Paris* paru en 2014, Régine Robin diagnostique un assèchement sémiotique des représentations de la capitale française, lesquelles seraient figées dans un registre passéiste et nostalgique. Or le travail d'excavation des mises en scène de Paris présentes dans un corpus du XXI^e siècle encore peu défriché — notamment *75* (Anna-Louise Milne), *209, rue Saint Maur, Paris Xe* (Ruth Zylberman), *Éloge des bâtards* (Olivia Rosenthal), *Crue* (Philippe Forest) et *Le Grand Paris* (Aurélien Bellanger) — révèle des transformations et des déplacements aptes à revivifier cet imaginaire parisien sclérosé. Les textes profilent ainsi une *autre* ville. Ces œuvres, lesquelles recourent à des dispositifs formels très divers, exercent un travail critique sur les représentations sociopolitiques et culturelles de Paris, notamment sur la valorisation patrimoniale de la ville, sur les célébrations de sa gentrification, sur ses fétichisations touristiques et sur ses récits mémoriels officiels.

Cette thèse vise à décrire les mises en texte d'un (Grand) Paris en interaction avec un imaginaire social conjoncturel, ce qui indique qu'elle s'inscrit dans le cadre heuristique de la sociocritique. Mes travaux mobilisent plusieurs outils critiques et théoriques des études littéraires, afin de décortiquer l'organisation interne des textes, et engagent un dialogue avec un corpus étendu portant sur l'urbanisme, la sociologie, l'histoire, la géographie et la philosophie. Cette thèse convoque notamment les concepts d'imaginaire social (Pierre Popovic), de chronotope (Mikhaïl Bakhtine) et de chronotype (Claudia Bouliane, Pierre Popovic) ainsi que les travaux critiques de Walter Benjamin. Elle s'articule en trois parties : le premier chapitre est consacré au développement de la notion d'*espace flou* ; le second à la descendante du flâneur moderne ; le troisième au récit d'enquête autour d'un immeuble haussmannien. Enfin, cette thèse privilégie d'une part l'analyse des éléments d'urbanité liés à l'habitat et à l'habitation par rapport à d'autres travaux plus centrés sur la mobilité, et d'autre part l'examen de réflexions portant sur l'idée d'une mémoire urbaine menacée de disparition.

Mots clés : Littérature française contemporaine — Paris — Sociocritique — Mikhaïl Bakhtine — Walter Benjamin — Régine Robin

Abstract

In her essay *Le mal de Paris* published in 2014, Régine Robin diagnoses a semiotic drying-up of the French capital representations, which would be frozen in a backward-looking and nostalgic register. However, the excavation work of the Paris stagings present in a corpus of the 21st century still little studied — in particular *75* (Anna-Louise Milne), *209, rue Saint Maur, Paris Xe* (Ruth Zylberman), *Éloge des bâtards* (Olivia Rosenthal), *Crue* (Philippe Forest) and *Le Grand Paris* (Aurélien Bellanger) — reveals transformations and displacements capable of reviving this sclerotic Parisian imaginary. The texts thus profile another city. These works, which use a variety of formal mechanisms, work critically on the socio-political and cultural representations of Paris, notably on the city's heritage promotion, on the celebrations of its gentrification, on its touristic fetishizations and on its official memorial narratives.

This thesis aims to describe the text settings of a (Grand) Paris in interaction with a conjunctural social imaginary, which indicates that it is part of the heuristic framework of sociocriticism. My work mobilizes several critical and theoretical tools of literary studies, in order to dissect the internal organization of texts, and engage a dialogue with an extensive corpus on urban planning, sociology, history, geography and philosophy. This thesis summons in particular the concepts of social imaginary (Pierre Popovic), chronotope (Mikhaïl Bakhtine) and chronotype (Claudia Bouliane, Pierre Popovic) as well as the critical work of Walter Benjamin. It is divided into three parts: the first chapter is devoted to the development of the concept of fuzzy space; the second to the descendant of the modern flâneur; the third to the investigation narrative around a Haussmann building. Finally, this thesis focuses on the analysis of the elements of urbanity related to housing and dwelling as opposed to other work more focused on mobility, and also on the examination of reflections on the idea of an urban memory threatened with disappearance.

Keywords: French contemporary literature — Paris — Sociocriticism — Mikhaïl Bakhtine — Walter Benjamin — Régine Robin

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des abréviations	vii
Remerciements	ix

INTRODUCTION

Réflexions sur la ville et spécificités (grand) parisiennes	1
Une multitude de dénominations urbaines	2
Les nœuds de tension	8
Le feuilleton du Grand Paris	12
La ceinture périphérique	18
Problématique générale	23
Le mal de Paris	23
Choix du corpus	27
Approche théorique et méthodologique	31
La sociocritique	31
Le concept d'imaginaire social	32
La notion de chronotope	39
La notion de chronotype	42

CHAPITRE I

CONSTRUCTION DESTRUCTRICE ET DESTRUCTION CRÉATRICE

Trouble dans la capitale française	47
Brouiller les cartes	47
À la recherche du toponyme perdu	50
Souvent narrateur varie, bien fol qui s'y fie	54
Assumer sa surcharge langagière	57
La Ville Lumière, entre construction et destruction	60
« Lever la vieille malédiction des enceintes et du périphérique »	61
L'urbaniste, hybride entre le missionnaire et le savant fou	61
Récit(s) de fondation	68
Un pari perdu	76

<i>Requiem</i> pour une ville inondée	78
Paris coule-t-il ?	79
Filer la métaphore aquatique	83
Vers un effacement de l'espace urbain	87
« <i>Est enim magnum chaos</i> »	90
Témoigner ne coule pas de source	94
<i>Requiem</i> pour une ville assiégée	98
Le récit de l'indocilité	102
Un univers urbain dystopique	102
La ville-chantier	103
Une ville sous surveillance	106
Éloge des délaissés et du végétal	109
Les délaissés	109
De « furtives échappées » à sauvegarder	109
Friches urbaines du Grand Paris	112
Paris-béton et Paris-nature	115
Exténuation du corps urbain	115
Régénération végétale	117
Éloge de l'indocilité	122
Reconquérir la parole	122
Jouer en ville	126
Résister en mode mineur	129
« L'invention d'un phrasé »	134
Inventer de nouvelles légendes urbaines	134
Resémiotiser la capitale des signes	138
Conclusion : retour sur l'espace flou	143
L'art du flou	143
Le flou artistique et la vague figure	147

CHAPITRE II

APRÈS L'HOMME DES FOULES, LA FEMME DES MURS

Flâner dans la ville moderne et la mégapole postmoderne	151
Les figures de la modernité de Walter Benjamin	151
La théorie sensitive de la modernité	154
Le poète myope du XX ^e siècle	157
Le flâneur postmoderne	160
Les tribulations d'une passante extravagante	163
Un roman de la marge	163
Intrigue	163
Personnages secondaires	165
Déchets, débris, chiffons	167

Flâner au féminin _____	170
Une femme dans la ville _____	170
Une figure polymorphe _____	173
L'expérience sensible postmoderne _____	177
Ville-texte et ville-image _____	181
Dans les pas du poète _____	181
Le texte de/dans la ville _____	184
L'image de/dans la ville _____	187
Dernier avis avant démolition _____	190
Le mur, oui, le ciel bleu, non _____	190
L'omniprésence des murs _____	194
Un geste particulier _____	197
Le dernier bout de mur _____	197
Sauve qui peut _____	200
Nouveaux récits et nouvelles figures _____	204
Expérience auratique et sauvetage _____	204
Récits de la résistance et résistance des récits _____	207
S'indigner et s'engager _____	207
Un roman polyphonique _____	210
La funambule et la glaneuse _____	215
Les flâneuses invisibles : flâner envers et contre tout/tous _____	215
Dans les pas précaires de la funambule _____	218
Dans les pas laborieux de la glaneuse _____	224
Conclusion : l'art de l'ostranenie _____	230

CHAPITRE III

PERMANENCE DES PIERRES ET FLUCTUATION DES VIES

Récit littéraire, récit d'enquête _____	236
« Exhiber [...] sa démarche épistémologique et son ambition documentaire » _____	238
Une quête parisienne _____	238
Le « goût de l'archive » _____	240
Les supports visuels _____	241
Les écrits _____	244
Les rencontres _____	246
Poétique de l'enquête : Qu'y a-t-il derrière votre papier peint ? _____	249
La filiation perecquienne _____	249
Inventorier _____	250
Regarder _____	252
Citer _____	254
Le goût des mots _____	256
La pêcheuse de perles _____	256
L'écrin narratif _____	260

Les zones de flou _____	264
Tentative de dévoilement d'un immeuble parisien _____	269
Un immeuble traversé d'histoires/d'Histoire _____	270
L'histoire ouvrière parisienne _____	270
Les deux guerres mondiales _____	275
Autobiographie d'une gentrification _____	279
Chronotope et mémoire « logée » _____	283
La mémoire « logée » _____	283
Le chronotope de l'immeuble _____	286
Les temporalités _____	286
Une profusion de récits _____	289
Une « matrice sémiotique » _____	293
Une relecture benjaminienne de l'enquête _____	296
La filiation benjaminienne _____	297
Expérience et image _____	297
Origine et rédemption _____	299
Mémoire et oubli _____	304
Trace et aura _____	307
« Le goût de la trace » _____	307
« Un espacement œuvré » _____	310
Conclusion : menace sur l'habitat _____	315
Adieu, <i>home sweet home</i> _____	316
De l'immeuble à la cabane _____	319

CONCLUSION

Conclusion _____	323
« Ces murs qui nous font signe » _____	327
Où l'on retrouve Alexandre Belgrand _____	332
Bibliographie _____	335

Liste des abréviations

<i>75</i>	<i>75</i> d'Anna-Louise Milne
<i>AD</i>	<i>Avant de disparaître</i> de Xabi Molia
<i>CeR</i>	<i>Cette rue</i> de Jean-Philippe Domecq
<i>CR</i>	<i>Crue</i> de Philippe Forest
<i>EB</i>	<i>Éloge des bâtards</i> d'Olivia Rosenthal
<i>GP</i>	<i>Le Grand Paris</i> d'Aurélien Bellanger
<i>LB</i>	<i>Un livre blanc</i> de Philippe Vasset
<i>RS</i>	<i>209, rue Saint-Maur, Paris X^e</i> de Ruth Zylberman

À la mémoire de Geneviève R.

Remerciements

Je remercie sincèrement et chaleureusement mon directeur de thèse, Pierre Popovic. Il a été un véritable guide dans les méandres de ce long cheminement intellectuel, à la fois par ses lectures rigoureuses, par ses commentaires critiques et par ses conseils éclairants. Cette thèse n'aurait pu être écrite sans sa générosité et sa patience.

Ma reconnaissance va ensuite aux professeur·e·s rencontré·e·s durant ma scolarité et dont les séminaires ont stimulé ma réflexion et lui ont ouvert de nouvelles pistes. Je pense en particulier à Élisabeth Nardout-Lafarge qui a dirigé mon mémoire de maîtrise.

Je désire également exprimer ma gratitude à mes proches qui m'ont encouragée tout au long de ce travail. J'ai une pensée spéciale pour Christophe qui a fait preuve d'un soutien indéfectible et d'une écoute attentive au fil des années.

Enfin, l'écriture de cette thèse a fait sienne la devise de Paris : *Fluctuat nec mergitur* !

Les mots ont souvent chaviré. Tout ce fragile édifice d'une langue que l'on s'approprie, péniblement parfois, et qui s'avère peu fiable, nous laissant un peu désabrités, suspendus au hasard des débris qu'on retrouve et aux formes qu'on arrive à en façonner pour les monter maladroitement devant nous.

(75, 180)

INTRODUCTION

*Une ville : de la pierre, du béton, de l'asphalte.
Des inconnus, des monuments, des institutions.
Mégalopoles. Villes tentaculaires. Artères. Foules.
Fourmilières ?
Qu'est-ce que le cœur d'une ville ? L'âme d'une ville ?*
— Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 2000 —

*Paris sera toujours Paris. Qu'est-ce que tu veux qu'il fasse
d'autre ?*
— Frédéric Dard —

Réflexions sur la ville et spécificités (grand) parisiennes

« Ne pas essayer trop vite de trouver une définition de la ville : c'est beaucoup trop gros, on a toutes les chances de se tromper¹. » L'avertissement lancé par Georges Perec en 1974 s'applique sans aucun doute à cette entité dénommée « Grand Paris », laquelle désigne une organisation sociale à ce point complexe qu'elle ne peut être l'objet d'une définition ou d'une représentation totalisante qui embrasserait toutes ses caractéristiques. Cet espace urbain se prête en conséquence au déploiement d'une myriade de visions partielles et contradictoires dans lesquelles puisent un corpus littéraire qui remodèle et renouvelle à son

¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p. 119.

tour les représentations existantes. Point de départ de mon analyse sociocritique, les lignes suivantes, sans prétendre à une quelconque exhaustivité, visent à faire ressortir les traits dominants de la pensée de la ville et des transformations urbaines contemporaines ainsi que les principales caractéristiques de l'espace parisien.

Une multitude de dénominations urbaines

Le concept et l'appellation même de « ville » étant problématiques, des chercheurs se tournent vers d'autres termes comme la conurbation urbaine², la métropole³, la mégapole⁴, la mégalopole⁵, la technopole⁶, la métapole⁷ ainsi que vers des notions telles que la *ville*

² Le terme, défini à la fin du XIX^e siècle par l'urbaniste britannique Patrick Geddes, désigne une « agglomération urbaine formée de plusieurs villes qui se sont rejointes au cours de leur croissance, mais qui ont conservé leur statut administratif ». En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/conurbation> [Consulté le 8 novembre 2022]

³ Ce terme vient du bas latin *metropolis*, qui lui-même vient du grec *mêtêr*, « mère » et *polis*, « ville ». Il s'applique à une grande agglomération urbaine densément peuplée pour rendre compte de son influence et de son rayonnement qui peut s'exercer à plusieurs échelles (mondiale, nationale ou régionale). Les métropoles concentrent de grands pouvoirs économiques (sièges sociaux, services financiers (bourse)), politiques (lieux de pouvoir) et culturels (universités, centres de recherche, salles de spectacles, musées). Elles disposent de puissants moyens de communication, dont des aéroports aux multiples liaisons intérieures et internationales. En ligne : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/metropole> [Consulté le 24 septembre 2022]

⁴ Le terme désigne une agglomération urbaine de plus de dix millions d'habitants, ce qui est le cas du Grand Paris. Une mégapole dispose d'aires d'influence d'ordre international, voire mondial. En ligne : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/megapoles> [Consulté le 8 novembre 2022]

⁵ Le terme désigne « un réseau de villes à vaste échelle, intégrant des villes multimillionnaires reliées par un tissu dense d'axes de transport. Le terme est forgé sur des racines grecques et a d'abord été appliqué à la *Megalopolis* nord-américaine par Jean Gottmann en 1961. La *Megalopolis* qualifie à l'origine la conurbation s'étendant le long de la côte atlantique de Boston à Washington. [...] La mégalopole se distingue d'une conurbation par ses dimensions spatiales et son poids démographique. Par ailleurs, l'urbanisation n'y est pas forcément continue : elle peut inclure des espaces ruraux, naturels (forêts, zones humides), des poches de marginalité. À la différence de la métropole, les fonctions de commandement ne sont pas concentrées dans un ou plusieurs centres rapprochés les uns des autres : une mégalopole peut comporter plusieurs villes considérées séparément comme des métropoles. »

En ligne : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/megalopole> [Consulté le 8 novembre 2022]

⁶ Le terme, plus restrictif que les précédents, désigne un « grand centre urbain disposant d'un fort potentiel d'enseignement et de recherche, favorable au développement d'industries de pointe ». En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/technopole> [Consulté le 8 novembre 2022]

⁷ Le terme, proposé par l'urbaniste et sociologue français François Ascher, désigne de « vastes aires urbaines de plus en plus peuplées mais aussi de plus en plus distendues, discontinues, hétérogènes et multipolaires. Il

générique, l'*après-ville*, la *ville néo-théâtrale* que je vais brièvement développer. Dès qu'il est question de définir l'espace urbain, une tension se manifeste entre deux approches : soit considérer que chaque ville est « une essence singulière⁸ » et une entité unique en tant que produit d'une fondation, d'une histoire, d'une géographie et en tant que carrefour textuel particulier ; soit considérer, selon la perspective adoptée par l'architecte néerlandais Rem Koolhaas, que toute ville tend à devenir *générique*. Cette dernière se caractérise alors par une dualité entre un centre historique en voie de muséification voué au prestige, au tourisme, au patrimoine, et le reste, souvent médiocre, informe et interchangeable, dans lequel se déroule la vie quotidienne (centres d'achat, logements, parkings, terrains vagues, voies de circulation rapides, etc.). « Il en découle [par suite] un espace dont la seule cohérence repose sur les logiques de flux et la prévalence de valeurs marchandes et utilitaires⁹. » Régine Robin note que la *ville générique*, « immense et complexe, diffuse, éparpillée, sans densité » subit une « disparition progressive de son identité¹⁰ ».

Une autre notion, élaborée cette fois par Thierry Paquot, concerne le rapport du sujet à la ville. Le philosophe rattache ce dernier à ce qu'il nomme *après-ville* :

s'agit de prendre en compte le changement d'échelle et de forme des villes, lié à la révolution des transports et des télécommunications. La ville industrielle était monocentrée et radioconcentrique, caractérisée par une continuité du bâti urbain. La ville contemporaine est une vaste conurbation polycentrique et discontinue, c'est une ville hétérogène. » En ligne : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/metapoles> [Consulté le 8 novembre 2022] Interrogé sur le cas du Grand Paris en 2008, François Ascher estime que c'est à la région d'établir un schéma directeur pour l'ensemble du territoire parisien. Le développement de la deuxième couronne devrait être priorisé, car celle-ci constitue une zone sous-équipée (transports, équipements sociaux, culturels, éducatifs) par rapport à la première couronne et au Paris *intra-muros*. (Ariella Masbourg, « À propos du Grand Paris. Entretien avec François Ascher », dans Ariella Masbourg (dir.), *Organiser la ville hypermoderne*. François Ascher, Grand prix de l'urbanisme 2009, Marseille, Éditions Parenthèses, 2009, p. 47- 53.)

⁸ Mickaël Labbé reprend ici une formule de Maurice Merleau-Ponty. (*Reprendre place. Contre l'architecture du mépris*, Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 74.)

⁹ Gérard Baudin et Philippe Genestier, « L'architecte et la ville : à plusieurs voix sur Rem Koolhaas », *Mouvements*, vol. 39-40, n° 3, 2005, p. 184.

¹⁰ Régine Robin, *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, 2009, p. 59.

ce qui vient après l'ère de la ville, au temps de l'urbain diffus, et qui se trouve donc chronologiquement "après", et géographiquement également "après". Il ne s'agit pas d'un quelconque "péri-urbain", mais bien d'un et d'une "après-ville", avec ses nouvelles centralités éparpillées sur un vaste territoire, celui du quotidien urbain, ses dérives inexplicables, capricieuses ou exceptionnelles, ses pérégrinations aux logiques paradoxales. *L'Homo urbanus*, au temps de l'urbain diffus, articule non sans peine son temps émietté (usages de travail discontinu, vie familiale "hachée", etc.), son territoire morcelé (sa géographie existentielle possède des limites "flottantes", "virtuelles", tout autant que réelles, locales et localisables¹¹).

Régine Robin estime que le Grand Paris, qui inclut à la fois la ville-centre et les nouveaux territoires (espaces périphériques, banlieues, terrains vagues), pourrait incarner cette *après-ville* marquée par une multiplication des centres.

Une double identité locale et globale pourra alors se développer et évoluer dans des sens inattendus vers la polycentralité, d'autant plus que le Grand Paris Express permettra des trajets tangentiels et non plus dirigés vers le centre et qu'une même carte de métro sans zonage confèrera une plus grande unité à l'ensemble parisien. De là, cette recherche de points d'ancrages symboliques forts comme ces huit monuments grands parisiens tels que l'équipe de Roland Castro les avaient proposés¹².

Partant du constat établi par Rem Koolhaas associant disparition des masses dans l'espace public et, par conséquent, fin de la ville comme théâtre — « telle est l'histoire de la ville. La ville n'est plus. Nous pouvons quitter le théâtre¹³ », — Lieven de Cauter postule que dans les

¹¹ Thierry Paquot, « Cinéma et "après-ville" », dans Thierry Jousse et Thierry Paquot (dir.), *La Ville au cinéma*, Paris, Éditions des Cahiers du Cinéma, 2005, p. 15. De son côté, Paul Virilio évoque le concept de « l'outre-ville », c'est-à-dire « l'au-delà de la ville, la ville de l'exode urbain, la ville des passagers, à l'instar des gares, des aéroports, des grandes surfaces commerciales. Soumise à la dictature du mouvement, la ville n'est plus un lieu d'échange mais un espace où les personnes ne font que se croiser. » (Nathalie Sarthou-Lajus, « L'ère de la vitesse et des grandes migrations. Entretien avec Paul Virilio », *Études*, vol. 410, n° 2, 2009, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2009-2-page-199.htm> [Consulté le 21 septembre 2022])

¹² Régine Robin, « Pour un imaginaire grand parisien », dans Émilie Brière et Pierre Popovic (dir.), « Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le cœur des mortels », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, été 2014, p. 22.

¹³ Lieven de Cauter, « La ville néothéâtrale. Sur la vieille métropole et les nouvelles masses », dans Elvan Zabunyan, Valérie Mavridorakis et David Perreau (dir.), *Fantasmapolis. La ville contemporaine et ses imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 23.

vieilles villes apparaissent néanmoins de *nouvelles masses* liées au tourisme (culturel¹⁴). Ces *villes néo-théâtrales* se caractérisent par l'instauration d'une mise en scène renouvelée, celle de « tableaux urbains [...] transformés en lieux *gentrifiés*, historicisés, commercialisés et privatisés¹⁵ ». Il s'agit ici de créer un décor¹⁶ et une atmosphère pour la déambulation urbaine qui participent à la construction d'une image visuelle spécifique de la ville, mais qui exclut certaines catégories de population (pauvres, itinérants¹⁷). Au XXI^e siècle, la ville doit ainsi se livrer à un « périlleux numéro d'équilibriste » entre *bronxification* et *dysneyfication*¹⁸.

¹⁴ Frédéric Pajak décrit en termes peu amènes ces « vestiges [parisiens] que les touristes viennent contempler en meute ». (*Manifeste incertain 8*, Lausanne, Les éditions noir sur blanc, 2019, p. 142.) La narratrice de Sylvie Taussig, quant à elle, n'hésite pas à accuser les quartiers centraux de « touristolâtrie ». (*Dans les plis sinueux des vieilles capitales*, Paris, Galaade, 2012, p. 464. Les numéros de pages font référence à ceux de l'édition électronique.)

¹⁵ Lieven de Cauter reprend ici les analyses de Christine Boyer qui s'est intéressée à la transformation d'une zone portuaire de Manhattan en attraction touristique selon le modèle du parc à thème. (« Cities for Sales : Merchandising History at South Street Seaport », dans Michael Sorkin (dir.), *Variations on a Theme Park : The New American City and the End of Public Space*, New-York : Hill and Wang, 1992) Cauter souligne le potentiel touristique élevé des quais, zones industrielles abandonnées, aménagés en promenades urbaines thématiques. Mickaël Labbé utilise le néologisme de « gentritouristification » pour qualifier le processus à l'œuvre dans ces espaces. (*op. cit.*, p. 46.)

¹⁶ On pourrait rattacher à ces analyses ce qu'Éric Hazan nomme façadisation et qui « consiste à conserver (plus ou moins) la façade d'un bâtiment et à le vider comme une volaille pour y installer des plateaux de bureaux. Un bâtiment façadisé est au bâtiment d'origine ce qu'est un animal empaillé à sa forme vivante. » (*L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, 2002, p. 94.)

¹⁷ Pierre Sansot fait aussi le constat d'une ville vécue comme une machine à exclusion : « [Une ville moderne] mise plutôt sur le bon fonctionnement de la machine sociale et sur la netteté de son image de marque. Elle voudrait pour sa plus grande réputation abolir (occulter) toute forme de marginalité. Or c'est dans la mesure où elle exige une adaptation sévère à ses rythmes et à ses cadences qu'elle crée des inadaptés. Elle instaure des tensions peu supportables. Elle allume et ravive des désirs qu'elle ne satisfera pas. [...] [L]a plupart des villes ont choisi [...] de masquer les déviances, légères ou graves¹⁷. » (*La marginalité urbaine*, Paris, Payot & Rivages, 2017, p. 80-81.)

¹⁸ Lieven de Cauter, *op. cit.*, p. 26. Le premier terme vient « [d]u nom du Bronx, district de New York, ghetto essentiellement pauvre, où a sévi longtemps une criminalité effarante (surtout dans le South Bronx) mais qui, dans certains de ses quartiers, est en voie de "gentrification" ». (Régine Robin, « L'après-ville ou ces mégapoles qu'on dit sans charme... », *Communications*, vol. 85, n° 2, 2009, p. 197.) La *disneyfication* [ou *disneylandisation* selon le terme choisi par la géographe Sylvie Brunel] désigne « une facette de la mondialisation touristique, laquelle transformerait le monde en un gigantesque parc d'attraction pour les touristes. La disneylandisation est la transformation des sociétés et des cultures locales, par la présence de touristes, et pour répondre à leurs attentes. Elle peut être aussi une muséification en ce qu'elle fige paysages et pratiques afin de correspondre aux représentations (ou aux clichés) attribués à un espace ou à une population. » En ligne : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/disneylandisation> [Consulté le 14 novembre 2022]

Le philosophe belge pointe le risque de voir un espace urbain condamné à « se fond[re] de plus en plus dans l'unidimensionnalité de son décor¹⁹ » et appelle de ses vœux la réinstauration d'une « multiplicité, [d'une] densité et [d'une] sociabilité distante qu'on appelle urbanité²⁰ ».

S'attachant plus particulièrement au cas du Grand Paris, Bernardo Secchi et Paola Viganò développent le concept de *ville poreuse* afin de tenter de répondre aux trois enjeux principaux que sont l'environnement, la mobilité et les inégalités sociales. Elle se caractérise par son refus des enclaves et sa capacité à « être traversée en toute[s] direction[s] » avec un maillage de transports en commun accessibles sur tout son territoire ; elle possède des « lieux significatifs disséminés » ; elle favorise l'accès à l'eau (création de petits ports, construction de réservoirs, développement des zones humides), la biodiversité et l'agriculture biologique ; elle adapte les habitats aux nouveaux standards énergétiques ; elle vise l'« isotropie » (même conditions de vie sur l'ensemble de la ville). En bref, il s'agit de proposer « une nouvelle structure spatiale, une structure forte qui permet de sortir de l'image radioconcentrique traditionnelle²¹ » (à l'échelle de l'agglomération, mais aussi à celle du territoire français et européen). De son côté, Carlos Moreno a développé le concept de *ville du quart d'heure* — adopté en janvier 2020 par la mairie de Paris — dans laquelle les

¹⁹ Une forme extrême pourrait être l'*anti-ville* (terme de François Cusset) utilisé pour qualifier Dubaï, cette « ville climatisée partie de zéro », au « caractère totalement factice » et où « [t]out y est simili ». (Régine Robin, *Mégapolis*, *op. cit.*, p. 56-57.)

²⁰ Lieven de Cauter, *op. cit.*, p. 30.

²¹ En ligne : Bernardo Secchi et Paola Viganò, *Paris Métropole 2021. La construction d'une stratégie*, Plaquette du Studio 09, Apur, 2009, https://www.apur.org/sites/default/files/documents/06_plaquette_Studio_09.pdf [Consulté le 20 septembre 2022]. Selon David Mangin, « Bernardo Secchi voit dans le modèle radioconcentrique et les terminologies centre/périphérie, première/seconde couronne qui l'accompagnent l'obstacle conceptuel majeur à la vision d'un territoire plus transparent ("poreux") et moins inégalitaire. » (David Mangin (dir.), *Paris/Babel. Une mégapole européenne*, Paris, Éditions de la Villette, 2013, p. 196.)

services essentiels (habiter, travailler, s'approvisionner, se soigner, s'éduquer, s'épanouir) se trouvent à quinze minutes à pied ou à vélo du domicile de chacun. Éloge de la dé-célération et de la dé-mobilité, ce modèle vise la « densité heureuse » et une « haute qualité de vie sociétale²² » tout en tenant compte des spécificités de chaque espace urbain²³. Cette ville des proximités est guidée par trois principes : « [adopter] un nouveau rythme [...] pour réduire les déplacements pendulaires, longs et pénalisant la qualité de vie (chronourbanisme) ; utiliser les lieux existants pour les diversifier en accueillant différents usages (chronotopie) ; renforcer les nouvelles urbanités par l'attachement des gens à leur quartier (topophilie)²⁴ ». Dans le cas de Paris, trois thématiques principales ont été priorisées : transformer l'école en « capitale » du quartier²⁵ ; créer des « plateaux artistiques²⁶ » de proximité ; mettre en place des « kiosques citoyens²⁷ » pour favoriser la démocratie participative. Il s'agit également de favoriser le commerce local, d'améliorer la propreté et la sécurité des quartiers (référents propreté, patrouilles de proximité²⁸).

²² En ligne : <https://www.idu.quebec/fr/nouvelles/la-ville-du-quart-d-heure-la-proximite-heureuse-plutot-que-l-etalement-urbain> [Consulté le 24 septembre 2022]

²³ Si les arrondissements se prêtent au développement de ce concept, le territoire du Grand Paris en dehors du Paris *intra-muros* représente un tout autre défi pour l'adoption de ce principe de proximité.

²⁴ En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ville_du_quart_d'heure [Consulté le 24 septembre 2022]

²⁵ L'objectif est de rénover et de végétaliser (en enlevant le bitume) les cours d'écoles qui seront ouvertes en dehors des heures scolaires afin que les habitants puissent y pratiquer des activités sportives, culturelles et de loisirs.

²⁶ Il s'agit de créer des lieux pour les artistes professionnels et amateurs en dehors des murs des grandes institutions culturelles.

²⁷ Ces lieux serviront de points de rencontres entre les habitants, les agents de la ville et les responsables des associations.

²⁸ En ligne : <https://www.paris.fr/dossiers/paris-ville-du-quart-d-heure-ou-le-pari-de-la-proximite-37> [Consulté le 24 septembre 2022]

Les nœuds de tension

Pierre Popovic et Émilie Brière effectuent une synthèse des mutations socioculturelles, politiques et géopolitiques, économiques et communicationnelles dans l'histoire moderne de la ville à travers onze nœuds de tension²⁹ que je vais appliquer au contexte parisien. Le premier élément concerne l'accroissement démographique urbain, un phénomène d'autant plus important que la superficie couverte par Paris *intra-muros* est beaucoup plus faible que d'autres métropoles internationales, soit 89 km² (105 km² avec les bois de Boulogne et de Vincennes)³⁰. Même si la densité de population y est forte, un grand nombre d'habitants se voit contraint de déménager de plus en plus loin afin de trouver des logements accessibles financièrement, ce qui a pour conséquence une perte de la mixité sociale³¹. Le second élément a pour cible l'accroissement de l'immigration, qui, suscitant parfois des réactions et des politiques de repli sur soi inquiétantes (les campagnes présidentielle et législative de 2022 ont mis en lumière la violence des débats au sein de la société française), exige *de facto* l'émergence de nouvelles façons de « vivre-ensemble ». Le

²⁹ Émilie Brière et Pierre Popovic, « Introduction », dans « Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains », *op. cit.*, p. 7-12.

³⁰ À titre de comparaison, la superficie est de 607 km² pour Madrid, 891 km² pour Berlin et 1579 km² dans le cas de Londres. (Philippe Subra, « Le Grand Paris, stratégies urbaines et rivalités géopolitiques », *Hérodote*, vol. 135, n° 4, 2009, p. 50.)

³¹ Marc Wiel s'est penché sur la problématique des interactions entre mobilité des emplois et mobilité des résidences. « Si les relocalisations des ménages et des entreprises ne sont plus seulement induites par la mobilité mais deviennent inductrices de mobilité, le degré de concurrence interne au système s'accroît. Par exemple, si des membres de ménages plus riches travaillent là où il serait facile pour eux de se loger mais préfèrent se déplacer et habiter là où travaillent des ménages moins riches, ces derniers devront se déplacer pour trouver un logement mieux accordé à leurs moyens. Ces chassés-croisés augmentent avec la concentration de l'emploi et la ségrégation sociale. La mobilité des uns provoque la mobilité des autres. Ce n'est donc pas un hasard si dans les plus grandes agglomérations nous avons, simultanément, des logements plus chers au mètre carré et des trajets plus longs et plus coûteux en temps et en argent pour aller au travail, et que tout cela soit proportionnel au degré de ségrégation sociale. Ce n'est pas que la conséquence d'un manque de logements mais aussi de leur répartition dans l'espace, ainsi que celle ses emplois. » (David Mangin (dir.), *Paris/Babel*, *op. cit.*, p. 204.)

troisième élément constate l'émergence d'une nouvelle donne économique qui induit notamment l'apparition de « nouvelles pauvretés » et la précarisation de bon nombre d'emplois dû au recours à l'intérim plutôt qu'à des contrats longs et au statut d'autoentrepreneur plutôt que celui de salarié (plateforme Uber, services de livraison³²). Le quatrième élément est l'intensification de la circulation et la gestion souvent difficile des déplacements en ville qui entraînent des conséquences écologiques et urbanistiques palpables. En réponse, le développement du réseau Grand Paris Express ainsi que les services de transport en libre-service³³ et le développement de pistes cyclables visent à réduire la place de la voiture individuelle. Le cinquième élément embrasse les modes de socialisation eux-mêmes qui deviennent plus instables, complexes, s'appuyant sur des densifications de réseaux peu prévisibles, sans compter les bouleversements engendrés par les mesures prises pour contrer la pandémie de Covid-19 — confinements, gestes barrière, rassemblements limités. Le sixième élément porte le regard sur l'étalement urbain et l'atténuation relative du prestige de l'histoire, au profit d'une utilisation pragmatique des espaces, qui modifie le paysage, les trajectoires, et l'image mentale que les usagers peuvent avoir de « leur » ville. Les projets sélectionnés dans le cadre des concours d'architecture et

³² « La question du travail en ville — ou de la ville au travail — est conditionnée par l'évolution même de la ville vers l'urbain généralisé et par l'évolution du travail lui-même. À l'émiettement urbain correspond l'émiettement du travail, analysé par Robert Castel : précaires, intérimaires, intermittents, chômeurs, travail au noir créé après le détachement de l'usine, et qui, dans la cité, peut assurer un minimum de solidarité, voire des ressources dans l'économie locale. » (*Ibid.*, p. 196.)

³³ Outre le Vélib', la ville de Paris a développé deux services d'autopartage : le premier (qui inclut aussi des scooters) est « sans trace directe » pour de courts trajets (pas de stations, pas de réservations à l'avance, facturation à la minute) ; le second est « en boucle » (c'est-à-dire avec des emplacements réservés) pour des besoins ponctuels ou quotidiens (possibilité de louer des véhicules utilitaires).

d'urbanisme « Inventons la Métropole du Grand Paris³⁴ » en sont une des illustrations. Le développement de fermes urbaines sur les toits qui permet d'aménager des espaces inutilisés en est une autre³⁵. Le septième élément touche et enregistre les relations changeantes avec l'« autre » de la ville — banlieue, campagne (phénomène de « rurbanité »), région, pays ou continent. L'évolution de la ceinture périphérique (analysée ci-après) incarne en partie la mutation des échanges entre Paris *intra-muros* et les autres communes. Quant à lui, le poids démographique, économique³⁶, politique, culturel, intellectuel de l'agglomération parisienne reste prépondérant sur le territoire français malgré le développement de métropoles comme Lyon ou Marseille³⁷. Le huitième élément acte le bouleversement du régime ancien des communications³⁸ avec l'usage du courrier

³⁴ La première édition a lieu en 2016, la seconde en 2018 et la troisième en 2022. La métropole établit une liste de sites à transformer et des équipes formées d'architectes, d'urbanistes et de paysagistes élaborent leurs propositions. L'innovation et l'exigence environnementale constituent les deux principaux critères d'évaluation. Les projets gagnants sont aussi variés que l'éclairage d'une gare du Grand Paris Express ; la transformation d'anciennes usines en centres culturels, en halls alimentaires, en espaces partagés ; la création d'une base de loisir, de jardins potagers ou d'un belvédère métropolitain. En ligne : <https://www.inventonslametropolegrandparis.fr> [Consulté le 14 septembre 2022]

³⁵ « NU, la plus grande ferme urbaine en toiture d'Europe » s'est développée sur les toits de Paris Expo (Porte de Versailles) et propose une offre maraîchère variée cultivée grâce à l'hydroponie (les racines des plantes sont plongées dans un substrat irrigué avec une solution nutritive). D'autres entreprises se développent sur les toits de l'Opéra Bastille et ceux des Galeries Lafayette. (Nicolas Ledoux, *Réinventer la ville*, Paris, Le Cherche midi, 2022, p. 37-39.)

³⁶ Selon la Chambre de Commerce et d'Industrie, l'Île-de-France représente 2% de la surface du territoire, 18% de la population, 23% des emplois, 31% du PIB et 40% des dépenses de recherche et développement. En ligne : <https://www.cci-paris-idf.fr/sites/default/files/2021-01/Chiffres-cles-2020-BD.pdf> [Consulté le 19 septembre 2022]

³⁷ La concentration des pouvoirs dans le Paris *intra-muros* est écrasante. La revue *Le Monde diplomatique* a publié en octobre 2018 une très éclairante carte des lieux de pouvoir qui permet de saisir à quel point tout ce qui peut compter d'instances administratives, économiques, financières, politiques, intellectuelles et journalistiques de la France se trouve regroupé dans un périmètre très restreint, soit les beaux quartiers de l'ouest parisien (à l'exception des universités). En ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/02/A/59572> [Consulté le 13 septembre 2022]

³⁸ Le développement des technologies de l'information sert aussi à améliorer la qualité des services urbains ou à réduire leurs coûts. La ville dite *intelligente* « désigne des politiques urbaines utilisant les technologies de l'information et de communication (TIC) pour accélérer la transition écologique d'une ville tout en affichant sa compétitivité internationale. [...] La notion de ville intelligente est un mot d'ordre ou la description d'une tendance, plutôt qu'un nouveau modèle urbain au sens classique du terme. [...] Lorsque la ville intelligente

électronique, du téléphone cellulaire, d'Internet et des réseaux sociaux³⁹ qui ont une incidence profonde sur les relations urbaines (y compris la vie affective) et déstabilisent l'ancienne opposition du public et du privé. Le développement du télétravail, lequel s'est accéléré lors de la pandémie de Covid-19, transforme ainsi en profondeur les habitudes de vie⁴⁰. Le neuvième élément est l'offre socioculturelle et commerciale de la ville contemporaine elle-même, ainsi que les stratégies de séduction qui la soutiennent en permanence. Le projet du Grand Paris Express, avec ses 200 kilomètres de lignes de métro automatique et ses 68 gares prévus en 2030, contribue à redessiner la carte culturelle parisienne en rendant plus accessibles les lieux culturels existants ainsi que ceux à venir⁴¹. Le dixième élément consigne que la (grande) ville contemporaine cherche à étendre ses pouvoirs et son rayonnement par rapport aux anciens territoires nationaux. Les débats et batailles autour de la création d'un Grand Paris (analysés dans la prochaine partie) illustrent ces luttes d'influence qui se jouent dans les différentes couches du « mille-feuille »

oublie l'impératif de transition énergétique et qu'elle devient le prétexte à transférer au privé des compétences relevant des services au public, par exemple lorsque les mobilités douces sont confiées à des *start-up*, elle ne devient alors qu'une variante de la ville néolibérale.» En ligne : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/ville-intelligente> [Consulté le 8 novembre 2022]

³⁹ À titre d'exemple, la création du mot-dièse #SaccageParis ainsi que le blog associé ont permis de regrouper les plaintes de Parisiens dénonçant la saleté de la ville, le manque d'entretien et tout ce qu'ils considèrent comme une atteinte au patrimoine.

⁴⁰ En janvier 2022, l'Institut Paris Région a produit une note rapide sur le télétravail. 42% des actifs franciliens y ont recours deux à trois jours par semaine (soit le double d'avant la crise du Covid-19). Cette pratique ne concerne plus seulement les cadres, mais aussi les professions intermédiaires et les employés. Le ressenti est très positif (90% veulent la conserver) à cause notamment de la réduction du temps de transport et de l'amélioration de la gestion du quotidien. En revanche, la déconnexion entre vie personnelle et professionnelle est plus difficile et le manque de liens avec les collègues se fait sentir. En ligne : https://www.institutparisregion.fr/fileadmin/NewEtudes/000pack2/Etude_2728/NR_930_web.pdf [Consulté le 19 septembre 2022]

⁴¹ En 2015, l'Atelier parisien d'urbanisme a publié un atlas des lieux culturels existants (270) et en projet situés à dix minutes de marches d'une gare (bibliothèques, musées, cinémas, lieux de spectacles et de pratiques amateurs, espaces d'animation, etc.). Cette base de connaissance vise à être enrichie au fil du temps. En ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Ile-de-France/Publications/Atlas-inedit-des-lieux-culturels-du-Grand-Paris> [Consulté le 19 septembre 2022]

administratif et politique. Enfin, le dernier élément rappelle la succession inédite d'attentats terroristes qui a entraîné l'émergence d'une idéologie, le sécuritarisme. À cet égard, les stratégies de maintien de l'ordre dans l'agglomération parisienne sont régulièrement critiquées pour leur doctrine « confrontationnelle⁴² » lors des manifestations (notamment celles des Gilets jaunes) alors que d'autres polices européennes adoptent des dispositifs tactiques mobilisant des méthodes de dialogue, de médiation et de négociation⁴³.

Le feuilleton⁴⁴ du Grand Paris

Selon Emmanuel Bellanger, le terme de « Grand Paris » désigne dès les années 1910 « un territoire exigu de 476 km² » qui inclut Paris *intra-muros* et s'étend aux limites du département de la Seine⁴⁵. Dans un rapport publié en 1920, *Les Banlieues urbaines et la réorganisation du département de la Seine*, le socialiste Henri Sellier prône le développement d'« une solidarité effective » entre Paris et sa banlieue ainsi que la constitution d'un

⁴² Le Défenseur des droits a publié en décembre 2021 une étude intitulée « Désescalade de la violence et gestion des foules protestataires. Quelle(s) articulation(s) en France et en Europe aujourd'hui ? » (la Préfecture de la police de Paris a refusé d'y participer). Trois axes ont été privilégiés : l'analyse des dynamiques de la violence au sein des manifestations, le cadre juridique des manifestations, les outils du maintien de l'ordre. L'étude souligne, entre autres, les risques que font peser les arrestations dites « préventives » sur la liberté de manifester, le manque de formation à la gestion de foules par certaines forces locales de sécurité et la dangerosité de la « tentation du face à face » entre police et manifestants. En ligne : <https://defenseurdesdroits.fr/sites/default/files/atoms/files/etres-desescviol-num-29.11.21.pdf> [Consulté le 19 septembre 2022]

⁴³ Celles-ci se réfèrent au modèle KFCD qui vise quatre objectifs : adaptation de l'action policière aux spécificités des publics manifestants (*knowledge*) ; facilitation de leur expression légitime (*facilitation*) ; communication permanente avec les membres de la foule les jours de manifestation (*communication*) ; tactiques de ciblage de l'action répressive sur les seuls membres violents de celle-ci (*differentiation*). Voir l'étude précitée.

⁴⁴ Je présente ici un résumé de l'évolution de la gouvernance entourant l'extension de Paris. Pour plus de détails, je renvoie à deux articles de Philippe Subra : « Le Grand Paris, stratégies urbaines et rivalités géopolitiques », *op. cit.*, p. 49-79 et « Métropole de Paris : les aventures extraordinaires d'un projet de loi », *Hérodote*, vol. 154, n° 3, 2014, p. 158-176.

⁴⁵ Emmanuel Bellanger, « Le Grand Paris bienfaiteur et les dynamiques de coopérations Paris-banlieues sous la Troisième République », dans Annie Fourcaut et Florence Bourillon (dir.), *Agrandir Paris (1860-1970)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2012, p. 289-308, en ligne : <http://books.openedition.org/psorbonne/2418> [Consulté le 13 septembre 2022]

« gouvernement d'agglomération » à l'échelle du département⁴⁶. Comme le souligne le géographe Philippe Subra,

la nécessité d'un Grand Paris n'est pas, à l'époque, justifiée par la concurrence entre métropoles, qui n'est pas alors identifiée comme un phénomène important, mais par « les risques sanitaires, la crise du logement, l'absence d'assainissement [...], la spéculation foncière [...], le "rejet" des milieux populaires vers la banlieue, l'"extension tentaculaire" des marges de la grande ville, les ségrégations sociospatiales (qui) s'affermissent selon les disparités des "forces contributives" des communes, selon leurs difficultés à appliquer les lois sociales⁴⁷ ».

Quarante ans plus tard, la création du District de la région de Paris⁴⁸ a pour but d'éviter « une urbanisation anarchique, en "tache d'huile"⁴⁹ », d'un territoire en pleine croissance. Puis le projet d'extension de Paris est maintes fois reformulé, abandonné et repensé au cours du XX^e siècle par les hommes politiques et les spécialistes de l'aménagement⁵⁰ sans aboutir à une gouvernance simplifiée et centralisée. En juillet 2006, le maire Bertrand Delanoë lance la conférence métropolitaine (forum de discussion sur les problèmes de l'agglomération entre les élus de Paris et ceux de la banlieue parisienne) qui permet de développer la coopération

⁴⁶ En 1913, un rapport de Louis Bonnier et Marcel Poète insiste déjà sur la nécessité d'une gouvernance unique. « Le Plus Grand Paris, son réseau de rues, de routes, de chemins de fer, de tramway, d'égouts, de canalisations d'eau, ses maisons et ses cours, ses jardins publics ne doivent pas se former au hasard, sans direction d'ensemble, sans coordination et notamment sans liaison entre les deux parties de l'agglomération, encore séparées aujourd'hui par les fortifications. [...] Or il existe un "Grand Paris", constitué à l'avance, pourvu d'une organisation administrative complète. [...] Le département de la Seine paraît fournir le cadre naturel d'un plan d'extension : celui qu'Hausmann avait déjà entrevu il y a une soixantaine d'années. » (*Rapport de la commission d'extension de la préfecture de la Seine*, Paris, Imprimerie municipale, 1913. Cité par Mathieu Flonneau, « 1913. Le département, échelle de la planification », dans Annie Fourcaut, Emmanuel Bellanger et Mathieu Flonneau (dir.), *Paris/banlieues, conflits et solidarités, 1788-2006*, Paris, Créaphis, 2007, p. 143-144.)

⁴⁷ Philippe Subra, « Le Grand Paris, stratégies urbaines et rivalités géopolitiques », *op. cit.*, p. 52. L'auteur fait référence à des extraits de l'ouvrage *Paris/banlieues* cité dans la note précédente.

⁴⁸ Le District ne compte aucun élu et est directement rattaché au Premier ministre et au Président de la République.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁰ Par exemple, les projets de la *Mission banlieue 89* créée pendant le mandat de François Mitterrand et visant à implanter des ministères et des lieux de prestige hors de Paris *intra-muros* n'aboutiront pas.

entre Paris et ses communes voisines⁵¹. Il s'agit cependant d'une instance informelle, sans statut juridique, et constituée d'élus volontaires.

En 2007, Nicolas Sarkozy récupère ce « vieux combat “de gauche”⁵² » comme marque de son mandat présidentiel⁵³, afin de développer la capacité de Paris à concurrencer les autres métropoles (ce qui revient à remettre en cause l'objectif initial du projet). Bref, « [e]n reprenant à son compte l'idée du Grand Paris, Nicolas Sarkozy a [...] réalisé une véritable OPA [Offre publique d'achat] sur une idée née à gauche, mais que la gauche n'a jamais réussi à transformer en réalité⁵⁴ ». La même année, le président de la République lance une consultation internationale d'architectes afin de doter le Paris du XXI^e siècle d'une identité forte et de donner chair à la représentation de la métropole du futur. Pour contrer la mainmise sarkozyste sur le Grand Paris, Bertrand Delanoë transforme en 2009 la conférence métropolitaine en syndicat mixte d'études, « Paris métropole⁵⁵ », composé d'élus de tous bords (ceux de la région, des huit départements et des communes de l'agglomération

⁵¹ Un des acteurs clés nommé par Bertrand Delanoë est Pierre Mansat, adjoint chargé des relations avec les collectivités territoriales. Philippe Subra note que ce dernier, « par ses qualités personnelles, son réseau et sa qualité d' élu communiste (alors qu'il s'agit de renouer principalement avec des municipalités du même parti), va progressivement dénouer et pacifier les relations de méfiance qui existent entre les villes de banlieue et Paris ». (*Ibid.*, p. 57.) Pierre Mansat décrit cette expérience dans *Ma vie rouge / Meurtre au Grand Paris* (avec Christian Lefèvre, Grenoble, PUG, 2021). Il livre ses réflexions sur la complexité des relations avec les élus de tout bord, sur les frustrations dues aux lenteurs des prises de décision, mais aussi sur la fécondité du bouillonnement intellectuel engendré par les nombreuses interactions avec les universitaires et les chercheurs.

⁵² Philippe Subra, *Le Grand Paris*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 14.

⁵³ Le Président de la République a prononcé le discours inaugural du projet à Roissy le 26 juin 2007.

⁵⁴ Philippe Subra, *Le Grand Paris*, *op. cit.*, p. 18. Dans son livre, Pierre Mansat exprime son désarroi de manière poético-comique : « Je suis chahuté : mes efforts, longs, lents, patients, vont-ils être réduits à néant ? Je perçois l'action de Sarkozy comme celle d'un coucou politique, inopinément voire illégitimement installé dans le nid du Grand Paris que j'avais soigneusement couvé depuis 2001. » (*op. cit.*, p. 50. Les numéros de page correspondent à ceux de l'édition électronique.)

⁵⁵ Bertrand Delanoë choisit cette appellation plutôt que celle de « Grand Paris ». Selon Philippe Subra, cela permet de mettre en avant l'idée de coopération avec les élus de banlieues plutôt que d'afficher une volonté de domination du Paris *intra-muros* : « la métropole, c'est ce que sont ensemble Paris et son agglomération et qu'ils ne peuvent être l'un sans l'autre. La métropole implique une taille, des espaces, un potentiel de développement que Paris ne peut atteindre qu'avec sa banlieue et une attractivité, une image de marque, des fonctions de très haut niveau que la banlieue ne peut obtenir sans Paris. » (*Le Grand Paris*, *op. cit.*, p. 10.)

parisienne). Mais la diversité de vues des participants ayant chacun leur agenda politique rend difficile l'adoption d'une ligne de conduite commune. Trois visions du Grand Paris s'affrontent : le « *statu quo* » ; le modèle d'« une métropole intégrée proche de la communauté urbaine » ; celui de « la métropole fédérée-confédérée, une figure de compromis qui accompagne le lent mouvement de renforcement des coopérations sans brusquer⁵⁶ ». Cette dernière est privilégiée par Pierre Mansat qui pose finalement un constat désabusé : « Plus on ne cesse de parler de solidarité, de cohésion, de cohérence, d'inégalités, de concurrence, plus on souhaite majoritairement surtout ne rien changer⁵⁷. » En 2016, un nouvel acteur entre en scène : la Métropole du Grand Paris qui rassemble la ville de Paris, les communes des départements de Seine-Saint-Denis, des Hauts-de-Seine, des Portes de l'Essonne et du Val-de-Marne ainsi qu'Argenteuil. Mais sa création ne résout pas l'enchevêtrement de compétences entre les différentes entités administratives (ville de Paris, communes, départements, établissements publics territoriaux, région, métropole, État⁵⁸). Paris reste donc l'une des rares métropoles internationales à ne pas être dotée d'un système de gouvernance unifié, contrairement au Grand Londres, lequel possède une structure métropolitaine intégrée depuis 2000 avec un maire disposant d'un large pouvoir décisionnel.

En juillet 2022, un rapport provisoire de la Cour des comptes déplore une correction insuffisante des déséquilibres et un échec de la coordination des politiques publiques en

⁵⁶ Pierre Mansat, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Dans son dossier sur le Grand Paris (2022), le site de la Gazette publie des articles au titre sans ambiguïté : « La Métropole cherche toujours sa voie » ; « Le Sénat s'attaque au "cauchemar légistique" du Grand Paris » ; « Grand Paris : réforme improbable, *statu quo* impossible ».

En ligne : <https://www.lagazettedescommunes.com/dossiers/grand-paris-un-debat-capital> [Consulté le 16 novembre 2022]

matière de logement malgré l'objectif affiché de procurer une meilleure habitabilité à l'*Homo urbanus*. Il s'agit en effet

de mettre en commun toutes les ressources [des] territoires [du Grand Paris] pour répondre aux enjeux majeurs : la modernisation et le développement du réseau de transport, la construction de nouveaux logements, le développement de l'activité économique et la transition énergétique à travers le plan climat air énergie métropolitain (PCAEM⁵⁹).

Au-delà de cette profession de foi, le projet du Grand Paris suscite de profondes inquiétudes : n'est-il pas, entre autres, le masque de visées commerciales immobilières⁶⁰ au détriment de l'intérêt public ? Autrement dit, une énième tentative de repousser les populations pauvres toujours plus loin. Éric Hazan n'hésite pas à fustiger ceux qui cherchent à « faire tourner les pauvres autour de la ville, au loin, en évitant qu'ils n'y reviennent pour plus longtemps que ne le demande leur travail de caissières ou de vigiles⁶¹ ». Des chercheurs pointent également le risque que le Grand Paris privilégie les liens de connexité et de mise en réseau au détriment de la proximité. Divers enjeux tels que le dérapage des coûts, la concurrence avec l'organisation des Jeux Olympiques de 2024⁶² et la pandémie de Covid-19 affectent aussi le bon déroulement du projet.

En janvier 2022, le Conseil de la Métropole adopte néanmoins son premier SCoT (Schéma de Cohérence Territoriale⁶³) destiné à devenir « la colonne vertébrale » du Grand

⁵⁹ En ligne : <https://www.vie-publique.fr/eclairage/19461-grand-paris-projet-de-developpement-dune-metropole-de-rang-mondial> [Consulté le 13 septembre 2022]

⁶⁰ La narratrice des *plis sinueux des vieilles capitales* en fait le constat : « On nous fait des immeubles tout neufs, mais après, tintin ! Pas d'âme à Paname. » (Sylvie Taussig, *op. cit.*, p. 177.)

⁶¹ Éric Hazan, *Paris sous tension*, Paris, La fabrique, 2011, p. 18.

⁶² À titre d'exemple, il a fallu une très forte mobilisation des citoyens pour qu'une partie des Jardins ouvriers d'Aubervilliers ne soit pas remplacée par un projet de solarium lié au développement du centre nautique olympique.

⁶³ Le document est le fruit d'un travail collaboratif de quatre ans qui a réuni élus, avocats, experts, agences de communication, préfets sous la direction de Patrick Ollier (président de la métropole du Grand Paris).

Paris pour les vingt ans à venir ou, en termes administratifs, le cadre de référence de la planification stratégique métropolitaine. Ce dernier vise trois objectifs⁶⁴ : « contribuer à la création de la valeur, conforter l'attractivité et le rayonnement métropolitain » ; « améliorer la qualité de vie de tous les habitants, réduire les inégalités afin d'assurer les équilibres territoriaux et impulser des dynamiques de solidarité » ; « construire une Métropole résiliente⁶⁵ ». La même année a été lancée la troisième édition du concours « Inventons la Métropole du Grand Paris » avec trois thématiques : aménagement des quartiers de gare en lien avec la société du Grand Paris, reconversion de bureaux en logement et reconversion des friches urbaines. Le 13 juillet 2018 paraissait une tribune dans le journal *Le Monde* sous le titre éloquent de « [i]l faut rendre au Grand Paris le souffle qu'il mérite », appelant à une refonte complète du découpage politique du territoire francilien. Le SCoT et les appels à projet contribueront-ils à rendre aux Grands Parisiens la ville qu'ils méritent ?

⁶⁴ En ligne : <https://www.metropolegrandparis.fr/fr/SCoT> [Consulté le 14 septembre 2022]

⁶⁵ « La résilience est la capacité de tout système urbain et de ses habitants à affronter les crises et leurs conséquences, tout en s'adaptant positivement et en se transformant pour devenir pérenne. Ainsi, une ville résiliente évalue, planifie et prend des mesures pour se préparer et réagir à tous les aléas — qu'ils soient soudains ou à évolution lente, prévus ou non. Les villes résilientes sont donc mieux à même de protéger et d'améliorer la vie des gens, de sécuriser leurs acquis, de promouvoir un environnement favorable aux investissements et de favoriser les changements positifs [sic]. » En ligne : <https://unhabitat.org/fr/node/3774> (ONU-habitat) [Consulté le 27 octobre 2022]

La ceinture périphérique

Le vieux Paris

Quelle rage, bon Dieu ! vous pousse à démolir...
Vous voulez donc ma mort ?

Le nouveau Paris

On veut vous embellir
De quoi vous plaignez-vous ?

Le vieux Paris

Je me plains des entailles
Que l'on fait, chaque jour, à mes vieilles murailles...
On devrait respecter ces murs qui sont mon bien ;
Mais, dans ce siècle impie, on ne respecte rien !
[...]

Le nouveau Paris

Vous vous renouvez ? ainsi que chaque chose,
Vous subissez les lois de la métamorphose...
D'ailleurs vous manquez d'air, de vie et de soleil...
On veut faire de vous un Paris sans pareil,
Une ville modèle, une seconde Athènes !

Le vieux Paris

Vous avez aéré, jusqu'au bois de Vincennes...
Et sous prétexte d'air, vous m'avez agrandi !

Le nouveau Paris

Pour l'accomplissement de ce projet hardi,
Au loin, nous avons dû reculer vos barrières.

Le vieux Paris

Vous les reculerez bientôt jusqu'aux frontières⁶⁶ !

Plutôt que la dilatation infinie des limites de Paris déjà crainte au XIX^e siècle, Jean-Louis Cohen, historien de l'architecture et de l'urbanisme, évoque ce

⁶⁶ Auguste Barthélémy, *Le vieux Paris et le nouveau. Dialogue en vers*, Paris, les principaux libraires, 1861, en ligne sur Gallica : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb300616475> [Consulté le 16 septembre 2022]

spectre qui hante la métropole parisienne depuis cent cinquante ans, celui de l'enceinte de Thiers⁶⁷, construite de 1840 à 1844 et désaffectée, puis démantelée à partir de 1919. L'anneau jadis occupé par l'enceinte et sa zone, limite rigide de Paris pendant trois quarts de siècle, et devenu seuil plus perméable depuis, en dépit de la coupure du boulevard Périphérique — ce nouveau rempart fait de voitures —, reste pourtant aussi fragmenté dans les analyses historiques sur le Paris moderne qu'il est solide sur le terrain, au cours d'une transmutation encore inachevée⁶⁸.

Votée le 19 avril 1919, la loi « relative au déclassement de l'enceinte fortifiée de Paris, à l'annexion de la zone militaire et au desserrement du casernement⁶⁹ » marque le prélude du *dérasement*⁷⁰ des remparts. Éric Hazan note que

[q]uand Paris passe d'une limite à une autre, c'est un moment de mutations techniques, sociales, politiques. Elles n'ont pas pour *cause* le déplacement des pierres et des fossés : tout se passe comme si l'émergence d'une nouvelle époque entraînait à la fois l'obsolescence de la vieille muraille *et* des bouleversements dans la vie de la cité⁷¹.

La crise du logement après la Première Guerre mondiale pousse ainsi les dirigeants politiques à lancer la transformation de l'enceinte en système annulaire constitué de nouveaux habitats en brique (les HBM, habitations bon marché) ainsi que de parcs et d'équipements sportifs auxquels s'ajouteront des équipements collectifs de proximité (écoles, bibliothèques, jardins d'enfants, ...). Selon Emmanuel Briolet, « l'esprit de ce projet n'est pas d'effacer la frontière qui résultait des fortifications, mais d'améliorer les

⁶⁷ La circonférence de l'enceinte aux quatre-vingt-quatorze bastions est de trente-quatre kilomètres et sa hauteur de dix mètres. La ceinture dispose de soixante-cinq ouvertures (portes, barrières, poternes, passages de canaux) et se caractérise par son épaisseur, car elle est entourée d'un territoire non constructible (*non aedificandi*) qui va devenir dès 1850 la « zone », dans laquelle va s'installer une population pauvre et précaire. Avant l'enceinte de Thiers avaient été édifiés successivement celle de Philippe Auguste (1180-1210) et celle de Charles V (1370), les limites de la ville sous Louis XV (1724-26) puis le mur des Fermiers Généraux (1784-1791). (Jean-Louis Cohen et André Lortie, *Des fortif au périph*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2021, p. 27.)

⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁰ Il s'agit « d'abaisser le niveau, d'enlever le sommet d'une construction ».

En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/deraser> [Consulté le 12 novembre 2022]

⁷¹ Éric Hazan, *L'invention de Paris*, *op. cit.*, p. 23.

communications transversales, tout en pérennisant une certaine distinction de Paris par rapport à sa banlieue au moyen d'un anneau de briques et d'une ceinture verte identifiant la capitale⁷² ». Face à la menace potentielle d'une insurrection communiste, il s'agit aussi de limiter les activités industrielles de la « ceinture rouge ». L'ancienne enceinte se transforme alors en « une sorte de rempart de classe⁷³ », selon la formule de Jean-Louis Cohen. Sous la pression de l'augmentation du trafic routier, le plan Prost de 1934 vise à créer de nouvelles autoroutes. Pendant la Seconde Guerre mondiale, un document intitulé le « boulevard Périphérique » en 1943 promeut « une grande voie de circulation sur la partie extérieure de la zone » et conserve « une vocation paysagère et sportive sur sa partie intérieure⁷⁴ », entraînant l'expropriation des derniers propriétaires zoniers. Cet aménagement est aussi politique : dans l'esprit des autorités parisiennes, il s'agit de « séparer la capitale, jugée grandiose, de sa banlieue populaire⁷⁵ ».

En 1951, un nouveau projet redéfinit le boulevard périphérique « désormais présenté comme l'élément annulaire fondamental d'un système routier [en tranchées et en viaducs] appelé à recomposer la capitale, de concert avec la création de nouveaux grands parcs [et de logements en barres] ⁷⁶ ». En 1960 est inauguré le premier tronçon du boulevard

⁷² Emmanuel Briolet, « Brève histoire des urbanismes de la ceinture parisienne », dans Nicolas Beyret et Emmanuel Briolet (dir.), *Le Boulevard périphérique : quel avenir ?*, 2021, p. 26.

⁷³ Jean-Louis Cohen et André Lortie, *op. cit.*, p. 220.

⁷⁴ Emmanuel Briolet, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 28. Selon l'inspecteur général René Mestais, « [i]l importe d'éviter à tout prix que Paris ne "coule" dans une banlieue qui l'enliserait à nouveau pour un siècle. Paris, grand salon de l'Europe, requiert des soins, des sacrifices et des égards particuliers et il doit être défini d'une manière élégante et précise, afin que les étrangers, abordant l'Île-de-France, puissent dire : Voici Paris, sans le confondre avec Levallois, Aubervilliers, Pantin, Vitry ou Malakoff. Ce sera le rôle dévolu au boulevard périphérique de sertir de ses belles lignes de peupliers, d'ormes et de platanes, le territoire parisien. » (Cité par Jean-Louis Cohen et André Lortie, *op. cit.*, p. 243.)

⁷⁶ *Ibid.*, p. 249.

Périphérique, lequel sera ouvert entièrement à la circulation en 1973 (35 kilomètres). S'il fait « figure d'emblème de la modernisation⁷⁷ » du pays, « le serpent de béton » par « sa lente reptation autour de Paris⁷⁸ » engendre néanmoins une véritable pollution sonore et atmosphérique que l'installation d'équipements antibruit et de dalles de couverture tente d'atténuer au fil des ans. D'après Jean-Louis Cohen, la construction de grands ensembles d'habitation dans les années soixante et soixante-dix se caractérise par « son mépris pour les espaces urbains adjacents », lequel « est sans doute à l'origine de la faillite de cette articulation spatiale entre Paris et la banlieue⁷⁹ » qui perdurera jusqu'aux années 2000.

Emmanuel Briolet estime que le regard porté sur la ceinture commence à évoluer au XXI^e siècle. Le grand programme de renouvellement urbain (GPRU) vise à favoriser une meilleure mixité sociale et fonctionnelle (reconstruction ou réhabilitation d'immeubles, de bureaux, de résidences, d'équipements en îlots ; aménagement d'espaces publics destinés aux piétons⁸⁰). L'objectif est de « recré[er] des continuités physiques, paysagères, mais aussi mentales avec les communes voisines⁸¹ ». Depuis 2015, « la focalisation des regards sur ce territoire annulaire » se traduit par l'aménagement d'équipements majeurs⁸² (Ministère de la Défense, Philharmonie de Paris), par la construction de sièges sociaux de grandes

⁷⁷ Emmanuel Briolet, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁸ Jean-Louis Cohen et André Lortie, *op. cit.*, p. 277.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 278.

⁸⁰ C'est notamment le cas des « Forêts linéaires » nord et sud, « séparées par le boulevard périphérique et s'étendant entre le canal Saint-Denis et la porte d'Aubervilliers. La Forêt linéaire nord offre aux visiteurs un lieu de promenade et de détente, protégé par un mur anti-bruit. Cette ancienne zone industrielle a pour vocation de devenir une réserve écologique. Divers milieux s'y côtoient : un espace boisé thermophile et tempéré, une prairie sèche, une mare, [...] des plantes d'Île-de-France. » En ligne : <https://www.paris.fr/lieux/foret-lineaire-nord-19516> [Consulté le 26 septembre 2022]

⁸¹ Emmanuel Briolet, *op. cit.*, p. 36.

⁸² *Ibid.*, p. 40. L'histoire du périphérique est ponctuée de réalisations majeures comme la Cité internationale Universitaire, le palais de la Porte dorée, le Palais des Congrès, le Zénith Paris-La Villette, les Archives de Paris, le centre commercial Bercy 2, etc.

entreprises (Accor, Microsoft) et par celle de tours à l'architecture particulière⁸³ (tours Duo). Des installations spécifiques font appel au secteur privé : lieux hybrides, bâtiments-ponts, œuvres d'art lumineuses. Enjeu urbanistique, politique, social, économique, technique et culturel, le Périphérique fait plus que jamais l'objet de débats. Ils concernent en premier lieu la transformation de l'autoroute polluante et bruyante en boulevard urbain⁸⁴ afin de répondre à la nécessité de transformer Paris en ville durable — les considérations écologiques ont remplacé celles d'ordre militaire, hygiénique, sportif, paysager — et à la volonté d'effectuer la couture Paris-banlieue⁸⁵. La représentation d'un système annulaire en boucle fermée homogène est depuis longtemps abandonnée au profit d'un faisceau de « réponses urbaines, historiquement déterminé[e]s, et en réinvention permanente⁸⁶ » selon la spécificité de la portion considérée. Enfin, au-delà de son statut d'objet de réflexion pour les politiques, les urbanistes, les géographes, les historiens, les sociologues, les architectes, la ceinture périphérique demeure un gisement de représentations passées, présentes et futures propre à stimuler l'imagination des écrivains, peintres, sculpteurs, photographes, cinéastes et musiciens.

⁸³ Emmanuel Briolet note que les débats sont relancés autour d'une « logique de la hauteur » appliquée au périphérique. Le titre d'un article du *Monde* publié le 29 septembre 2022 est sans équivoque : « Les tours Duo, monument à contretemps ». Son auteure, Isabelle Régnier, pointe le décalage entre la volonté de tendre vers une ville durable et le bâtiment (situé entre la Seine et les rails de la gare d'Austerlitz) « hautement énergivore, générateur d'un formidable flot de chaleur ». Si elles possèdent une signature esthétique forte (œuvre de l'architecte Jean Nouvel), les tours de 120 et 180 mètres, construites en verre, en acier et en béton, génèrent notamment de forts besoins en air conditionné.

⁸⁴ Selon l'urbaniste, la Ville de Paris prévoit déjà de transformer les « voies olympiques » prévues pour se déplacer d'un site à l'autre pendant les Jeux de 2024 en voies réservées définitivement aux véhicules partagés et à faible émission.

⁸⁵ Jean-Christophe Bailly écrivait qu'aux portes de Paris, « [l]a sensation de franchir une passe et l'effet de muraille invisible de la double ceinture sont tels que c'est comme si quelque chose du statut de la ville médiévale s'était malgré tout maintenu, qu'elle qu'ait été par ailleurs la force de la poussée centrifuge ». (*La phrase urbaine*, Paris, Seuil, 2013, p. 70.)

⁸⁶ Emmanuel Briolet, *op. cit.*, p. 44.

Problématique générale

*Venez voir les Parisiens
En cire au musée Grévin
Venez voir les statufiés
Que l'on peut photographier
Venez voir le jardin bobo
Visitez nos beaux ghettos
Paris, un grand Disneyland
Les touristes en redemandent
Paris musée,
Paris devient un musée*
— Java, *Paris Musée*⁸⁷, 2009 —

Le mal de Paris

Il est des villes où l'on ne vient jamais pour la première fois. On se promène dans des rues inconnues et pourtant on croit rencontrer partout des souvenirs, on a l'impression d'être appelé par des voix amies. Leur visage [...] tu le connais [...] à travers une image, un livre, une chanson, un rêve⁸⁸.

Nul doute que Paris⁸⁹, une des villes les plus visitées au monde, moult fois écrite, dessinée, chantée, photographiée et filmée par des artistes français et étrangers, ne corresponde à la

⁸⁷ Ces paroles sont extraites de la chanson « Paris Musée » du groupe de musique français Java (l'album *Les maudits Français* date de 2009). Dans la veine musicale, on peut aussi mettre en parallèle la chanson de Jacques Dutronc en 1968, « Paris s'éveille », et celle son fils Thomas en 2008, intitulée « J'aime plus Paris » dans laquelle « Paris s'endort ».

⁸⁸ Stefan Zweig, *Pays, villes, paysages. Écrits de voyage*, Belfond, 1996, p. 62.

⁸⁹ Quel est le genre associé à Paris ? Selon l'Académie française, « [e]n dehors de ces noms dont on connaît le genre grâce à leur article, le genre des noms de ville (tout comme celui des noms de pays) ne suit pas de règle précise : il est ordinairement masculin dans l'usage parlé (*Paris brûle-t-il ?*), mais souvent féminin dans la langue littéraire, sans doute parce que l'on sous-entend *la ville* (*Paris est traversée de parfums d'ambre*). Néanmoins, la présence d'un *e* muet en fin de mot favorise le féminin (*Marseille est belle aux lueurs du couchant*). [...] Quant au masculin, il prédomine quand le nom est précédé des adjectifs *vieux, nouveau* ou *grand*, pour désigner des quartiers de la ville ou son extension ». En ligne : <https://www.academie-francaise.fr/questions-de-langue> [Consulté le 28 septembre 2022] S'il est question d'un Paris étendu, le genre masculin est donc préférable, d'autant plus qu'il traduit le renversement du couple « flâneur/Paris au féminin » par celui de la « flâneuse/Grand Paris au masculin ». Vu la diversité des représentations de Paris analysées dans cette thèse, je respecte la façon de nommer choisie par les romans.

définition de Stefan Zweig. Tantôt proclamée capitale du XIX^e siècle, ville lumière cosmopolite, ville historique et patrimoniale⁹⁰, capitale de l'amour, tantôt livrée à un foisonnement thématique plus sombre dans l'histoire littéraire — « Paris souterrain et nocturne, [...] lieu de perdition et d'infection morale, Paris monstre, ville divine ou infernale, Paris populaire et révolutionnaire, Paris mystérieux, Paris théâtre du crime, Paris allégorie du spleen⁹¹ », la capitale française est lestée d'un trop-plein de signes et de discours. La confrontation avec le « Paris réel » se révèle cependant moins paisible que l'expérience vécue par l'écrivain autrichien. Il existe en effet un trouble psychologique transitoire, le « syndrome de Paris », qui toucherait des touristes désemparés et déstabilisés par le fossé entre la ville qu'ils découvrent et celle qu'ils imaginaient, sans doute sous l'influence d'une certaine *Amélie Poulain*. Au-delà de l'aspect anecdotique, cette affection illustre une faille que Régine Robin identifie comme *le mal de Paris* :

Paris est une immense mégapole qui s'ignore, qui se vit comme « une ville européenne » du début de la révolution industrielle, et même pas encore comme une métropole. La patrimonialisation de son centre la conforte dans cette illusion, le périphérique qui la contourne et lui sert de frontière, plus encore⁹².

Au fil de son essai marqué par une érudition ébouriffante (romans, films, photographies, expositions, chansons, travaux et recherches théoriques) et par le récit d'une expérience intime (en tant qu'habitante⁹³ et en tant qu'arpenteuse du Paris *intra-muros* jusqu'aux

⁹⁰ Contrairement à Berlin, Paris n'a pas été détruit lors de la Deuxième Guerre mondiale, conservant son architecture haussmannienne et ses monuments.

⁹¹ Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 48.

⁹² Régine Robin, *Le mal de Paris*, Paris, Stock, 2014, p. 55.

⁹³ L'auteure fait elle-même l'expérience de la gentrification : la propriétaire qui lui louait un appartement sur la rue Mouffetard étant décédée, ses héritiers font des rénovations et augmentent le loyer de façon significative. Régine Robin décrit son hésitation et sa difficulté à quitter la Contrescarpe pour la tour Montparnasse. Au fil des années, l'écrivaine deviendra finalement une vraie « Mouchottienne », du nom de la rue du Commandant-Mouchotte.

lisières périurbaines), l'historienne et sociologue analyse la complexité et la difficulté à penser et à (d)écrire le mouvement de mégapolisation à l'œuvre dans la capitale française.

Si les procès en muséification⁹⁴, en gentrification⁹⁵ et en touristification⁹⁶ du Paris *intra-muros* se multiplient (avec une prolifération de qualificatifs et de néologismes⁹⁷), si des spécialistes de toutes obédiences livrent leurs analyses de ces trois processus, l'originalité de l'ouvrage de Régine Robin réside dans la perspective qu'elle adopte : celle de l'imaginaire associé à la ville. L'essayiste note ainsi que

[d]ans cette grande représentation mythique de Paris, quelque chose s'est arrêté autour des années 1970, que ce soit dans la chanson, la photographie, le cinéma, voire la littérature. Paris semble s'être éloigné du cœur des narrations, des représentations, il ne semble plus faire mythe aujourd'hui et, quand ça et là

⁹⁴ Le terme désigne « un processus visant à donner un caractère de musée à un lieu, généralement urbain. Autrement dit, à faire d'un lieu vivant un lieu seulement visité temporairement. Le risque de muséification est fréquemment évoqué dans des métropoles touristiques et des villes touristifiées par des élus, des journalistes et des chercheurs. » En ligne : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/museification> [Consulté le 8 novembre 2022] À rebours de ce constat, Didier Rykner dénonce, dans un réquisitoire à charge contre la mairie de Paris, « la destruction méthodique du patrimoine [religieux et profane] de la capitale » et la disparition du « Paris qu'aiment les Parisiens ». (*La disparition de Paris*, Paris, Les Belles Lettres, 2022, p. 8 et p. 22.) Le fondateur et directeur de *La Tribune de l'Art* dresse une longue liste de griefs : saleté de la ville, prolifération de rats, entretien insuffisant voire destruction du mobilier urbain haussmannien ou Art Déco, délabrement des églises, envahissement de l'espace public par les publicités et les tags, absence de coordination des travaux sur la voirie, manque de soins accordés aux jardins et parcs publics, fausse végétalisation et abattage d'arbres, construction de tours dénaturant la perspective visuelle, installation d'Uritrottoirs et de Naturinoirs (!).

⁹⁵ L'Office québécois de la langue française conseille d'utiliser le terme d'embourgeoisement plutôt que celui de gentrification (dérivé du mot anglais *gentry*). Le processus désigne la « transformation socio-économique d'un quartier urbain ancien engendrée par l'arrivée progressive d'une nouvelle classe de résidents qui en restaure le milieu physique et en rehausse le niveau de vie ». En ligne : https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=1199394 [Consulté le 5 octobre 2022]

⁹⁶ Les auteurs du site d'études géographiques *Géoconfluence* privilégie la formule « mise en tourisme » qui désigne « le processus de création d'un lieu touristique ou de subversion d'un lieu ancien par le tourisme qui aboutit à un état : le lieu touristique. L'expression "mise en tourisme" est préférée à "touristification" parce que dans la confusion qui entoure le processus et la convocation fréquente d'interventions naturelles, "mise en tourisme" présente l'avantage de souligner le caractère dynamique et humain de l'action, ainsi que le poids décisionnel des acteurs. » En ligne : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/mise-en-tourisme> [Consulté le 5 octobre 2022] Dans cette thèse, j'ai privilégié les termes utilisés le plus fréquemment dans le corpus théorique et romanesque étudié.

⁹⁷ À titre d'exemple, dans une conférence pour l'Institut français de la mode en 2013 intitulée « Et si Paris était en train de devenir Venise ? », Philippe Meyer évoque la « venisification » et la « disneylandisation » de Paris, devenue une « réserve pour néo-bourgeois ». En ligne : <https://soundcloud.com/ifm-paris/et-si-paris-tait-en-train-de> [Consulté le 28 septembre 2022]

le mythe perdure, c'est souvent dans un registre passéiste, nostalgique, codé, mille fois répété⁹⁸.

La chercheuse émet l'hypothèse que cette nostalgie constitue un mécanisme de défense envers les « transformations pharaoniques » et les « blessures » précédemment infligées au tissu urbain (politique du « tout-automobile », destruction des Halles et « tout ce qui s'ensuivit⁹⁹ »). Paris *intra-muros* s'assume certes comme une ville culturelle et touristique, dont les quartiers populaires disparaissent au profit d'une revalorisation de l'habitat et de « l'arrivée des bobos, qui, une fois installés, vivent l'“enchantement” du devenir parisien aux cent villages, à l'aise dans la ville anonyme mais au contact d'une diversité d'autant plus aimée qu'elle est largement fantasmée¹⁰⁰ ». Au contraire, le reste du Grand Paris, « avec ses tours, ses rues sans charme, son paysage glacé¹⁰¹ », ne possède pas d'identité forte, d'autant plus que la disparition de la banlieue rouge a eu pour conséquence celle de la mémoire ouvrière associée à ce territoire. « La panne d'imaginaire [...] réside peut-être dans cette béance : les représentations sont restées traditionnelles, cristallisées, figées, alors que le nouveau Paris, déjà là et à l'horizon, exige un regard neuf, de nouvelles images, de nouveaux récits¹⁰². » Régine Robin milite donc pour la constitution progressive d'une « “mémoire métropolitaine” bricolée, faite du tissage de mille fils mémoriels métissés » issus de la banlieue afin de développer une nouvelle identité grand parisienne et, par là même, un sentiment d'appartenance pour ses habitants.

⁹⁸ Régine Robin, *Le mal de Paris*, op. cit., p. 33.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 321.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 51.

Contrairement à des villes comme Rome ou Marseille, la capitale française ne dispose pas d'un récit de fondation légendaire et mythique : pas de Romulus assassinant son frère, ni de Protis épousant Gyptis, mais plutôt une succession de récits comme la « Libération de Paris », les événements de « Mai 1968 », et désormais « Le Grand Paris » dont l'horizon narratif reste encore à construire¹⁰³. Que ce soit sous le nom de Paris-Métropole, de Paris-Mégapole, de Grand Paris, il s'agit de sortir du « déjà-dit, du déjà-là, du déjà-vu¹⁰⁴ », du déjà-écrit pour déployer un imaginaire grand parisien métropolitain. Sans doute capable de revivifier un Paris muséifié, le Grand Paris doit se doter d'une « vision symbolique, d'une épaisseur textuelle et cinématographique qui lui rende justice¹⁰⁵ ». Encore faut-il espérer que n'apparaisse pas un « syndrome du Grand Paris », lequel serait un profond sentiment de désillusion face aux ambitions de cet immense projet urbain...

Choix du corpus

Reprenant les propos de Philippe Hamon (« la ville moderne est luxe, profusion, concentration, juxtaposition, abondance »), Jean-François Chassay ajoute « qu'elle est [aussi] entropie, cacophonie, force d'attraction aussi bien que répulsion, violence. La littérature peut servir à montrer comment ces différents éléments, souvent contradictoires, peuvent cohabiter¹⁰⁶. » Si la singularité d'une ville se construit dans ses textes littéraires, dans la

¹⁰³ En août 2020, deux appels à candidatures ont été lancés aux artistes pour créer un imaginaire commun, car le Grand Paris « reste encore une affaire d'experts et son identité demeure floue » selon la rédaction du blog *Enlarge your Paris*. En ligne : <https://www.enlargeyourparis.fr/culture/grand-paris-cherche-artistes-pour-ecrire-son-histoire> [Consulté le 5 octobre 2022] Régine Robin mentionne aussi la collection « Mémoires urbaines » des éditions du Pavillon de l'Arsenal. Depuis 2011, ces ouvrages associent un écrivain et un architecte qui arpentent les quartiers parisiens en rénovation au XXI^e siècle.

¹⁰⁴ Régine Robin, *Le mal de Paris*, op. cit., p. 10.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁶ Jean-François Chassay, *Dérives de la fin. Sciences, corps & villes*, Montréal, Le Quartanier, 2008, p. 149.

« forme-sens » particulière des romans et des poèmes que sont les inventions, les thématisations, les contradictions, les apories, les dérives sémiotiques, la polysémie, bref « tout ce qui porte la trace d'une complexité sémantique et de ce saut véritable dans l'imagination qui caractérise les textes de littérature¹⁰⁷ », l'analyse de certains romans français contemporains remet en question le constat posé en 2014 par Régine Robin. Les différents dispositifs formels de mon corpus — « roman *roman* », roman fable, roman sans fiction, roman fantastique, récit d'enquête littéraire, prose narrative mêlant le factuel et le fictionnel — développent en effet des représentations d'une ville en pleine gestation d'un avenir imprévu, susceptibles de renouveler Paris et de combler le déficit symbolique discerné par l'écrivaine.

Les œuvres étudiées participent au déplacement de l'imaginaire parisien en intégrant un éloignement de la représentation patrimoniale de la ville, un questionnement sur la difficulté de raconter la gentrification de Paris et la prise de conscience d'une rupture mémorielle. Les textes composant le corpus de la recherche montrent un intérêt marqué pour l'envers du décor : ils élisent pour lieux une petite rue cachée dans un arrondissement du nord-est, un immeuble haussmannien banal, des habitats insalubres, des chantiers de construction qui s'éternisent, des espaces où la population semble invisible. Membres fréquents du personnel des romans, les exclus de la société — immigrés, squatteurs, chômeurs, sans-papiers — luttent contre la machine administrative, ont du mal avec la gouvernance urbaine (Milne, Sorman, Gauz) ou tentent tout simplement d'exister dans une ville sous régime totalitaire (Rosenthal). D'aucuns cherchent à reconquérir la ville par le

¹⁰⁷ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 14.

biais d'une carrière politique fulgurante (Bellanger) ou, au contraire, par une démarche artistique aux moyens modestes (Taussig, Rosenthal) ; d'autres imaginent une révolution anarchiste (Haenel). Parmi les proses narratives, d'aucunes décrivent une capitale menacée, non par un afflux d'autocars de touristes, mais par une inéluctable montée des eaux (Domecq, Forest) ou par une mystérieuse épidémie (Molia, Forest). D'autres, pour dire la nouvelle complexité d'une ville dominée par une rage de communication, brouillent les frontières génériques et déforment les conventions habituelles du roman urbain classique — réalisme, goût pour la description, trajets privilégiés (Rosenthal, Domecq, Forest, Molia, Vasset). Au XXI^e siècle, les héritiers du flâneur baudelairien ont troqué les passages commerciaux pour les chantiers de démolition et les immeubles en décomposition (Milne, Sorman) ou pour les zones blanches (Vasset). Ils se transforment tantôt en urbaniste halluciné (Bellanger), en enquêtrice obsessionnelle (Zylberman) ou en témoin peu fiable (Forest), tantôt en sociologue amateur (Milne, Sorman) ou en arpenteur intrépide (Vasset), quand ce n'est en vigile de bâtiments désossés (Gauz). Sans appartenir au corps policier, ils se muent en enquêteur, à la recherche de restes et de traces, dans le but de déceler les signes d'un passé oublié (Milne, Zylberman) ou d'une catastrophe à venir (Forest, Domecq). Certains d'entre eux, qui tiennent au départ un peu du badaud curieux, revendiquent un rôle de témoin, et l'importance qu'ils accordent à la documentation et aux archives (revues, photographies, carnets de notes) démontre leur volonté de reconstruire une mémoire perdue pour suppléer aux oublis volontaires de la mémoire historique officielle. La convocation de cette dernière se fait sur le mode d'une réactivation obsessionnelle des références révolutionnaires et guerrières (Haenel, Zylberman) ou encore d'une désacralisation de références prestigieuses tournées en dérision (Gauz). Plusieurs textes cherchent à

réhabiliter une mémoire ouvrière agressée par les rénovations (Milne, Zylberman) ou réduite à quelques ruines quelquefois « magnifiques » (Gauz), mais le plus souvent presque anéantie sous les coups de batoirs d'une spéculation « déraisonnablement déchaînée » (Forest). D'autres enfin tentent de construire un hypothétique récit de fondation du Grand Paris (Bellanger) ou d'inventer de nouvelles trajectoires dans une ville quadrillée (Rosenthal). En résumé, leur « mise en texte » (Duchet) permet aux romans d'exercer un travail critique sur les représentations sociopolitiques et culturelles de Paris circulant dans l'imaginaire social, notamment sur la valorisation patrimoniale de la ville, sur les célébrations de sa gentrification, sur ses fétichisations touristiques et sur ses récits mémoriels officiels.

Ma thèse se concentrera sur des éléments spécifiques de l'urbanité qui renvoient directement à l'habitat et à l'habitation, en complément d'autres recherches plus enclines à traiter de la ville en termes de mobilité¹⁰⁸. Je chercherai aussi à définir ce que sera la descendante prochaine de ce flâneur moderne dont Régine Robin affirme avoir enregistré « les derniers pas¹⁰⁹ ». Enfin, je tenterai de démontrer comment le corpus romanesque choisi appelle et profile une *autre* ville, et participe à la construction d'une « nouvelle identité narrative » de Paris qui « conteste à la fois la fonctionnalité muette et le verbe haut et glorieux¹¹⁰ ». À cette fin, quand bien même j'ai pris d'autres éléments esthétiques en compte, j'ai privilégié quatre éléments récurrents des romans : le motif-thème de l'immeuble habité ;

¹⁰⁸ J'ai choisi pour cette raison d'écarter l'analyse des livres de Patrick Modiano dont « le véritable sujet » sont « les parcours, les itinéraires, les dérives et autres pérégrinations dans Paris », lesquels se déroulent souvent dans des rues désertes. (Régine Robin, *Le mal de Paris*, op. cit., p. 76.) De plus, un des objectifs de cette thèse est de défricher un corpus moins analysé et commenté que l'œuvre modianesque.

¹⁰⁹ Régine Robin, *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, op. cit.

¹¹⁰ Brice Bégout, *Obsolescence des ruines*, Paris, Inculte, 2022, p. 237.

les trajectoires en ville et les points de vue des personnages ; les multiples et nouveaux usages des murs et des rues ; la description des rénovations des lieux d'habitation. Mes travaux entrent ainsi dans un débat contemporain important et large sur le devenir actuel des villes et, plus particulièrement, sur la façon dont une capitale comme Paris peut se renouveler en élaborant une nouvelle façon de « vivre ensemble », laquelle est au cœur du projet du « Grand Paris ». En bref, cette thèse vise à apporter une contribution personnelle tant aux études littéraires qu'à la connaissance d'un imaginaire urbain, parisien en l'occurrence, toujours en mutation.

Approche théorique et méthodologique

La sociocritique

Mes recherches s'inscrivent dans le cadre heuristique de la sociocritique et ma démarche reprend les trois étapes méthodologiques fondatrices de la pratique sociocriticienne : « analyse interne de la mise en texte [...], éversion inductive du texte vers ses altérités langagières constitutives [...], étude de la relation bidirectionnelle unissant le texte à la semiosis sociale¹¹¹ », laquelle désigne les façons dont la société se représente ce qu'elle est, ce qu'elle a été et ce qu'elle pourrait devenir au moyen de toutes les formes de langage disponibles en conjoncture. Afin de mener à bien l'analyse interne des textes, je fais appel aux méthodes de description les plus appropriées, les principales étant celles de

¹¹¹ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *op. cit.*, p. 15.

l'analyse textuelle classique, de la thématique, de la sémiotique et de la narratologie. C'est la facture même du texte examiné qui invite à privilégier l'une ou l'autre de ces approches.

Mes lectures du corpus romanesque m'ont conduite à observer la récurrence obsédante de trois éléments spécifiques de l'urbanité, soit le mur, l'immeuble, la rue. Si on postule la singularité du texte littéraire par rapport à d'autres dispositifs sémiotiques — et c'est là le pari de la sociocritique —, l'analyse du rapport dynamique entre les procédures de « mise en texte » spécifiques à chaque roman et les représentations de la capitale française sémiotisées dans l'imaginaire social actuel me permettra de mesurer et comprendre la « distance sémiotique » que les textes installent avec celui-ci. Afin de cerner l'évolution d'une création continue comme la ville et d'étudier « la sémantisation active et incisive des changements récents de l'urbanité¹¹² » parisienne, je recours à plusieurs outils théoriques.

Le concept d'imaginaire social

En premier lieu, je m'appuie sur le concept d'imaginaire social tel que Pierre Popovic l'a défini :

l'imaginaire social est le lieu d'une littérarité générale, laquelle se définit comme le produit de l'action de cinq modes majeurs de sémiotisation : une *narrativité* qui conduit à l'émergence de récits instables et à l'édification de héros, lesquels peuvent être mythiques, transformés par « leur » légende ou tirés de la vie réelle ; une *poéticité* qui vise la performance du langage et multiplie à cette fin les figures de sens, métaphores, métonymies, synecdoques (et al.), diffuse des signifiants-phares et impose une rythmicité qui scande et module les élans de la parole ; une *cognitivité* qui déroule des façons de connaître et de faire connaître, basées sur des approximations, des choses vues, lues et entendues, des éléments d'ordre mythologique ou religieux, des considérations corrélées à ce qui est appelé « science » à tel ou tel moment de l'histoire ; une *théâtralité* qui relève de la mise en scène de la parole dans les lieux de socialisation, dans le cérémonial privé, politique, culturel, militaire, dans les

¹¹² Émilie Brière et Pierre Popovic, « Présentation », *op. cit.*, p. 9.

célébrations, les rituels, les parades, les gestuelles et les scénographies sociales ; une *iconicité* qui charroie un matériel composite de dessins, d'images, de photos, de peintures, et aujourd'hui de films, de clips et de sites¹¹³.

Ces cinq dimensions, imbriquées les unes aux autres dans l'imaginaire social¹¹⁴, feront d'abord l'objet d'une analyse séparée. Je cherche à dégager les caractéristiques de cette sémiotisation en prenant appui sur les travaux parus en sciences humaines (urbanisme, politologie, histoire, géographie, sociologie, économie) et sur les essais portant sur la ville contemporaine ainsi qu'en dépouillant des dispositifs de première main (articles de magazines et de journaux, blogs, émissions de radio, clips, vidéos, films).

Sur le plan de la narrativité, maintes proses parisiennes font du Parisien une manière de héros en mouvement qui déambule dans les quartiers, parcourt les trottoirs à pied ou en trottinette, attrape un métro, enfourche un Vélib' ou loue une voiture Mobilib'. Il livre un combat quotidien contre les multiples entraves au déplacement (métros bondés, bouchons de circulation). Outre le trajet utile et la promenade, le Parisien arpente parfois la rue pour se rassembler, protester, manifester. Ce héros pourrait être un avatar du flâneur ; il conviendra alors d'étudier l'évolution et la métamorphose au XXI^e siècle de cette figure riche d'une longue tradition littéraire, qu'il s'agira surtout de conjuguer au féminin¹¹⁵. D'autres

¹¹³ Pierre Popovic, *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Le Quartanier, 2013, p. 39-40.

¹¹⁴ Dans la présente thèse, je différencie « imaginaire de la ville » et « imaginaire social ». Le premier se construit par la description et la narration ainsi que par d'autres dispositifs sémiotiques que ceux uniquement discursifs (représentations visuelles et sonores). Il s'agit d'une *catégorie thématique*, à la différence de l'imaginaire social qui constitue un *concept*.

¹¹⁵ Je laisse en dehors de cette analyse le mythe contemporain de la « Parisienne ». « Usé jusqu'à la corde, [il] fait vendre des millions de parfums et de rouges à lèvres [ainsi que des livres !], mais alimente un fantasme [paternaliste et réducteur] absurde : les femmes de la capitale seraient insolemment chic en toutes circonstances », selon Margaux Vanwetswinkel. La suite de l'article décrit les principales caractéristiques de cet idéal féminin (« elle fume et picole mais sa peau est resplendissante ; elle ne se fait pas voler son vélo qui est pourtant si joli ; elle passe ses journées en terrasse à boire des cafés et à bouquiner », etc.). En ligne : <https://www.vanityfair.fr/mode/articles/le-mythe-de-la-parisienne/55917> [Consulté le 16 novembre 2022]

textes et documents construisent le récit d'une catastrophe annoncée, souvent sous la forme d'une crue qui submergerait Paris, et par là même, ils entrent en interaction avec la mémoire historique de la ville, plus précisément avec la série des débordements de la Seine (celles de 1910 et de 2010), avec l'intertexte biblique du Déluge et avec une représentation de la fin. J'analyserai la façon dont les textes littéraires déforment ces éléments de narrativité en mettant en scène, entre autres, une exploratrice d'un chantier urbain ou un témoin d'une ville inondée.

Sur le plan de la poéticité, diverses métaphores caractérisent la capitale française. D'une part, Paris est souvent représenté comme un organisme vivant¹¹⁶, voire un corps humain ; les termes anatomiques sont régulièrement convoqués pour décrire la ville. Selon un des dix architectes retenus pour le projet du Grand Paris, il n'existe « aucune autre grande ville où le cœur est à ce point détaché de ses membres¹¹⁷ » et ce constat revient fréquemment dans l'imaginaire social. D'autre part, la capitale française est intimement liée à l'eau, d'abord par sa devise même, *Fluctuat nec mergitur*, inscrite dans les ornements extérieurs du blason de Paris, et surtout par l'omniprésence de la Seine, tantôt sous un angle ludique et touristique (Paris-Plages, bateaux-mouches), tantôt sous un aspect plus inquiétant (crue). Une autre métaphore récurrente est celle de la guerre, qui s'est trouvée réactivée dans le contexte des

¹¹⁶ Thierry Paquot note que « [c]'est avec la généralisation de la pensée organiciste, dans d'autres domaines que la biologie, que la ville est présentée comme un "organisme vivant" (Marcel Poëte), qui naît, croît et meurt, du moins se transforme régulièrement... Cette analogie — certes simpliste, mais relativement efficace — s'accompagne d'une déclinaison de tout une partie du vocabulaire de la physiologie et de la biologie. » (« Qu'appelle-t-on un territoire ? », dans Thierry Paquot et Chris Younès (dir.), *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, p. 22.

¹¹⁷ Il s'agit du Britannique Richard Rogers, un des architectes appelés à répondre à la « Consultation internationale pour l'avenir du Paris métropolitain » lancée par Nicolas Sarkozy. Rogers fut l'un des concepteurs du Centre Pompidou et un des conseillers au maire travailliste du Grand Londres, Ken Livingston, de 2000 à 2008. (« Dix façons de voir Paris en grand », *Le Monde*, jeudi 12 mars 2009, p. 3.)

attentats qui ont frappé la capitale française (guerre contre le terrorisme, injonction à la résistance). Au quotidien, Paris représente un terrain d'affrontements, lesquels concernent entre autres les moyens de transport, l'habitat¹¹⁸ et l'occupation de l'espace public¹¹⁹. À partir de ces éléments, j'étudierai la manière dont les textes romanesques resémiothisent ces métaphores organique, aquatique et guerrière (déliquescence physique des immeubles, motif liquide omniprésent, atmosphère post-apocalyptique dans un Paris assiégé, ...).

Sur le plan de la cognitivité, la façon dont la ville est aujourd'hui connue est lisible dans les travaux portant d'une part sur les effets matériels des trois processus précédemment mentionnés (la gentrification, la muséification, la touristification), d'autre part sur les retombées des multiples débats escortant le projet du Grand Paris (notamment l'aménagement du territoire, la réhabilitation de l'habitat, la mise en place d'une gouvernance urbaine d'un type nouveau, les tensions nées de l'opposition entre raison politique et raison économique). Il s'agira de faire valoir la position critique que les romans considérés adoptent à l'égard de cette manière de connaître la ville, grâce, entre autres, à des détournements du langage administratif et politique ou à la remise en cause de la figure de l'expert.

Sur le plan de la théâtralité, dans un contexte de montée du sécuritarisme, que ce soit pour des occasions festives, commémoratives ou de protestation sociale, la mise en scène de

¹¹⁸ Un article du *Monde* paru le 6 février 2020 porte un titre éloquent : « De Montreuil à Boulogne, devenir propriétaire dans le Grand Paris devient "un sport de combat" ». En ligne : https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/02/06/de-montreuil-a-boulogne-devenir-propretaire-dans-le-grand-paris-devient-un-sport-de-combat_6028624_3224.html [Consulté le 31 octobre 2022]

¹¹⁹ À titre d'exemple : la maire Anne Hidalgo est régulièrement accusée de vouloir tuer la voiture à Paris ; elle-même évoque sa bataille contre la pollution ; les voies sur berges font l'objet d'une véritable guérilla ; la ville de Paris cherche à s'attaquer au fléau de Airbnb ; il faut repousser les migrants et les itinérants en dehors du centre de Paris, etc.

la parole se doit d'être planifiée, organisée, réglementée, mesurée et surtout sécurisée (parcours des manifestations connus à l'avance, création de « fan zone¹²⁰ », comptage de foule, importants dispositifs sécuritaires, crainte systématique des débordements). La plus importante manifestation de l'histoire moderne de la France est la spectaculaire marche républicaine du 11 janvier 2015. Spectaculaire au sens de spectacle et spectaculaire par son envergure : le nombre de participants s'élevait à plus de 1,5 millions et quarante-quatre dirigeants étrangers y ont participé. Au-delà de l'unanimité affichée autour du slogan « Je suis Charlie », cet événement a été le déclencheur de nombreux discours à propos de la fracture entre les habitants de Paris *intra-muros* et les jeunes des quartiers de banlieue, pour le résumer de façon très schématique. Certaines mises en scène identitaires se révèlent particulièrement inquiétantes : dérives racistes et homophobes de mouvements et partis réactionnaires, multiplication des discours anti-migrants et antisémites. Enfin, de nouvelles formes de prise de parole politique¹²¹ comme le mouvement Nuit Debout (absence de porte-parole, occupation quotidienne de la Place de la République) ou celui des « Gilets jaunes » ont généré beaucoup d'incompréhension et, dans le cas de ce dernier, posent la question du

¹²⁰ Le niveau de sécurité adopté pour la célébration de la victoire de l'équipe de France lors de la coupe du monde de *soccer* en 2018 est beaucoup plus élevé que pour le même événement en 1998.

¹²¹ Selon Nilüfer Göle (sociologue), Richard Rechtman (anthropologue), Sandra Laugier (professeure de philosophie) et Yves Cohen (historien), « [L]es mouvements de protestation extra-institutionnelle signalent [...] un nouveau rapport du citoyen au politique, qui traduit certes l'accroissement de l'autonomie de jugement des citoyens et l'envie de ne plus voir leur voix confisquée, mais aussi une appropriation (ou réappropriation) plus décidée de l'espace public. [...] [Ce dernier] ne se trouve plus exactement là où les professionnels de la chose publique croient encore qu'il se trouve (la compétition électorale, les institutions, le régalién, les engagements programmatiques...). C'est *dans* ce déplacement que les citoyens en sont venus à revendiquer de jouer leur rôle d'acteurs de plein droit de la vie politique, que ce soit dans l'action extra-institutionnelle ou le militantisme. » (« L'espace public de la société (in)civile », dans *Revendiquer l'espace public*, Paris, CNRS Éditions, 2022, p. 136.)

niveau de violence atteint lors des nombreuses manifestations ¹²². À partir de ces représentations, il s'agira d'analyser comment les romans étudiés rejouent ces différentes mises en scène de la parole.

Enfin, sur le plan de l'iconicité, une image s'impose de prime abord, celle de la Tour Eiffel. Roland Barthes rappelle qu'

il faut, en effet, à Paris, prendre des précautions infinies pour ne pas [la] voir [...] ; quelle que soit la saison, à travers les brumes, les demi-jours, les nuages, la pluie, dans le soleil, en quelconque point que vous soyez, quel que soit le paysage de toits, de coupoles ou de frondaisons qui vous sépare d'elle, [...] [i]l n'est à peu près aucun regard parisien qu'elle ne *touche* à un certain moment de la journée. [...] La Tour est aussi présente au monde entier. D'abord comme symbole universel de Paris, elle est partout sur la terre où Paris doit être énoncé en image¹²³.

Au-delà de ce symbole, parmi la somme de matériels portant sur Paris, si les vidéos de l'office du tourisme de Paris exploitent les clichés parisiens (vues sur la Seine, *travelling* sur les monuments historiques, arrêt pétanque dans les arènes de Lutèce, visite chez un réparateur d'accordéon), des clips comme « Paris métèque » de Gaël Faye mettent en scène une capitale française très loin de la carte postale. Je m'intéresserai également au développement de l'art urbain : tags, graffitis, peintures murales plus ou moins institutionnelles dans les arrondissements¹²⁴ (notamment le XIII^e), expositions dans des friches ou dans d'anciens hangars SNCF. Sur le plan du cinéma, se jouent des oppositions fortes entre des

¹²² À titre d'exemple, des manifestants ont saccagé l'Arc de Triomphe et un des Gilets jaunes a tenté de s'introduire dans le ministère de l'ex-porte-parole du gouvernement, Benjamin Griveaux, à l'aide d'un chariot élévateur. Du côté des forces de l'ordre, c'est l'usage controversé des lanceurs de balles de défense (LBD), des grenades et des gaz lacrymogènes qui a marqué les esprits et les corps (lésions oculaires, fractures du visage, mutilations). À partir d'entretiens réalisés avec cinq manifestants qui ont perdu leur main droite, Sophie Divry a composé un texte poignant sous la forme d'un chœur qui raconte leur histoire (*Cinq mains coupées*, Paris, Seuil, 2020.)

¹²³ Roland Barthes, *Le texte et l'image*, Paris, Pavillon des arts, 1986, p. 33.

¹²⁴ Je pense par exemple au « buzz » provoqué par Banksy lors de l'été 2018 ou à l'exposition « Capitales : 60 ans d'art urbain à Paris », organisée par la ville du 15 octobre 2022 au 11 février 2023.

représentations d'une ville-musée esthétisée (*Amélie Poulain, Midnight in Paris* ou encore la série *Emily in Paris*) et celles d'une ville post-apocalyptique (*La nuit a dévoré le monde, Dans la brume*). D'autres films prennent pour sujet les événements qui ont frappé la capitale française comme les attentats de 2015 et l'incendie de Notre-Dame (*Revoir Paris, Notre-Dame brûle*). J'analyserai la façon dont les textes littéraires intègrent et retravaillent ces nombreux éléments d'iconicité.

L'exploration de cette matière indicielle (au sens de Claude Duchet, soit le triptyque « traces, indices, valeurs ») me permettra de proposer un Idéal-Type de la représentation de la ville de Paris aujourd'hui, qui tiendra compte de cet arrière-fond constitué par les cinq dimensions de l'imaginaire social. Même si elles ne seront pas formalisées de manière systématique, elles seront présentes de façon latente dans le cadre de cette thèse. Les romans, qui activent de manière dynamique les cinq modes de sémiotisation précités, contribuent ainsi à combler le défaut symbolique d'un imaginaire urbain « certes poétique, mais figé, pétrifié, vitrifié¹²⁵ ». Je démontrerai que le nouveau regard que Régine Robin appelle de ses vœux dans *Le mal de Paris* est bel et bien présent. Tout partira d'une lecture attentive des « mises en texte » à l'œuvre dans les romans retenus et deux outils théoriques me seront particulièrement utiles dans cette entreprise : le chronotope (Bakhtine) et le chronotype (Popovic, Bouliane) que je compléterai par l'élaboration de la notion d'*espace flou*.

¹²⁵ Régine Robin, *Le mal de Paris*, op. cit., p. 33.

La notion de chronotope

Mikhaïl Bakhtine soutient que « l'art et la littérature sont imprégnés de *valeurs chronotopiques*, à divers degrés et dimensions¹²⁶ » — unité du texte, charge émotionnelle, liens de l'œuvre avec la « réalité ». Afin de désigner cet agrégat de valeurs, le philosophe emprunte aux mathématiques la notion de « chronotope » pour l'appliquer en tant que concept critique au domaine littéraire. Il précise que ce terme « se traduit, littéralement, par “temps-espace” » et désigne par son entremise

*la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. [...] Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps. [...] Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps*¹²⁷.

Un des chronotopes décelés dans les textes est celui du mur, conglomérat de transformations spatiales et de multiplications des temporalités. Le mur, élément essentiel du paysage urbain privé et public, s'inscrit dans la lignée des images spatiales utilisées par Mikhaïl Bakhtine pour nommer certains chronotopes qu'il repère : « chronotope de la route », « chronotope du seuil », « chronotope du salon », « chronotope du château¹²⁸ ». En premier lieu, le projet du Grand Paris équivaut à un élargissement des murs de la ville et, par-là même, il s'inscrit dans la longue histoire des repoussements progressifs des limites géographiques de la capitale française. Le mur représente un espace-temps dynamique qui permet de lire le processus de transformation des quartiers : le délabrement des immeubles se mesure aux fissures et aux moisissures des murs (isotopie de la dégradation et du délitement) et la

¹²⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 384.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 237. [Je souligne]

¹²⁸ Dans la présente thèse, je laisse de côté l'utilisation que fait Mikhaïl Bakhtine du chronotope en tant qu'outil servant à l'établissement d'une typologie générique. Pour une telle analyse, je renvoie à l'essai de Tara Collington : *Lectures chronotopiques. Espace, Temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ Éditeur, 2006.

destruction de nombreux murs conduit à une reconfiguration des espaces. Le mur constitue un écran sur lequel sont inscrits et se déforment le passé (dimension historique), le présent (quotidien des habitants) et le futur (projection d'un changement). Le mur joue le rôle d'un tableau où figurent des mots et des dessins, des images et des écritures qui évoquent la vie de tous les jours ou marquent au contraire une rupture avec elle ; en ce cas, il sert de chronotope structurant dans la trame narrative. Outre ce rôle chronotopique, le mur est tour à tour un symbole (mur de Berlin), un marqueur d'événement historique (mur des Fédérés), un instrument fiscal (mur des Fermiers généraux¹²⁹), un équipement de protection contre le terrorisme (mur autour de la Tour Eiffel), un sujet de polémique (Mur pour la Paix¹³⁰), une référence intertextuelle (le « petit pan de mur jaune » proustien), un thème musical et cinématographique inépuisable¹³¹, un instrument multifonctionnel, une page en briques¹³², un signe et un objet discursif qui se révèle particulièrement fécond dans un contexte urbain.

¹²⁹ Éric Hazan rappelle que ce mur « n'a aucune vocation militaire. Ses dimensions même le montrent : trois mètres de haut et moins d'un mètre d'épaisseur. Les historiens lui ont donné le nom de "mur des Fermiers généraux", mais pendant les quatre-vingts années de son existence les Parisiens l'appelleront le "mur d'octroi" [droits d'entrée sur les produits alimentaires, le vin, le bois de chauffage]. » (*L'invention de Paris, op. cit.*, p. 143)

¹³⁰ Réalisé par l'artiste Clara Halter et l'architecte Jean-Michel Wilmottel, le Mur de la Paix (il fait seize mètres de longueur, treize mètres de largeur et neuf mètres de hauteur ; il est doté d'une charpente métallique habillée de bois, d'inox et de verre) est élevé en mars 2000 devant l'École militaire sur le Champ-de-Mars (VII^e arrondissement). Son but est de célébrer la paix, en affichant ce mot en quarante-neuf langues et en permettant d'y glisser des messages (les concepteurs se sont inspirés du Mur des Lamentations). Vandalisée à de nombreuses reprises, cette œuvre fait l'objet de vives controverses, tant sur sa valeur artistique que sur son emplacement et la légalité de son installation. En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Mur_pour_la_Paix [Consulté le 17 octobre 2022] Le Mur est finalement démonté en juin 2020 et son nouveau lieu d'édification n'a toujours pas été choisi fin 2022.

¹³¹ Pour ne citer qu'un exemple : l'album *The Wall* de Pink Floyd. Dans le domaine pictural, l'artiste québécois Martin Bureau a réalisé une série de tableaux et une exposition à base de vidéos sur plusieurs murs dans le monde (mur entre Israël et la Palestine, murs dans Belfast et mur entre les États-Unis et le Mexique). Pour plus de détails sur ce projet intitulé « Les murs du désordre », voir le site de l'artiste : <http://lesmursdudésordre.com> [Consulté le 2 décembre 2022]

¹³² En 2012, le calligraphe Jan Willem Bruins a inscrit à la main dans la pierre les cent vers du poème « Le bateau ivre » d'Arthur Rimbaud sur les murs de la rue Férou.

En ligne : <https://www.parisladouce.com/2020/10/fresque-le-bateau-ivre-paris-rue-ferou.html> [Consulté le 20 novembre 2022]

Le mur sert de « pupitre sur lequel [le flâneur] appuie son carnet de notes¹³³ » ; il accueille des affiches, des tags, des collages¹³⁴ ; il collectionne des traces et peut faire l'objet d'un processus d'anthropomorphisation¹³⁵. Il stimule aussi la langue : ici des narrateurs *rasent les murs* de la ville, là d'autres *frappent le mur* de l'administration, ailleurs le pouvoir politique *élève un mur* contre les migrants¹³⁶ ; il engendre de multiples métaphores langagières (*être dos au mur*, *mettre au pied du mur*) et proverbes (*les murs ont des oreilles*). Au XXI^e siècle, le mur se fait aussi virtuel : mur Facebook, mur de surveillance à la frontière entre les États-Unis et le Mexique¹³⁷.

Étudier le chronotope du mur permet de capter la façon dont les textes entrent en interaction avec les processus de dégradation, de destruction et de reconstruction de l'habitat, trois étapes constitutives du projet du Grand Paris, en contrepoint desquelles se joue le processus de muséification — conserver les murs tels quels — à l'œuvre dans le centre parisien¹³⁸. À la fin du XVIII^e siècle, lors de la construction du mur des Fermiers

¹³³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, p. 60.

¹³⁴ Le roman de Sylvie Taussig s'amorce sur l'apparition mystérieuse d'un pou en céramique avec des pattes rouges qui n'est pas sans rappeler les mosaïques de l'artiste visuel *Invader*. Dans les *Renards pâles*, une phrase lapidaire « LA SOCIÉTÉ N'EXISTE PAS » inscrite sur un mur dans une impasse va changer le cours de la vie du protagoniste.

¹³⁵ Dans *Des nuages et des tours*, Dominique Fabre fait référence à un graffiti de Miss Tic dans le XIII^e arrondissement qui contient l'expression suivante : « le mur a un grain, moi aussi ». Voir le site de l'artiste décédée en mai 2022 : <http://missticinparis.com> [Consulté le 12 septembre 2022]

¹³⁶ Je pense entre autres au slogan trumpiste « *build the wall* ».

¹³⁷ Des start-ups américaines travaillent actuellement sur des projets de murs virtuels (antennes de télécommunications, radars, caméras, capteurs, logiciels de surveillance), moins onéreux et plus écologiques qu'un mur en béton...

¹³⁸ Le cas des Murs à Pêches de Montreuil illustre l'ambivalence du processus de conservation. Ces cultures de pêchers en espaliers, créées à Montreuil au XVII^e siècle, connurent une véritable expansion jusqu'au XIX^e siècle, puis furent peu à peu détruites. En 2006, l'association MAP (Murs à pêches), fondée par des « bobos », tente de les préserver — un effet positif de la gentrification en quelque sorte (chaque année, le site sert de décor à un festival qui mêle concerts, pièces de théâtre et ateliers pour enfants). Mais ces espaces sont de nouveau menacés par les projets immobiliers du Grand Paris, car seuls des fragments de mur seraient conservés pour les intégrer dans l'architecture des futurs immeubles (soit une forme de muséification commerciale).

généraux servant à la perception d'un nouvel impôt, une main anonyme a inscrit cet alexandrin « le mur murant Paris rend Paris murmurant ». Au XXI^e siècle se pose plutôt la question du *dé-murement* du Paris *intra-muros*.

La notion de chronotype

À partir des travaux de Walter Benjamin (figures allégoriques de la modernité), de Pierre Sansot (topologie des figures populaires) et de Mikhaïl Bakhtine (« L'homme en littérature » du chronotope), Claudia Bouliane définit le chronotype comme

un personnage qui conjoint une ou des représentation(s) caractéristique(s) de l'imaginaire social conjoncturel et un ou des traits scripturaux caractéristiques de l'œuvre dans laquelle il apparaît. Dans le vocabulaire de Claude Duchet, cela voudrait dire qu'il fond ensemble un « indice » (particulier à la rumeur sociale ambiante) et une « valeur » (particulière à l'écriture du texte). On l'exprimerait encore autrement en affirmant qu'il conglomère la socialité et l'autoréflexivité du texte¹³⁹.

Parce qu'il métonymise la vision d'une histoire en suspens et appelle des choix esthétiques précis dans les textes des années trente (réurrence de motifs, brouillage ou dédoublement du point de vue, focalisations multiples), l'adolescent dans la foule est un chronotype du roman français de l'entre-deux-guerres. Le militant-poète dans la poésie de Gaston Miron, le SDF (sans domicile fixe) dans le roman marseillais contemporain ou encore le *pickpocket* dans l'ouvrage du même nom de Fuminori Nakamura constituent également des

¹³⁹ Claudia Bouliane, *L'adolescent dans la foule. Un chronotype romanesque de l'entre-deux-guerres*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 59.

chronotypes¹⁴⁰. Je compte appliquer ce concept au(x) descendant(e)(s) du flâneur parisien dans les romans français du XXI^e siècle.

Karlheinz Stierle retrace les liens noués par l'association entre histoire de la ville de Paris et histoire du flâneur — cet « œil de la ville » :

Le flâneur ne parvient à la conscience de la ville qu'à partir du moment où il perçoit ce qui est présent sur l'horizon de ce qui est absent, sur le fond d'une mémoire d'autres spectacles à perte de vue. L'histoire du flâneur est l'histoire de cette prise de conscience. [...] [I]l semble significatif que la nouvelle formule du « livre sur la ville » soit mise, avec une constance frappante, en relation avec la figure du flâneur en tant que son lecteur. Seul le flâneur se détache de la vie de la ville, en sorte qu'il peut considérer cette vie comme un spectacle ; seul le flâneur apprend à déchiffrer le spectacle comme un moment éphémère découpé dans la dialectique de la présence et de l'absence¹⁴¹.

Quant aux travaux fondateurs de Walter Benjamin, ils ont fait du flâneur baudelairien l'incarnation physique de la modernité, intrinsèquement liée à Paris, capitale du XIX^e siècle. À l'époque postmoderne, quel est le devenir de ce personnage capable « d'endosser divers rôles dans le roman urbain¹⁴² » ? Le chronotype étant « implicitement porteur d'une relation spatio-temporelle singulière¹⁴³ », c'est dans son rapport avec le chronotope du mur que je vais tenter de définir l'héritier du flâneur, ou plutôt son héritière : peut-être la flâneuse d'un Grand Paris au masculin en lieu et place du flâneur d'une (ville de) Paris souvent conjuguée

¹⁴⁰ Pour plus de détails sur ces figures, je renvoie aux travaux de Pierre Popovic : « Le temps des militants. Hétérochronie sociale et historicité d'une écriture : Gaston Miron », dans Jean-Pierre Bertrand et François Hébert (dir.), *L'Universel Miron*, Québec, Nota Bene, p. 129-148 ; « Marseille, du couple mythique et du flâneur au SDF », dans Lise Gauvin (dir.), *Les Métropoles culturelles dans l'espace francophone*, Montréal, Hurtubise, p. 131-156 ; « Du chronotope et du chronotype », dans Sophie Ménard et Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'ouvrier*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2014, p. 14.

¹⁴¹ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 127-128. [Je souligne]

¹⁴² Christina Horvath, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴³ Claudia Bouliane, *op. cit.*, p. 61.

au féminin¹⁴⁴. Je choisis de m'orienter vers une protagoniste féminine pour des raisons historico-sociales et poétiques. La place de la femme dans l'espace public représente une problématique devenue indissociable de l'imaginaire social contemporain (campagnes de sensibilisation, lois contre le harcèlement de rue, réflexions sur l'aménagement urbain¹⁴⁵). Le mouvement #MeToo en a fait un de ses principaux sujets de revendication. Sur le plan de la poéticité et de la scripturalité, la construction de la figure féminine parisienne s'avère particulièrement complexe dans *75*¹⁴⁶, roman dont le phrasé est « remarquable par l'équilibre qu'il atteint et garde entre la délibération intérieure, la précision clinique de la description des choses vues et de fascinants élans de prose poétique¹⁴⁷ ». Par la conjugaison de ces éléments, la flâneuse d'Anna-Louise Milne est un objet sémiotique de premier ordre pour projeter dans le XXI^e siècle la figure déglagée par Walter Benjamin.

¹⁴⁴ Je privilégie l'analyse du roman *75* dans cette thèse mais d'autres figures féminines pourraient être étudiées en détail : l'exploratrice de la gare de *Montparnasse monde* (Martine Sonnet) ; l'ethnologue de l'insalubrité dans *L'inhabitable* (Joy Sorman) ; la conseillère en intervention urbaine de *Dans les plis sinueux des vieilles capitales* (Sylvie Taussig) ; la bénévole auprès des migrants de *Jours d'exil* (Juliette Kahane) ; l'arpenteuse de la rue Férou dans *Paris Fantasme* (Lydia Flem).

¹⁴⁵ La Ville de Paris a publié un guide intitulé *Genre et espace public* qui regroupe des conseils destinés aux urbanistes. « Ce manuel de bonnes pratiques propose une approche égalitaire et mixte des politiques urbaines. » En ligne : <https://www.paris.fr/pages/un-nouveau-guide-pour-mieux-integrer-le-genre-dans-l-espace-public-17624> [Consulté le 20 août 2022]

¹⁴⁶ Anna-Louise Milne, *75*, Paris, Gallimard, 2016, 203 p. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par *75*, suivi du numéro de page et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Les italiques sont de l'auteur, sauf lorsque le contraire est indiqué.

¹⁴⁷ Pierre Popovic, « Du passé, faisons table rase », *Spirale*, n° 258, automne 2016, p. 11.

CHAPITRE I

CONSTRUCTION DESTRUCTRICE ET DESTRUCTION CRÉATRICE

Selon Jean-Christophe Bailly, la ville contemporaine « n'est plus une unité intégralement composée, [...] n'est plus un corps qui sent et perçoit sa limite » sous l'effet d'un long processus « *d'illimitation et d'effacement des bords* », ce qui en complexifie la saisie :

De quelque manière et à quelque échelle qu'on l'aborde, [le paysage urbain] s'impose comme une masse composite aux *traits flous* et aux *prises incertaines*. Il a beau avoir été programmé, décrit, appréhendé, tout se passe comme si aux grosses flèches des schémas directeurs il répondait par la multitude de flèches d'un jeu de pistes *morcelé et insaisissable*¹⁴⁸.

Chercheuse en géographie, Christiane Rolland-May définit, à partir des travaux de Lotfi Zadeh¹⁴⁹, le concept d'*ensemble géographique flou*, qui permet de composer avec la notion d'*imprécision spatiale* :

Exception faite des unités spatiales délimitées par l'homme pour des raisons politiques, administratives, juridiques, militaires ou autres motivations de domination spatiale, il est souvent difficile, voire impossible, de fixer à un espace géographique une limite nette, linéaire, continue. Le géographe se trouve le plus souvent en présence de marges, bordures, espaces « périphériques » ou autres zones de transition. Nous qualifierons ces limites de *franges spatiales* en soulignant que, dans ces franges, plus ou moins larges, plus ou moins continues,

¹⁴⁸ Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 12. [Je souligne]

¹⁴⁹ Ce professeur de génie électrique à l'université de Californie a publié un article en 1965 où il établit que « la plupart des collections d'objets que nous trouvons dans le monde réel ne sont pas définies de façon précise ». (« Fuzzy Sets », *Information and Control*, vol. 8, p. 338-356.) Par exemple, la classe des animaux aquatiques et la classe des vieilles personnes ne sont pas des ensembles au sens ordinaire, parce que ni « animal aquatique » ni « vieille personne » ne sont des concepts bien précis. Il propose donc de créer un degré d'appartenance qui soit un nombre compris entre 0 et 1 afin de traiter ces groupes mal définis. Cette théorie des ensembles flous est ensuite développée par Arnold Kaufmann et appliquée à l'analyse spatiale économique par Claude Ponsard. Comme le souligne Arturo Sangalli, « le concept d'ensemble flou n'est pas d'ordre statistique, et [...] il y a une différence entre le flou et l'aléatoire. Le flou, au sens de Zadeh, représente le vague dans l'intuition humaine, non la probabilité. » (*Éloge du flou*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 2001, p. 25.)

plus ou moins nettes, les unités spatiales appartiennent encore à l'espace géographique étudié tout en n'en présentant plus la totalité des caractères ou en les présentant plus ou moins¹⁵⁰.

Se penchant plus spécifiquement sur le cas de la capitale française, le géographe Philippe Subra note que les appellations mêmes de « Paris » et de « Grand Paris » entretiennent la confusion puisque leurs significations varient selon le contexte et les locuteurs. Ces termes servent en effet

à désigner à la fois un espace — c'est-à-dire une réalité géographique et urbaine — et un acteur, celui qui a en charge ce territoire, le représente ou en contrôle les institutions, — c'est-à-dire une réalité juridique et géopolitique. [...] Il existe donc actuellement un « petit » Paris, qui est à la fois une réalité urbaine et une réalité politique (la ville de Paris et son territoire), et un « grand » Paris qui n'est qu'un phénomène urbain et attend encore sa traduction institutionnelle et politique¹⁵¹.

M'inspirant de ces constats auxquels s'ajoutent les recherches d'Élisabeth Nardout-Lafarge sur l'instabilité du lieu et de celles de Marie-Hélène Voyer sur les espaces incertains, je souhaite développer la notion d'*espace flou parisien*, qui se base en premier lieu sur le constat de la présence récurrente du terme « flou » dans un corpus extrême-contemporain. Les romans étudiés s'inscrivent ainsi dans le sillage de Patrick Modiano, l'écrivain du flou parisien selon Régine Robin :

Tout se meut dans l'incertain. Filatures infructueuses, identités troubles et troublées, identités tremblées, tout est pris dans une pâte temporelle obscure, elle-même à la fois floue et précise, victime de spectres et de fantômes qui surgissent à l'improviste, ponctuant l'anéantissement et l'impossible

¹⁵⁰ Christiane Rolland-May, « Notes sur les espaces géographiques flous », *Bulletin de l'Association de géographes français*, n° 502-503, 61^e année, avril-mai 1984, p. 160. Voir aussi un autre article : « La théorie des ensembles flous et son intérêt en géographie », *Espace géographique*, tome 16, n°1, 1987, p. 42-50.

¹⁵¹ Philippe Subra, *Le Grand Paris*, *op. cit.*, p. 9.

résurrection du passé. C'est pourtant par là que, l'écriture luttant contre l'oubli, cette mémoire trouée fera sens¹⁵².

Trouble dans la capitale française

Brouiller les cartes

La flâneuse de la petite rue s'attache à un « lieu aux contours flous » (75, 20) ; l'arpenteur des zones blanches¹⁵³ évoque des « lieux vides et flous¹⁵⁴ » ; l'urbaniste du Grand Paris qualifie la ville de « floue et confuse¹⁵⁵ » ; le chroniqueur du quotidien remarque que « l'été est flou¹⁵⁶ » dans la capitale française ; la conseillère culturelle juge que le « flou institutionnel¹⁵⁷ » caractérise la gouvernance urbaine parisienne. L'homme mis à la porte de son appartement sent sa vie devenir « évasive, presque floue¹⁵⁸ » alors qu'il erre dans les rues de Paris tandis que des activistes au sein d'une ville dystopique réalisent que « leurs vies flottantes et ectoplasmiques se cristallis[ent] la nuit autour de [leur] discussions. [...]

¹⁵² Régine Robin, *Ces lampes qu'on a oublié d'éteindre*, Montréal, Boréal, 2019, p. 16. L'essayiste évoque aussi « le brouillard, les flottements, le "chien et loup", l'indéterminé de l'atmosphère, des situations [...], l'indétermination, l'errance des points de vue, des perspectives narratives ». (*Ibid.*)

¹⁵³ Les zones blanches sont les espaces laissés en blanc sur la carte de l'IGN (Institut national de l'information géographique et forestière). Un lointain prédécesseur, André Taride, auteur de *Paris contre Paris. Archéologie grise* (1956), décrit à l'aide de textes et de cartes ce qu'il nomme les « espaces neutres et sans genre », un « péri-Paris », un « contre-Paris » (friches, endroits maudits, lieux sans génie). (Cité par Hélène Briscoe dans « Les zones neutres », *Paris contre Paris*, Paris, Le Tigre, 2013, p. 23-26.)

¹⁵⁴ Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007, p. 103. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par *LB*, suivi du numéro de page et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Les italiques sont de l'auteur, sauf lorsque le contraire est indiqué.

¹⁵⁵ Aurélien Bellanger, *Le Grand Paris*, Paris, Gallimard, 2016, p. 44. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par *GP*, suivi du numéro de page et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Les italiques sont de l'auteur, sauf lorsque le contraire est indiqué.

¹⁵⁶ Dominique Fabre, *Des nuages et des tours*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2013, p. 40.

¹⁵⁷ Sylvie Taussig, *op. cit.*, p. 841.

¹⁵⁸ Yannick Haenel, *Les renards pâles*, Paris, Gallimard, 2013, p. 7.

Tout le reste refluit, devenait vaporeux et flou ¹⁵⁹. » Étymologiquement, « flou » fait référence à la fatigue, à l'épuisement, à quelque chose de flétri et fané, toutes notions qui renverraient à un vieux Paris sclérosé, en attente d'être « transfusé¹⁶⁰ ». Sémantiquement, un espace flou ne possède pas de forme nettement définie, ses lignes et ses contours sont souples et mouvants et, par extension, ils apparaissent de manière indistincte et semblent brouillés. Ces caractéristiques font signe, non plus vers la netteté d'un Paris muséifié protégé par son périphérique, mais vers ce Grand Paris dont la représentation reste à construire et les limites à définir. Un des sens dérivés du nom « flou » désigne une « spécialisation du métier de la couture qui a trait à la technique de réalisation de vêtements souples, par opposition à la technique du tailleur¹⁶¹ » et, en cela, le flou rejoint une autre métaphore urbaine traditionnelle, celle du *tissu* urbain. Le *flou prosaïque* favoriserait ainsi la confection de « phrases parisiennes, avec agilité ou au contraire maladresse, mais toujours à l'intérieur du tissu, comme une couture incertaine et secrète. Et ce tissu, avec ses trous et ses fibres, ses fils rouges et ses plis, ses moires et ses accrocs, est à la fois achevé et à tisser encore¹⁶². » Par son étymologie et par étoilement sémantique, le terme de « flou » garde les traces de l'évolution de la capitale française, caractérise les dimensions temporelles et spatiales des espaces ainsi que les perceptions des narrateurs, s'applique au mode d'organisation de la ville (gouvernance, règlement) et qualifie la notion même de Grand Paris.

¹⁵⁹ Olivia Rosenthal, *Éloge des bâtards*, Paris, Verticales, 2019, p. 137. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par *EB*, suivi du numéro de page et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Les italiques sont de l'auteur, sauf lorsque le contraire est indiqué.

¹⁶⁰ Sylvie Taussig, *op. cit.*, p. 464.

¹⁶¹ En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/flou/34248> [Consulté le 8 octobre 2022]

¹⁶² Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 33.

La métaphore aquatique¹⁶³, l'usage de pronoms indéfinis et de noms génériques relatifs à l'urbanité, ainsi que le champ lexical de l'incertitude¹⁶⁴ ou du déséquilibre¹⁶⁵ participent aussi de la construction du brouillage spatiotemporel. Malgré tout l'équipement dont il dispose (balise GPS, appareil photo, cartes, carnets), l'arpenteur d'*Un livre blanc* ne parvient pas à fixer les endroits qu'il découvre. Ses notes, des liasses de feuilles griffonnées pourtant beaucoup plus précises que les cartes, « pein[ent] à rendre compte de la configuration exacte des lieux visités » et, hormis quelques détails saillants, « le reste se désagrèg[e] » (*LB*, 39). Tout au long de sa progression,

des brèches s'ouvr[ent] en enfilade, des bâtiments entiers, des rues, apparaiss[ent] puis disparaiss[ent], et partout se gliss[ent] des ombres furtives : c'[est] comme s'[il] [...] avai[t] trouvé les aires où la ville se vaporisait, chacun de ses éléments devenu si léger qu'un souffle le dissipait. (*LB*, 121)

Le paysage urbain décrit dans *Avant de disparaître* est flouté, des bancs de brume déroband au regard immeubles et habitants¹⁶⁶. Le brouillard « continue, s'étend, trouble ciel et terre dans une espèce de remous blanchâtre que les hélicoptères explorent, sans jamais rien trouver que des ombres vagues qu'ils poursuivent et qui se dérobent¹⁶⁷ ». Le jeu de renvois avec d'autres villes forme un autre procédé de brouillage. Ainsi, la flâneuse évoque « [l]a rue

¹⁶³ De multiples itérations du verbe « flotter », conjugué sur différents modes et employé dans un sens concret ou figuré, ponctuent les textes.

¹⁶⁴ Des termes tels que « vaporeux », « trouble », « fuyant », « vague » se retrouvent fréquemment dans les romans étudiés. Le promeneur d'*Un livre blanc* se confronte à des paysages « fuyants ». Le père endeuillé « vi[t] dans le vague » et se retrouve « à flotter dans un perpétuel présent » après son déménagement à Paris (Philippe Forest, *Crue*, Paris, Gallimard, 2016, p. 63-64. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par *CR*, suivi du numéro de page et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Les italiques sont de l'auteur, sauf lorsque le contraire est indiqué.)

¹⁶⁵ « La ville oscillait et tremblait, on faisait vaciller ses frontières. » (*EB*, 88)

¹⁶⁶ Le film franco-québécois de science-fiction réalisé par Daniel Roby, « Dans la brume », utilise aussi ce thème : une étrange brume mortelle a submergé la capitale française et un couple avec un enfant tente de survivre en se réfugiant aux derniers étages d'un immeuble de Paris. (France-Québec, 2018, 89 minutes.)

¹⁶⁷ Xabi Molia, *Avant de disparaître*, Paris, Seuil, 2011, p. 41-42. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par *AD*, suivi du numéro de page et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Les italiques sont de l'auteur, sauf lorsque le contraire est indiqué.

à Richelieu qui se confondait avec [la rue parisienne] » (75, 21). Dans *Les Renards Pâles*, le parallèle s'effectue entre la rue des Couronnes et celle qui mène au village malien d'Ogol-du-Bas. *Envoyée spéciale* de Jean Echenoz et *Le scribe* de Celia Houdart construisent chacun un jeu de superpositions : pour l'un, entre Paris, la Creuse et la Corée du nord, pour l'autre, entre Paris et Calcutta¹⁶⁸. Les romans de Xabi Molia et de Philippe Forest exploitent aussi le principe de désorientation temporelle, laquelle se traduit notamment par de fréquentes analepses. Le père endeuillé avoue qu'il a perdu le sens du temps — passé et présent se superposent — si bien que sa vision de la réalité se brouille. L'isotopie spectrale¹⁶⁹ qui contamine la cité, les habitants, le quartier voire l'immeuble même du narrateur, accentue le caractère insaisissable de l'espace parisien. Enfin, d'autres procédés participent de la représentation d'un espace flou : le refus du toponyme, la mise en doute de la fiabilité narrative et la surcharge langagière.

À la recherche du toponyme perdu

Publié en 2002, *La clôture* de Jean Rolin décrit, avec une abondance de détails et une variété de perspectives, le boulevard Ney, espace tampon entre Paris *intra-muros* et sa périphérie. Dans *Voyage au centre de Paris*, le flâneur déambule hors des circuits touristiques traditionnels, mais les indications topographiques permettent aisément de retracer ses

¹⁶⁸ Le texte superpose notamment la Seine et le fleuve Hooghly.

¹⁶⁹ Dominique Rabaté établit une différence entre fantôme et spectre : « [Ce dernier] n'est pas comme un fantôme : il ne marque pas le retour du mort, ou du refoulement dont il faut lever le secret. Son économie romanesque est d'une autre nature. Entre présence et absence, le spectre représente un état d'existence amoindrie qui persiste à se manifester de façon intermittente. » (*Désirs de disparaître : une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence, 2015, p. 47.) Cette différence ne me paraît pas opérante dans le texte de *Crue* (par exemple, le quartier est qualifié de fantôme et son allure est spectrale).

parcours et ses découvertes (une carte avec les itinéraires figure à la fin de l'ouvrage). Il s'agit dans le premier cas d'explorer des territoires peu parcourus et, dans le second cas, de leur porter un nouveau regard par des détails cachés et réinvestis par des anecdotes historiques, afin de susciter la curiosité du lecteur en sorte qu'il puisse construire sa propre représentation du lieu réel par l'intermédiaire de la fiction. Toute autre est la démarche à l'œuvre dans *Crue* qui ne comporte aucune indication toponymique précise, puisque le récit met en scène une cité « à peu près devenue semblable à toutes les autres » (*CR*, 20) et des événements qui « auraient pu se passer n'importe où » (*CR*, 28). Paradoxalement, le lecteur apprend que l'action se situe dans « une des plus grandes et vieilles villes d'Europe » (*CR*, 20) et le texte fournit de multiples indices permettant de déduire que les événements se déroulent dans le quartier de la Bibliothèque François Mitterrand (XIII^e arrondissement). Le narrateur mentionne la présence d'un immeuble de l'Armée du Salut :

Le bâtiment en question était l'œuvre d'un architecte fameux qui — était-ce par un trait d'humour noir ? — avait voulu lui donner l'apparence gaie d'une fastueuse villégiature méditerranéenne avec des façades rutilantes, des terrasses disposées en quinconce et plantées de petits jardins. (*CR*, 14)

Une rapide recherche pointe vers la Cité de Refuge, sise au 12, Rue Cantagrel, réalisée par Le Corbusier. Outre les allusions à des toitures en zinc (un des traits architecturaux caractéristiques de Paris), à un tramway qui encercle la ville, à une immense bibliothèque à quatre tours, à un vieux quartier chinois, l'habitant récemment installé évoque, en face de son appartement, la présence d'« une fresque monumentale représentant le visage immense d'un homme sans nul signe distinctif sinon la spectaculaire moustache qu'il portait » (*CR*, 32). Une telle description correspond à celle de la murale réalisée par l'artiste DaBro, en hommage à Farhat Hached, un syndicaliste tunisien assassiné en 1952 près de Radès, située

sur la place Farhat, au coin de l'avenue de France et de celle du général Jean Simon. Au hasard de ses déambulations, le narrateur découvre un « tunnel assez sinistre, alors en cours de rénovation, qui plongeait sous la voie de chemin de fer et conduisait jusqu'au fleuve » (CR, 44) proche du quartier chinois (le tunnel de la petite ceinture, rue Watt). Le flou descriptif apparent se trouve ainsi contrebalancé par une multitude d'indices essentiellement spatiaux¹⁷⁰ que le lecteur choisit de décoder ou non. *Éloge des bâtards* d'Olivia Rosenthal joue sur la même ambiguïté. Le texte n'identifie pas nommément la ville dans laquelle le récit se déroule, mais de nombreuses références renvoient d'abord vers un contexte français (l'organisme de la DDASS¹⁷¹, la relation France/Allemagne, l'armée française), puis plus spécifiquement parisien par l'évocation de quartiers historiques, de la banlieue parisienne, de la présence d'un fleuve, d'un lotissement des Champs¹⁷² (Élysées) et d'un chantier nommé Charles-de-Gaulle. Le roman de Jean-Philippe Domecq, *Cette rue*, assume l'absence totale d'indications géographiques et toponymiques en recourant à des termes génériques. Seules sont mentionnées de vagues indications relatives à l'urbanité, telles que les boulevards, les rues, le quartier périphérique, la « Ville-Vaste¹⁷³ », sans qu'aucun autre indice spatial ne fasse référence à Paris¹⁷⁴. Le texte ne fournit pas non plus

¹⁷⁰ Le narrateur fait aussi référence à une déportation qui rappelle la rafle du billet vert qui s'est déroulée Gare d'Austerlitz le 14 mai 1941.

¹⁷¹ Sigle qui désigne la Direction départementale des Affaires sanitaires et sociales en France.

¹⁷² On entend ici en écho la rue des Champs mentionnée par Jacques Réda dans *Le Citadin*. L'auteur se questionne sur les transformations de la banlieue parisienne : « Mais que reste-t-il de la vie agreste des banlieues ? Généralement, à part les noms eux-mêmes, presque plus rien. Tel "sentier" a été retracé au cordeau entre des remparts de béton sans pitié pour l'émotion de vivre. » (Paris, Gallimard, 1998, p. 17.) Le lotissement décrit dans le roman d'Olivia Rosenthal n'a effectivement plus rien de bucolique.

¹⁷³ Jean-Philippe Domecq, *Cette rue*, Paris, Fayard, 2007, p. 68. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par *CeR*, suivi du numéro de page et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Les italiques sont de l'auteur, sauf lorsque le contraire est indiqué.

¹⁷⁴ À part peut-être un pont très large au-dessus des voies ferrées qui renverrait à la Gare de Lyon.

d'indication temporelle, mais les événements se déroulent pendant un été caniculaire dont tout porte à croire qu'il s'agit de la canicule estivale parisienne de 2003.

Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Walter Benjamin accorde au contraire beaucoup d'importance à la toponymie, en particulier aux odonymes, ces « substances enivrantes [qui] rendent notre perception plus riche en strates et en sphères¹⁷⁵ » :

On a dit de Paris qu'elle était la « ville qui remue » et qui se déplace sans cesse. Mais la force invincible qui permet aux noms de rues, de places, de théâtres, de se maintenir malgré tous les glissements topographiques n'est pas ici moins importante que la vie propre à l'agencement de la ville [...] Combien de noms de rues gardent aujourd'hui encore le nom d'un propriétaire foncier qui, il y a des siècles, avait ses terrains là où elles furent percées ? Le nom du « Château d'eau », une ancienne fontaine qui a disparu depuis longtemps, revient aujourd'hui encore hanter différents arrondissements. [...] Tels sont le mouvement des rues et le mouvement des noms, qui s'effectuent assez souvent en se contrariant l'un l'autre¹⁷⁶.

Jean-Christophe Bailly analyse la conception benjaminienne de la nomination urbaine en partant de deux exemples, l'un étant la rue de la Roquette qui tient son nom d'une plante qui poussait là en abondance et l'autre, la rue du 29-juillet, nommée en mémoire de la troisième journée de la Révolution de 1830. L'auteur de *Panoramiques* met en relief la capacité du nom de rue à intégrer tantôt « l'ancien », tantôt le « transitoire suspendu » :

[P]our Benjamin, aucune survivance du signe à la chose signifiée n'est absolue : le signe se trouve au contraire toujours en position de faire retour vers ce qui, un jour, a fait de lui un nom. Et c'est la plus commune et la plus triviale des réalités, la rue, qui donne corps à cette possibilité et l'amplifie, faisant de la ville tout entière une caisse de résonance du nom. C'est en descendant tout au fond de la prose de la grande ville que les mots, échappant aussi bien au carcan de la valeur de communication qu'à celui de toute noblesse poétique antéposée, accèdent à un plan de vérité¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, [P 1a, 2], p. 535.

¹⁷⁶ *Ibid.*, [P 1, 1], p. 533.

¹⁷⁷ Jean-Christophe Bailly, *Panoramiques*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 67.

Si les indications toponymiques possèdent un tel pouvoir, que devient la représentation de Paris dans des textes qui ne travaillent plus avec ce matériau sémantique ? Comment récupérer « la marge secrète de sens qui est en réserve dans les noms donnés par la ville à ses lieux et à ses rues¹⁷⁸ » ? Se profile le risque d'une double perte, soit celle de l'historicité de la capitale française et celle de sa singularité, ou, en d'autres termes, l'oubli mémoriel d'une part et la transformation en ville générique d'autre part. En contrepoint de ce constat, Robert de la Sizeranne nous rappelle que « c'est une erreur, en art, que de vouloir tout définir, parce que, devant une chose définie, il ne reste plus rien à faire pour l'imagination¹⁷⁹ ». Le soupçon jeté par les écrivains sur la réalité urbaine grâce au flou spatio-temporel des récits permet d'ouvrir la voie à d'autres représentations de Paris. En ce sens, le flou devient une valeur des textes littéraires parisiens. C'est cette tension entre déperdition de sens et activation de nouveaux réservoirs d'imagination qu'il faut garder en tête dans l'analyse des voix (voies) des narratrices et narrateurs.

Souvent narrateur varie, bien fol qui s'y fie

Pour Élisabeth Nardout-Lafarge, le lieu « n'existe pas en lui-même, il est vu, médié et défini par des narrateurs-percepteurs à propos desquels se posent toutes les questions de fiabilité et d'autorité narratives¹⁸⁰ ». Quant à Marie-Hélène Voyer, elle postule que « la mise en scène du défaut de perception et de cognition dont sont affligés les personnages, [est] un

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁹ Robert de la Sizeranne, « La photographie est-elle un art ? », *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. 144, n° 3, 1897, p. 571.

¹⁸⁰ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine. Avant-propos et notes pour un état présent », dans *temps zéro*, 2013, n° 6, en ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document974> [Consulté le 2 septembre 2022]

phénomène qui s'inscrit sinon comme le moteur de l'intrigue, du moins comme l'un des motifs centraux de plusieurs romans contemporains¹⁸¹ ». Les textes de mon corpus mettent effectivement en scène ces distorsions de la perception temporelle et spatiale de l'instance narrative. Plusieurs personnages-descripteurs se trouvent sous l'emprise de l'alcool et de la drogue, subissent les effets d'une fatigue intense ou deviennent insomniaques après avoir vécu des expériences stressantes voire traumatisantes. Cette affection de leur état cognitif et perceptif constitue un outil narratif qui permet de regarder la ville autrement que du point de vue doxique habituel. Le musicien parisien désargenté constate qu'« [a]idé par le coucher de soleil, peut-être par l'alcool, Paris s'estompait, fondant dans une myopie absolue. La confusion était définitive, la ville toute entière disparaissait dans une peinture abstraite où flottait ça et là des teintes différentes¹⁸². » L'urbaniste du Grand Paris se livre à une confession aux accents ésotériques : « J'étais fasciné par l'homme que j'étais en train de devenir et que je voyais peu à peu s'éloigner de moi comme dans une expérience de sortie du corps, prélude halluciné du voyage astral que je m'apprêtais à vivre à travers l'esplanade sacrée de la Défense. » (GP, 38) Le protagoniste des *Renards pâles* traverse des épisodes psychotiques qui s'apparentent à une transe. « [A]u volant de [s]a voiture, à chaque fois, [s]a tête s'ouvre. C'est alors que ça arrive. [...] Est-ce que ça a un nom ? Personne ne sait ce qui arrive dans le vide. [...] [Il] appelle ça "l'intervalle"¹⁸³. » Le père endeuillé révèle que « depuis la mort de [s]a fille, [...] [il] ne parv[ient] pas à [s]e fixer sur les faits et les choses qui

¹⁸¹ Marie-Hélène Voyer, *Terrains vagues : poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, Montréal, Nota Bene, 2018, p. 284-285.

¹⁸² Nathan Devers, *Les liens artificiels*, Paris, Albin Michel, 2022, p. 189.

¹⁸³ Yannick Haenel, *op. cit.*, p. 18. L'urbaniste du Grand Paris évoque, lui, le souvenir « d'un décollement, d'une quasi-extase » (GP, 44).

composent la matière de toute existence » (CR, 63) et qu'il est incapable de dater « avec une précision même relative les événements » (CR, 11). Il réitère régulièrement qu'il n'est pas fou, se prévalant de sa solidité mentale et de son bon sens et dédiant son texte à ceux qui n'ont pas encore sombré dans la démence. Mais cette insistance paraît suspecte d'autant plus que le narrateur avoue qu'il éprouve « une réelle angoisse [...] absurde et irraisonnée » (CR, 43), puis que « son cerveau exig[e] sa ration nocturne de délire » (CR, 156) et enfin que sa tête « ne tourn[e] plus très rond » (CR, 223). Encore plus lucide, le médecin Kaplan, victime d'une fièvre intense et d'un épuisement nerveux, se morigène : « Tu perds la tête et tu inventes. » (AD, 195) Son manque de fiabilité visuelle (il devient progressivement aveugle) et auditive (il a des acouphènes) ne fait qu'empirer au fil du récit :

[S]a vue restait cernée par une frange obscure et des constellations clignotantes apparaiss[aient] parfois à la surface des objets. (AD, 254)

[D]es points et des virgules¹⁸⁴, d'un blanc aveuglant, sinu[ent] devant ses yeux. (AD, 269)

[L]e silence pèse sur [s]es oreilles et les remplit d'une rumeur qui brouille [s]a perception. (AD, 174)

La narration tantôt homodiégétique (le sujet « je » désigne le docteur), tantôt hétérodiégétique, livre des perspectives différentes — et parfois contradictoires — sur les événements. Selon Dominique Viart, « cette insistance du doute dans les textes, [...] contribue [...] au battement des hypothèses, à la multiplication des épanorthoses : il faut sans cesse ajuster, il faut sans cesse corriger¹⁸⁵ ». Ces stratégies narratives mises en relief par l'analyse des textes contribuent ainsi à renforcer le flou caractérisant la capitale française.

¹⁸⁴ Par effet métatextuel, la mention de ces signes de ponctuation contribue à renforcer le doute sur l'écriture même du récit.

¹⁸⁵ Dominique Viart, « Introduction », dans Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 24.

Assumer sa surcharge langagière

Émilie Brière postule que de nombreux romans contemporains se caractérisent par un double geste, soit celui de « se saisir du réel tout en interrogeant les modalités de cette saisie ¹⁸⁶ ». Plus précisément, « le surplomb métaénonciatif qu'engendre toute saisie déceptive du réel par le langage constitue [un] trait caractéristique des poétiques étudiées¹⁸⁷ ». De son côté, s'inspirant des recherches de Dominique Rabaté, Mélanie Lamarre montre comment les romans d'Antoine Volodine

présentent un singulier phénomène de monstration de leur voix narrative et participent d'une modernité littéraire qui nous fait assister au travail de la narration. Comme le souligne cependant Marie-Pascale Huglo, cette monstration ne se fait pas au détriment de l'histoire. [...] Le récit volodinien apparaît comme un récit adressé, tendu vers le lecteur comme vers une audience qu'il s'agit de captiver en jouant sur toutes les modalités du dire¹⁸⁸.

Surplomb métaénonciatif, monstration de la voix, modalités du dire : autant de constats qui s'appliquent au corpus romanesque étudié dans cette thèse. *Cette rue* de Jean-Philippe Domecq exhibe particulièrement son appareil métatextuel, et ce, dès *l'incipit* : « Ce que le récit dit au début, c'est qu'il y avait ce couple de vieux dans la rue, toujours, quand on y passait. » (*CeR*, 9) *Le récit* joue ici le rôle d'une instance narrative qui contrôle tous les événements : il dit quelque chose, il prévient, il rappelle, il doit reprendre le fil, etc.¹⁸⁹. Il se voit attribuer une majuscule au cours du roman, procédé lui-même autosouigné dans le

¹⁸⁶ Émilie Brière, *Écrire la souffrance de l'enfant au tournant du XXI^e siècle : le récit à l'épreuve de l'innommable*, Thèse de doctorat, Université de Montréal/Université Charles-de-Gaulle-Lille-3, 2011, p. 96.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 261.

¹⁸⁸ Mélanie Lamarre, *Ruines de l'utopie. Antoine Volodine, Olivier Rolin*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 195.

¹⁸⁹ Dans *l'excipit* du roman qui décrit la mort du vieux couple, « le Récit passe » et laisse scripturalement sa place à une narration dégagée du surplomb métaénonciatif, comme si la disparition des personnages entraînait celle du récit lui-même.

texte — « Récit qui passe majuscule on verra pourquoi » — ce qui renforce à priori son autorité narrative. Comme pour mieux encercler les événements fictionnels, la rue, initialement anonyme, devient « la rue du Récit », et réciproquement, « [t]ant qu'on est dans cette rue, on est dans le récit, finalement » (*CeR*, 24). De même, le texte organise un jeu de renvois entre le Récit et le pronom démonstratif « ça » (« ça fait destin », « c'est ça, le Récit », « mais ça le récit verra »). La matière textuelle composite fait cohabiter lexique familier, commentaires linguistiques¹⁹⁰, renvois intertextuels à des canons littéraires¹⁹¹, références mythologiques¹⁹² et religieuses¹⁹³. L'usage volontairement excessif du mot récit, le fonctionnement tautologique (binôme ça/Récit) ainsi que le voisinage dissonant de multiples registres de langue engendrent une désacralisation du discours critique — une parodie métacritique. Ces procédés, d'une part font signe vers un recyclage de l'autoréflexivité caractéristique du Nouveau Roman et vers l'héritage formaliste de la revue *Tel quel* et d'autre part, contribuent à instaurer une distance ironique entre la narration et son objet, la capitale française.

Dans la même veine, le roman de Sylvie Taussig, *Dans les plis sinueux des vieilles capitales*, détourne — lourdement — le jargon administratif en accentuant son caractère abscons par la multiplication de sigles et de mots-valises inventés et par de longues phrases incompréhensibles. La narratrice, qui travaille au département Culture de la Mairie de Paris, décide de monter un spectacle qualifié prétentieusement de « vitivinipyrrotechnique¹⁹⁴ »,

¹⁹⁰ « Et plus rien de phatique ni de rhétorique celui-là on aime autant dire. » (*CeR*, 43)

¹⁹¹ Entre autres, *Don Quichotte* : la vieille femme se prénomme Dulcinée.

¹⁹² Entre autres, la Pythie : un des personnages surnommé l'Arrivant possède le don de double vue.

¹⁹³ Entre autres, le Déluge pour nommer la montée des eaux qui menace Paris.

¹⁹⁴ Sylvie Taussig, *op. cit.*, p. 336.

hommage festif au monde viticole. Elle participe régulièrement aux réunions de la « CCOUNI¹⁹⁵ » (Commission consultative objet urbain non identifié), qui doit se pencher sur le cas de mystérieux « OUNI¹⁹⁶ » (objet urbain non identifié). Et afin de convaincre du bienfondé d'un projet de création sur les murs de la ville, la conseillère culturelle n'hésite pas à vanter en ces termes le contenu dudit projet :

dans notre recherche d'un critère de classement et de sélection des murs, nous nous sommes arrêtés sur le couple accessibilité/visibilité, soit en amont l'accessibilité des murs du point de vue des opérateurs de l'intervention et en aval leur visibilité du point de vue du récepteur, une fois l'intervention achevée¹⁹⁷.

De quoi générer un scepticisme envers la qualité artistique de la politique socioculturelle parisienne... Parodiant plutôt les modalités du discours scientifique — lexique, axiome, loi, théorie, étude comparative, opération mathématique —, *Debout-payé* brosse un portrait empreint d'humour caustique de l'immigration africaine à Paris. Le texte bâtit une ethnographie des conditions de travail d'un vigile et des comportements de consommation dans des magasins de vêtements et de parfums, déconstruisant au passage toute une série de clichés racistes. Le chapitre « Soldes à Camaïeu¹⁹⁸ » foisonne de références à la loi du sac à main, à l'axiome de Camaïeu, aux transformées de Laplace¹⁹⁹, à la mécanique du fauteuil de

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 678.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 514.

¹⁹⁸ Gauz, *Debout-payé*, Paris, Le nouvel Attila, 2014, p. 25-50. Camaïeu est une chaîne française de vêtements bon marché qui a fermé définitivement en octobre 2022.

¹⁹⁹ La transformation de Laplace est une technique très utilisée en ingénierie, en particulier en automatisme, en électricité et en électronique, pour résoudre simplement des problématiques complexes. Elle permet de basculer un problème du domaine temporel (dans lequel les paramètres et les résultats sont des fonctions du temps) vers le domaine des fréquences. Les calculs et les équations y sont beaucoup plus simples à résoudre. On applique ensuite la transformée inverse de Laplace pour retourner dans le domaine temporel afin de finaliser la résolution du problème. Le texte le présente ici en tant qu'outil de définition des prix et des réductions des items du magasin de vêtements.

l'adolescente handicapée ainsi qu'à toute une série de théories — celles du désir capillaire, de la moustache, des gènes de l'Antillais, du « PSG restreint²⁰⁰ ». Un tel mode d'emploi parodique, élaboré par un narrateur-vigile, met en relief la complexité de l'intégration en France, dénonce l'absurdité d'un consumérisme effréné et contribue au décodage de l'espace social parisien.

Brouiller les descriptions, refuser de nommer les lieux, pousser la surcharge langagière²⁰¹ à sa limite, détourner différents discours et surjouer la traduction immédiate du réel en machine à soupçon : autant de procédés actifs et perturbateurs qui tentent de déjouer la froideur et la platitude du langage technique et administratif associé à Paris, laquelle semble perpétuellement rendue abstraite par le jargon urbain élaboré par les experts de la ville. Grâce à ces modalités narratives, les textes engagent une critique féconde sur la base d'un écart productif par rapport à la représentation dominante de la capitale française et renouvellent par là même l'imaginaire parisien du XXI^e siècle.

La Ville Lumière, entre construction et destruction

En tant qu'espace urbain contemporain, Paris est aux prises avec un double processus de construction et de destruction, que Jean-François Chassay formule ainsi :

[d]e la chute du mur de Berlin à l'effondrement du *World Trade Center*, les manifestations d'un imaginaire de la catastrophe se multiplient dans des villes toujours en expansion, que les ruines qui en surgissent soient littérales ou

²⁰⁰ La théorie du « PSG [Pigmentation de la peau, Situation sociale et Géographie] restreint » s'énonce ainsi : « À Paris, la concentration élevée de mélanine dans la peau prédispose particulièrement au métier de vigile. » (*Ibid.*, p. 158)

²⁰¹ La surcharge s'étend parfois à la ponctuation : par exemple, le texte de *Crue* multiplie les incises.

métaphoriques. La violence ne cesse d'y être reconduite, prenant parfois des airs d'apothéose crépusculaire, la métropole devenant plus que jamais l'espace par excellence de l'oxymore²⁰².

Espace flou *et* espace oxymorique : confrontés à ces multiples tensions, les romans élaborent leurs propres stratégies fictionnelles — tentative d'insuffler un destin politique au Grand Paris (Aurélien Bellanger), mise en scène d'une ville confrontée à sa propre disparition (Philippe Forest, Xabi Molia), éloge d'une résistance en mode mineur (Olivia Rosenthal).

« Lever la vieille malédiction des enceintes et du périphérique²⁰³ »

L'urbaniste, hybride entre le missionnaire et le savant fou

Le roman d'Aurélien Bélanger cherche à doter l'espace urbain d'un récit de fondation, lequel s'appuie sur des piliers religieux, historique, mythique, géologique et géographique. Si l'on se réfère aux cinq dimensions de l'imaginaire social, *Le Grand Paris* se caractérise par une convocation parfois excessive de l'un des modes majeurs de sémiotisation, soit la cognitivité. La tonalité hyperbolique de l'*incipit* donne le ton d'une fiction décrivant l'ascension, la chute et la rédemption du personnage principal. Sur le plan de la narrativité, ce dernier — l'urbaniste concepteur du Grand Paris — incarne un héros qui ressemble à la figure de l'expert mégalomane :

Je m'appelle Alexandre Belgrand. [...] J'ai imaginé moi-même l'un des plus importants réseaux de la capitale, un réseau de transport, [...]. Mais d'avoir connu l'orgueil, d'avoir pensé que j'étais le plus illustre représentant de ma famille et l'un des hommes les plus importants de ma génération, d'avoir ensuite été rabaissé, humilié et banni, d'avoir vu mon chef-d'œuvre m'échapper et devenir la propriété de quelqu'un d'autre, d'en avoir souffert au point de désirer mourir me permet d'affirmer ici, de façon certaine, que la gloire ne m'intéresse

²⁰² Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 13.

²⁰³ *GP*, p. 270.

plus et que ce récit ne vise pas à rétablir une quelconque vérité, ni à réhabiliter mon nom. (GP, 12)

Le nom Alexandre Belgrand, outre la reprise des initiales de l'auteur, laisse entendre l'écho de celui d'Alexandre le Grand, incarnation par excellence de l'explorateur, du conquérant et du fondateur d'empire. La lignée familiale comprend de grands bâtisseurs : l'un des ancêtres du narrateur a conçu le réseau des égouts de Paris (l'aqueduc de la Dhuis qui alimente la capitale) tandis que son grand-père fut l'architecte de l'aéroport de Roissy. Les réalisations de ses parents, cantonnées à des parcs d'attraction, se révèlent nettement moins prestigieuses. Sa mère participe au projet Mirapolis, un parc consacré à l'histoire de France, qui fait faillite ; son père travaille pour le parc Astérix, qui, lui, a le mérite de résister face à la concurrence écrasante de *Disneyland Paris*²⁰⁴. Enfant de l'Ouest parisien, Alexandre Belgrand éprouve une sorte de révélation lors de sa découverte du département de Seine-Saint-Denis. Il perçoit « quelque chose de *religieux* dans ce territoire déchiqueté, quelque chose de l'ordre d'un *appel* — le besoin surnaturel de voir ce chaos brutal enfin changé en paysage docile » (GP, 21). Tel un « *moine soldat* », il croit fermement « au caractère *sacré* de [s]a *mission* » (GP, 40), soit « *réparer* [la ville moderne] [...] morte à Clichy-sous-Bois²⁰⁵ » (GP, 156 [Je souligne]). Lieu d'un miracle accompli par la Vierge Marie au Moyen-Âge²⁰⁶, l'endroit

²⁰⁴ Une interprétation de cette guerre des parcs serait d'y lire l'héritage d'une faillite de l'histoire, avec pour seule ouverture la résistance du petit village des irréductibles Gaulois contre les Romains envahisseurs (devenus les Américains).

²⁰⁵ Clichy-sous-Bois, commune de la Seine-Saint-Denis, a été le lieu d'émeutes en 2005, à la suite de la mort de deux adolescents, électrocutés alors qu'ils cherchaient à échapper à un contrôle de police.

²⁰⁶ En 1212, trois riches marchands angevins se font attaquer par des voleurs qui les attachent ensuite chacun à un arbre. Destinés à mourir de soif, les captifs prient la Vierge Marie et sont finalement délivrés de leurs liens par un ange. Pour montrer leur gratitude, ils firent construire la chapelle Notre-Dame des Anges qui demeure aujourd'hui un lieu de pèlerinage à Clichy-sous-Bois. En ligne : <https://cartorum.fr/carte-postale/88214/clichy-sous-bois-clichy-sous-bois-le-miracle-de-notre-dame-des-anges> [Consulté le 8 novembre 2022]

se prête particulièrement aux visées du narrateur dont le destin — et, par extension, sa conception du Grand Paris — se placent sous les auspices de la religion et du devoir. Celui qui se perçoit comme un élu de Dieu côtoiera bientôt les hommes politiques de droite. Au cours de ses études dans une école de commerce (l'ESSEC²⁰⁷) qu'il quitte par la suite pour l'université, Alexandre Belgrand rencontre le professeur Machelin, qui devient son directeur de thèse (« Paris gagnés : construire le Grand Paris » (GP, 54)), lequel a pour autre fait d'armes d'être un des premiers intellectuels de gauche à rejoindre l'équipe du « Prince de la droite²⁰⁸ ». L'ancien étudiant intègre alors la garde rapprochée du Président, avec le vague titre de « conseiller technique aux grands projets d'aménagement » (GP, 197). Devenu « l'architecte de l'une des réformes clés du quinquennat », il aide le Prince « à dessiner quelque chose qui porterait son empreinte et qui marquerait sa place dans l'histoire de France » (GP, 197). Le Grand Paris se présente avant tout comme un projet politique — il s'agit d'« offrir [au] peuple une nouvelle capitale » (GP, 232), un « Paris en mieux, [un] Paris augmenté » (GP, 281).

Ni juriste, ni technocrate, Alexandre Belgrand juge les recherches des théoriciens de la ville pour le moins « inopérantes, confuses et parcellaires » (GP, 262), leurs auteurs faisant preuve à ses yeux d'une « naïveté presque niaise » (GP, 305). Il se montre aussi très

²⁰⁷ École supérieure des sciences économiques et commerciales.

²⁰⁸ Le nom de Nicolas Sarkozy n'est jamais explicitement mentionné dans le roman, c'est uniquement l'appellation « Prince » qui est utilisée. Mais le choix de la non-nomination s'avère d'autant plus efficace que le lecteur connaisseur de la politique française découvre un nombre (écrasant ?) d'indices (actes, traits de caractère, discours, formules) de l'homme politique élu Président de la République en 2007. De plus, l'intertexte avec Machiavel participe de la désacralisation de l'élu de la République qualifié finalement de « fausse idole de[s] années de jeunesse » (GP, 11) du narrateur.

ambivalent envers les architectes²⁰⁹, traités de « caste étrange » (*GP*, 287) dotée d'un *ego* démesuré. Ils estiment tous « apport[er] des réponses décisives au malaise des banlieues, à la crise de la représentativité politique, à l'urgence écologique et au désenchantement du monde », à tel point que le « Grand Paris était presque trop petit pour eux » (*GP*, 287). Le texte revisite ironiquement une critique partagée par des chercheurs tels que Jean-Christophe Bailly qui se méfie notamment de ceux qui

donne[nt] du champ à la croyance, à l'existence et au maintien d'une architecture "majeure" continuant d'exercer librement son magistère. Or c'est ce clivage [architecture mineure versus architecture majeure] qui est justement à détruire, et avec lui l'ensemble des postulats hiérarchiques, désastreuses au plan du projet, comme l'a vérifié toute l'aventure-devanture du Grand Paris, et ruineuses au niveau d'une évaluation de la qualité architecturale, puisqu'elle ne peut que reproduire de façon non critique la seule ampleur des coûts de production²¹⁰.

Tout à son réquisitoire envers les architectes, persuadé d'être un « ministre occulte de l'espace » (*GP*, 198) en charge de réfléchir « au destin de Paris » (*GP*, 221), Alexandre Belgrand n'échappe pas à ce syndrome de surpuissance. Il dénonce « l'impéritie des urbanistes » dans l'implantation du cimetière de Neuilly (au détriment de l'axe de transport²¹¹), mais n'hésite pas à proposer l'idée d'une « cité des morts verticales » pour corriger cette « erreur grossière » et « rétablir, au moins symboliquement, l'urbanisme dans

²⁰⁹ La dénonciation d'architectes en proie à leurs rêves de grandeur se retrouve aussi dans *Crue* : « Carte blanche, semble-t-il, avait été laissée aux architectes afin de donner toute la mesure de leur imagination un peu délirante. On aurait dit des enfants entassant sans rime ni raison des cubes colorés, cherchant à les assembler afin de voir jusqu'où les piles pourraient monter et quelles formes absurdes et bancales leur imposer que toléreraient les lois de leur art — sans parler de celles de l'équilibre. » (*CR*, 27)

²¹⁰ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, *op. cit.*, p. 263.

²¹¹ Le développement de Nanterre est aussi jugé de façon très négative par le narrateur qui évoque un territoire aux prises avec une « sorte d'apocalypse accidentelle et prolongée », un lieu où « l'urbanisme parisien s'est brisé » (*GP*, 261).

ses droits » (GP, 269). La description de l'une de ses marches dans Paris avec deux autres conseillers du Prince illustre aussi son absence d'humilité :

Nous glissons déjà sur les trottoirs brillants de la Ville lumière, de la ville pluvieuse et dédoublée avec la certitude d'être ivres dans l'heure, [...] Paris était beau alors comme une ville conquise, une ville prosternée sous les pas légers de ses nouveaux maîtres, une ville souple comme le ruban d'un trottoir roulant qui pouvait nous conduire, dociles, n'importe où mieux qu'un chauffeur ou qu'une escorte. (GP, 245)

Maître et possesseur de Paris, il éprouve un sentiment de conquête et de puissance virile face à une ville au féminin, laquelle doit regretter le flâneur-poète « trébuchant sur les mots comme sur les pavés²¹² ». L'urbaniste entretient désormais un rapport de domination — au détriment d'un rapport de connaissance et de découverte — avec la capitale française. Aucun motif utopique ne guide son processus de conception du Grand Paris : « [F]aire le Grand Paris pour sauver la France, pour détruire la gauche parisienne ou pour acheter le silence d'un homme, toutes les raisons étaient acceptables. » (GP, 285) Le courtisan du Président élabore des notes préparatoires en vue d'un discours prononcé lors de l'inauguration de la Cité de l'architecture²¹³, lequel vise à inscrire l'action du Prince dans le nouvel horizon narratif de Paris sans la couper du passé. L' élu de la République s'engage à « redonner à l'architecture la possibilité de l'audace » (GP, 288) et à renouer avec une « vision esthétique » (GP, 289) des aménagements urbains, plébiscitant au passage la construction de nouvelles tours. L'allocution se termine par le lancement d'une consultation internationale, ce qui déclenche une ovation hystérique de la part des architectes présents. Ce « moment où [Alexandre

²¹² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1964, p. 98.

²¹³ Nicolas Sarkozy prononce ce discours le 17 septembre 2007 :

<https://www.banquedesterritoires.fr/nicolas-sarkozy-pour-un-nouveau-souffle-creatif-de-larchitecture-en-france> [Consulté le 30 octobre 2022]

Belgrand] dev[ient] [...] Delouvrier ou Haussmann » (*GP*, 290) constitue l'apogée de sa carrière politique avant sa disgrâce quelque temps plus tard.

Démis de ses fonctions, l'ancien conseiller passe de l'état de conquérant à celui d'assiégé, retranché dans son appartement de la Défense, tenté par le suicide dans un « Paris [devenu] gris et détestable » (*GP*, 348). Après sa rencontre avec une chargée de communication, il se recycle en conseiller VIP, cherchant à capitaliser sur son expérience élyséenne, et endosse le costume de l'« urbaniste visionnaire » avec « des lunettes, aux verres neutres, d'aspect corbuséen » (*GP*, 399). Il continue de « revendique[r], de façon implicite mais soutenue, la paternité du Grand Paris : [il] avai[t] imaginé la chose, [il] avai[t] écrit les deux discours historiques qui avaient marqué sa création » (*GP*, 392). Mais il finit par

répét[er] mécaniquement les mêmes choses sans intérêt sur le Grand Paris, ville palimpseste, organique et fractale, et [s]a conclusion [est] toujours la même : le nouvel urbanisme, lié aux nouvelles mobilités urbaines, [est] porteur d'une révolution égale à celle de la perspective. (*GP*, 398)

Cette carrière de conférencier prend fin alors qu'il reçoit une révélation quasi-divine (en écho à ce qu'il a vécu enfant) lors d'une randonnée où il suit le méandre du Canal de l'Ourcq. Alexandre Belgrand réalise qu'il met en jeu rien moins que le salut de son âme car « le Grand Paris [est] en lui-même presque blasphématoire, [...] [il est] un objet trop grand pour une seule âme, un objet dangereux et nocif, une réitération personnelle du mythe de Babel » (*GP*, 419). Cet aveu d'impuissance, mêlé à la convocation du mythe biblique sur l'orgueil des hommes, délivre l'ancien conseiller d'un lourd fardeau — « [s]on orgueil urbanistique était rétrocedé à Dieu — le parcours était terminé » (*GP*, 468). Devenu un simple « habitant anonyme du Grand Paris » (*GP*, 476), il déménage dans la Seine-Saint-Denis, se convertit à

l'islam, fréquente la mosquée et travaille désormais dans le milieu associatif. Son repli sur le quartier symbolise le changement d'échelle radical de sa conception de Paris, soit le passage d'une vision surplombante et panoramique à une expérience locale. Tour à tour magicien, prêtre, missionnaire, voire messie, l'ancien conseiller fait désormais vœu d'humilité²¹⁴ et réalise que « [l]es villes n'étaient pas faites par les hommes. [...] [Elles] appartenaient à Dieu. » (GP, 469) Oubliées les précédentes envolées de cet « homme qui aurait soulevé Paris du sol pour le reposer, identique, sur un sol meilleur, qui l'aurait guillotiné si vite qu'il en serait resté vivant » (GP, 217) !

Par ses traits de caractères, par son ascension, ses heures de gloire et sa chute, l'urbaniste mis en scène dans le roman n'est pas sans évoquer une autre figure, celle du savant fou. Selon Éleine Després, ce dernier se caractérise par son narcissisme, sa mégalomanie et son côté obsessionnel. « Sa passion de la découverte le rend aveugle aux conséquences de ses actes et aux dérives inévitables de son expérience, qui, immanquablement, se retourne contre lui et précipite sa fin²¹⁵. » Transposer cette analyse au roman étudié permet d'élaborer une nouvelle figure déviante, *l'urbaniste f(l)ou*, ce qui participe activement d'une désacralisation grotesque de la figure de l'expert, d'autant plus que le texte instille le doute au sujet du rôle réel joué par l'ancien conseiller. Pendant sa courte carrière politique, « terrorisé à l'idée de décevoir le Prince, de détruire Paris et de ruiner la France » (GP, 299), ivre et drogué du matin au soir, il erre entre cauchemars alcoolisés et visions délirantes. Plus tard, sa conseillère en communication fait de lui le

²¹⁴ Il renonce aussi à s'inscrire dans la lignée de ses ancêtres bâtisseurs. Lors d'un passage assez cocasse malgré les circonstances, il retrouve le corps momifié de son grand-père qui tombe en poussière dès qu'il le touche.

²¹⁵ Éleine Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure littéraire*, Montréal, Le Quartanier, 2015, p. 18.

découvreur du Grand Paris et l'inventeur du Grand Paris Express, mais il ne sait plus « si cela est vrai ou si cela procède d'une mise en scène, d'une exagération volontaire » (*GP*, 416). Une exposition qui devait mettre en valeur son rôle de visionnaire n'aura finalement jamais lieu. L'objet Grand Paris, initialement « pur et incandescent, dense et indestructible » (*GP*, 281) se transforme en « bête sauvage », en « hydre » (*GP*, 300), et « ne relèv[e] plus [...] de [l]a raison ou [des] capacités intellectuelles [d'Alexandre Belgrand], mais de [s]a seule croyance » (*GP*, 301). L'effrayante créature, réelle ou imaginaire, échappe à son créateur et se retourne contre lui, expérience que le missionnaire et le savant fou partagent avec cet étrange urbaniste, dont le parcours de vie particulièrement cahoteux sert de fil chronologique aux représentations successives du Grand Paris construites par le texte.

Récit(s) de fondation

Devenu un « conservatoire inutile de son passé grandiose », Paris « ne compt[e] plus parmi les grandes capitales du monde », concurrencé en Europe par Berlin, haut lieu artistique, et par le Grand Londres dont « l'attractivité [...] [est] une insulte permanente au rayonnement de Paris²¹⁶ » (*GP*, 236). Ayant acté cette déchéance, Alexandre Belgrand ambitionne de révéler le potentiel encore inexploité de la ville car il est persuadé que Paris « n'avait pas encore exprimé toutes les possibilités presque magiques de sa géologie — le réservoir de rêves et d'images sur lequel la ville avait été construite » (*GP*, 216). Afin d'élaborer cet imaginaire, le narrateur, qui « opère directement au niveau des temps géologiques » (*GP*, 300), s'intéresse particulièrement au lit de la Seine et à son réseau

²¹⁶ Le narrateur rappelle entre autres le cas des Jeux Olympiques de 2012, perdus au profit de Londres.

hydrique²¹⁷. Le texte fusionne les métaphores organique et aquatique dans une figure unique, celle d'une « étoile d'eau tombée sur le calcaire neuf du Bassin parisien » (*GP*, 123) dont « le centre se confondrait avec le méandre disparu qui remontait jadis jusqu'au pied de Montmartre » (*GP*, 123) et dont les branches seraient constituées de la Seine et de ses affluents. La prose exubérante absorbe des éléments du sociolecte scientifique²¹⁸ et les entremêle avec une prolifération de métaphores et de surchauffes lyriques. L'extrait suivant accumule rien moins que des références à la géologie, à la physique, à l'histoire, à la cuisine et à l'architecture religieuse :

Paris avait été longtemps l'hologramme lumineux de son sous-sol, une ville diffractée par ses couches géologiques profondes et comme une image de ville flottant au-dessus de son site naturel. Le Bassin parisien avait levé partout comme une pâte blanche, on avait vu remonter du sous-sol des palais voûtés et des églises de plus en plus hautes — la ville avait été comme une lentille taillée dans le plus clair des calcaires souterrains, un calcaire évidé en rosaces jusqu'aux limites de sa résistance physique, un calcaire devenu presque transparent et plus léger que l'air, en quelques points choisis où on l'avait laissé monter jusqu'au ciel sous la forme mousseuse et effervescente des cathédrales gothiques. (*GP*, 211-212)

Le texte resémantise la dimension chrétienne de la capitale française, en mettant en scène un urbaniste passionné par les églises et perpétuellement désireux de transcender sa conception urbanistique du Grand Paris. Même le simple mur antibruit autour du périphérique prend « un instant l'aspect d'une explication consolatrice du grand silence de

²¹⁷ À la fin du roman, il réalise que ses visions de Paris sont restées incomplètes jusqu'à ce qu'il s'intéresse au canal de l'Ourcq : « C'était là le grand fleuve fantôme de l'Île-de-France, un fleuve qui reliait entre elles les villes oubliées du 93. C'était le lieu où Paris s'ouvrait sur le monde, à travers la plaine de France, vers le Valois paisible et les Flandres lointaines, le lieu par où la métropole pouvait encore glisser vers la mégalopole européenne. C'était la pièce qui avait manqué à toutes mes visions de Paris. » (*GP*, 419)

²¹⁸ Le champ lexical des sciences de la terre est utilisé au sens propre (« échantillon minéralogique » (*GP*, 218), « roche calcaire du plateau » (*GP*, 75), « couche sédimentaire » (*GP*, 219)) et au sens figuré (« glaciation haussmannienne » (*GP*, 219)).

Dieu » (GP, 22) et les Halles, incarnation de la modernité et de la société de consommation, deviennent paradoxalement le point de départ pour comprendre le « caractère sacré » (GP, 66) de Paris. Aux piliers scientifiques et religieux s'adjoint l'ambition du conseiller du Prince de doter la ville d'une origine mythique à partir de l'« enseignement ésotérique » (GP, 56) du professeur Machelin, lui-même persuadé « que Paris n'avait pas encore livré tous ses secrets. Il y avait sous cette conviction quelque chose de presque homérique, de virgilien, la croyance en un génie des lieux, en une divinité dormante et séquenoise²¹⁹, tutélaire et magique. » (GP, 57) Ces références écrasantes à la culture gréco-latine et aux premières œuvres de la tradition occidentale visent-elles à éclipser la légende de Gyptis et Protis, mythe fondateur de la fondation de Marseille ? La Ville Lumière prend en tout cas la forme surprenante d'une

gigantesque créature autonome — une créature froide, pensive et déterminée, une créature que j'invoquais en répétant son nom, le nom de « Paris », dont les deux syllabes, la première, très lourde, et la seconde, un peu traînante²²⁰, m'évoquaient un animal lent, aux pas sourds et réguliers, qui tirait derrière lui le long appendice caudal des dragons ou des dinosaures. (GP, 57)

Si l'évolution historique de la ville de Paris fait partie intégrante de sa représentation dans l'imaginaire social, le texte inscrit ici la capitale française dans une temporalité beaucoup plus ancienne, avant même l'apparition de l'homme. Le règne des dinosaures a résisté à diverses catastrophes avant son extinction, causée par la chute d'une météorite et le changement climatique subséquent. Le dragon, animal mythique lié aux quatre éléments — feu, terre, air, eau —, surpasse en puissance la louve romaine ou le lion ; mais il est aussi

²¹⁹ Le néologisme est dérivé du terme « Sequana », nom celtique de la Seine.

²²⁰ On pourrait objecter que la palatale est explosive et non lourde et que la syllabe [ri] évoque un son dur plutôt que traînant, ce qui rend l'introduction de la créature d'autant plus artificielle.

synonyme de monstre infernal et de démon²²¹. Le texte renvoie Paris — qualifié de « doublure sombre de Jérusalem » (GP, 56) — du côté de Babylone, symbole de la ville décadente et perversie. Ce foisonnement mythique à connotations puissantes et maléfiques ne serait pas complet sans la caution platonicienne, celle de la Cité de l'Atlantide. Le narrateur voit « Paris scintiller faiblement dans des abysses trop lourds et, lentement, [il] remont[e] jusqu'à [lui] la ville phosphorescente qui oscillait au loin » (GP, 209). Une inversion de la devise parisienne en quelque sorte...

Un fil conducteur émerge cependant au sein de cette prolifération thématique et discursive : le Grand Paris Express, « devenu un projet presque messianique » (GP, 291). Le tracé du réseau de transport obsède l'urbaniste mystique, lequel envisage de superposer la configuration étoilée métropolitaine et ferroviaire sur celle du réseau hydrique. Alexandre Belgrand imagine « la brusque suppression d'une couche géologique et son remplacement instantané, à une échelle encore jamais vue, par une couche logistique » (GP, 217). Celui qui méprise la plupart des architectes éprouve « une émotion architecturale inattendue, entre le syndrome de Stendhal et la manifestation, rarissime, du sublime kantien » (GP, 319-320) lorsqu'il découvre le « bloc d'esthétique pur » (GP, 320) formé des restes d'un projet abandonné de métro automatique à Noisy-Le-Grand. Le Grand Paris Express serait souterrain, automatisé, acéphale, long de cent-cinquante kilomètres et formerait un huit (proche du signe de l'infini) avec l'objectif de faire

magiquement apparaître, au-dessus de la forme confuse de l'agglomération parisienne, une ville inédite, aussi fraîche qu'elle était ancienne, une ville aussi grande que Londres et aussi vivante que New York, une ville qui venait de voir sa population multipliée par cinq et sa surface grossir, *instantanément et*

²²¹ En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/dragon> [Consulté le 29 novembre 2022]. Le christianisme en fait le symbole du mal, de la Bête de l'Apocalypse et de l'incarnation de Satan.

presque sans aucuns travaux, jusqu'à la taille critique d'une mégalopole.
(GP, 278) [Je souligne]

Selon Claude Duchet, « *ce sont les maisons qui font la ville, mais les citoyens qui font la cité*²²² ». Pour l'urbaniste du roman, c'est plutôt le réseau de transport qui *fait la ville*, contribuant à une représentation urbaine conçue sous les prismes dominants de la mobilité et de la compétitivité avec d'autres métropoles. En évacuant d'autres réflexions essentielles à la conception du Grand Paris — ne serait-ce que la gouvernance et l'habitat —, cette appréciation pointe la primauté accordée au réseau de transport dans la transformation de la capitale française. Le Grand Paris Express possède même son propre manifeste de la création, signé en 2017 par les concepteurs, architectes, designers, créateurs et partenaires du réseau de transport :

Œuvre chorale, le Grand Paris Express est constamment dans l'intermédiation. *Avec*²²³ est son maître mot. [...] Il *dessine la forme d'une ville* et ouvre les nouvelles portes du Grand Paris. [...] Rien ne sera figé, tout sera en mouvement, en connexion, en correspondances. [...] *Cette aventure est sans pareille*. [...] Des villes naguère considérées comme périphériques décident avec Paris *d'être centrales toutes ensembles* et chacune à soi seule afin d'affirmer la force nouvelle d'une métropole-monde marquée par l'invention et l'urbanité, pour vivre mieux une nouvelle communauté, *plus vite, plus grand, plus loin, plus proche*²²⁴.

Le rejet des comparatifs à la fin de la phrase (ce qui rend la structure grammaticale boiteuse) ainsi que les envolées mélioratives montrent que l'hyperbole n'est pas réservée au seul texte du *Grand Paris* même si la dynamique discursive romanesque amplifie le procédé. Le

²²² Patrick Maurus et Claude Duchet, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 55.

²²³ C'est le seul italique qui fait partie du texte initial. C'est moi qui souligne dans les autres cas.

²²⁴ *Grand Paris Express. Manifeste de la création*, Paris, Gallimard, 2017, p. 13.

Manifeste encense ce « Grand Paris de la mobilité²²⁵ », et par extension, le façonnage de la ville par le réseau de transport, « ossature du futur [...] innervant et articulant la région capitale ²²⁶ », « transformant l'espace urbain ²²⁷ », « donn[ant] corps à un destin métropolitain en rendant la ville capable [*sic*!] et praticable²²⁸ ». Le Manifeste prône également la disparition — ou la multiplication — des centres (« [n]ous sonnons le terme d'une centralité exclusive²²⁹ ») inversant ainsi la conception communément admise d'un élargissement concentrique progressif²³⁰. Selon Éric Hazan, « de l'enceinte de Philippe Auguste à celle de Georges Pompidou, les six murailles, boulevards, murs d'octroi et voies rapides qui se sont succédé pour limiter la ville ont laissé leurs marques concentriques sur les plans et dans les mémoires²³¹ ». Au début de ses recherches, Alexandre Belgrand s'était donné pour mission de retrouver « cette structure presque oubliée en exhumant son squelette, ses cernes de croissance successifs, les lignes de vie de ses anciennes fortifications » (*GP*, 56), mais sa conception évolue peu à peu et aboutit à métamorphoser

²²⁵ « Les gares apporteront par leur conception et la pratique des espaces et des volumes offerts, une polysensorialité, une correspondance de sensations *mettant l'utilisateur au centre d'un parcours* où le corps et l'esprit trouveront dans le déplacement une facilité, un confort, des surprises, un plaisir. » (*Ibid.*, p. 89.) Une manière de décrire les gares comme des espaces de consommation (*cf.* le projet de transformation de la Gare du Nord finalement abandonné) ?

²²⁶ *Ibid.*, p. 37.

²²⁷ *Ibid.*, p. 71.

²²⁸ *Ibid.*, p. 72.

²²⁹ *Ibid.*, p. 32.

²³⁰ Déjà en 1956, André Taride, dans *Paris contre Paris*, relevait que « le centre, bien au-delà du noyau de la Cité, est finalement partout, même si sa circonférence est loin d'être nulle part ». (Cité par Hélène Briscoe, *op. cit.*, p. 24.) Pierre Sansot estime que « [l]es banlieues, le périurbain, tous ces espaces confus et fouillis fabriquent un paysage éclaté, sorte de collage qui n'est pas sans charme. [Il] ne pense pas que le centre soit une référence obligée pour les citoyens du XXI^e siècle. Le centre se déplace. N'oublions pas que la forêt n'a pas de centre mais des clairières. » (Cité par Olivier Mongin, « Préface à Pierre Sansot », *La marginalité urbaine, op. cit.*, p. 16.). Pour Jean Christophe Bailly, « à la stricte opposition centre/périphérie, Paris *intra-muros* réplique par une fine articulation de points de condensation et de zones repliées, quitte à repousser au lointain la situation périphérique et à se composer comme un tout, comme une sorte de pelote de centres. » (*La phrase urbaine, op. cit.*, p. 69.)

²³¹ Éric Hazan, *Paris sous tension, op. cit.*, p. 109.

Paris en espace urbain unique, sans couture et réunifié par le réseau de transport. L'urbaniste veut transformer en places les portes de la capitale et « réconcilier Paris et sa banlieue, [...] abolir les vaines distinctions entre *intra-muros*, petite et grande couronne » (GP, 270). Le roman sémiotise cette profonde transformation de la représentation parisienne en l'incarnant dans « une figure géométrique impensable, mais souple et docile, facile à chevaucher et fidèle à la main — le cercle de Pascal, dont le centre est partout et la circonférence nulle part, soudain devenu un objet du monde réel²³² » (GP, 323). Cette figure pascalienne est celle d'une sphère infinie, dont

la circonférence n'est nulle part, parce que, rejetée à l'infini, elle est hors d'atteinte. Mais aussi, une fois admise qu'elle est rejetée à l'infini, tous les points de l'espace se trouvant à égale distance de l'infini, tous peuvent tenir lieu de centre de la sphère et d'origine des rayons²³³.

Tel un prêtre ou un exorciste, l'urbaniste souhaite « lever [enfin] la vieille malédiction des enceintes et du périphérique » (GP, 270).

La dernière partie du roman dessine un schème urbain encore différent, celui d'un déplacement du centre engendré par les nouveaux rapports de force à l'œuvre dans la ville plutôt qu'une harmonisation de tous les arrondissements et communes. Le « Paris historique aux rues veinées par ses désordres anciens, et qui voulait encore tenir contre ses yeux, pour l'éternité, le diorama creux de sa vie passée » (GP, 39) décline inexorablement tandis que le quartier de La Défense, « hologramme intact, complet et fonctionnel », s'impose

²³² Pour le dire autrement : « Paris serait posé, par la magie des gares et des correspondances, sur des courants de convection qui rendraient ses quartiers les plus éloignés instantanément connexes et repousseraient les arrondissements du centre à leur périphérie » (GP, 322) ou encore « on installera bientôt la machinerie mobile qui permettra à la ville de glisser sur elle-même, de s'entrepénétrer et de traverser le temps, comme les géodésiques dansantes d'une hypersphère » (GP, 474).

²³³ En ligne : <http://www.penseesdepascal.fr/Transition/Transition4-sphere.php> [Consulté le 5 novembre 2022]

provisoirement en tant que « véritable capitale » (GP, 39). Mais la Seine-Saint-Denis (et plus particulièrement Clichy-sous-Bois) gagne finalement le statut de nouveau centre ²³⁴. Pourtant, le jeune Alexandre la percevait auparavant comme un territoire « sauvage²³⁵ », « violent, déchiqueté, irréel », ressemblant « à la zone interdite de Tchernobyl » (GP, 16) — cette comparaison la vouant à une totale inhabitabilité urbaine. Le lieu « presque maudit », au « numéro prophétique et vengeur » (GP, 21), décomposé en deux chiffres²³⁶, fait *a priori* figure de repoussoir. Mais le département qui héberge le tombeau des rois de France forme aussi un « terreau fertile » (GP, 26) avec de nombreux atouts comme la jeunesse, le cosmopolitisme, la capacité de résilience de la population ainsi que son esprit d’entreprise et son système d’entraide. « Paris appara[ît] de plus en plus lointain, de plus en plus enclavé, et le 93 de plus en plus central. » (GP, 446) Comparée à un être vivant qui casse sa coquille, la Seine-Saint-Denis se transforme en « cœur évident de la future métropole » (GP, 446) et sa force vitale fait en sorte que « l’histoire s’écri[t] dorénavant dans le 93, de l’autre côté de la Seine » (GP, 27). Le Paris *intra-muros* n’existe que sous la forme d’un fantôme qui hante le texte ou pire, il symbolise la fin d’une civilisation réduite à une « ruine figée » (GP, 355). La seule exposition artistique mentionnée dans le roman a pour titre *93* et sa pièce maîtresse s’intitule *Paris cou coupé*, une photographie panoramique du département peuplée de personnages décapités, portant leur tête dans leur main, et ayant le visage de Saint-Denis,

²³⁴ La conception urbaine ne remet plus en cause le principe de centralité, car il s’agit de modifier le point central, non de multiplier les centres ainsi que le postulent Pierre Sansot et Jean Christophe Bailly (cf. note 80).

²³⁵ On entend ici l’écho de l’expression rebattue « les territoires perdus de la République ». Il s’agit initialement du titre d’un ouvrage collectif *Les Territoires perdus de la République. Antisémitisme, racisme et sexisme en milieu scolaire* paru sous la direction d’Emmanuel Brenner. (Paris, Éditions Milles et une nuits, 2002, 238 p.)

²³⁶ Autant l’appellation 75 est rare (encore moins sous la forme de 7-5), autant les arrondissements de banlieue sont plus volontiers désignés par le 9-1 ou le 9-3.

premier évêque de Paris. Pour Alexandre Belgrand, la Seine-Saint-Denis obtiendra tôt ou tard la tête du Paris *intra-muros*²³⁷.

Un pari perdu

Le Grand Paris « appartient maintenant aux sociologues, aux spécialistes de la mobilité urbaine et aux *start-upers*, ce n'est plus une ville pour les auteurs de romans policiers » (GP, 381). Ce constat, posé par l'un des représentants politiques décrits dans le livre, se redouble de l'absence quasi totale de références artistiques²³⁸ dans le texte, mis à part la mention des photographies d'Andreas Gursky²³⁹ et de l'exposition précédemment évoquée. Le roman congédie l'imaginaire littéraire de la ville²⁴⁰ au profit d'autres discours. « Créer le Grand Paris, la marque Grand Paris [est] avant tout une *marque politique*. » (GP, 280 [Je souligne]) La droite française tente de reconquérir « Paris, [cette] capitale des bobos » (GP, 282) qui leur échappe depuis 2001²⁴¹. Dans le « plan de reconquête » du Prince (GP, 283), la Seine-Saint-Denis doit basculer à droite car, « alliée aux Hauts-de-Seine et au Val-de-Marne, [elle] donne le contrôle hégémonique du Grand Paris, quelle que soit la forme institutionnelle qu'il prendra » (GP, 284). Les travaux d'Alexandre Belgrand n'incluent en aucun cas une quelconque dimension participative (écoute des besoins, consultation des

²³⁷ Une autre pièce de l'exposition est une « immense pyramide de plâtre, si volatile que les visiteurs se transformaient à son contact en fantômes. La pièce s'appelait sobrement *Souvenir de Paris*. » (GP, 315)

²³⁸ La dimension cinématographique de Paris est uniquement évoquée par la mention de la Cité du cinéma de Besson dont l'emplacement dispose d'une « variété architecturale et ethnique [qui] offre un lieu de tournage idéal » (GP, 396). Ce point différencie fondamentalement le texte romanesque et le *Manifeste de création du Grand Paris Express* qui « met la culture au centre [du projet.] [...] Les arts y seront florissants. » (*Grand Paris Express, op. cit.*, p. 23.)

²³⁹ Le photographe allemand s'intéresse aux grands ensembles parisiens.

²⁴⁰ À l'exception d'une courte référence à Louis Aragon, auteur que le narrateur avoue n'avoir pas lu.

²⁴¹ Et qui lui échappe toujours suites aux élections municipales de 2020.

habitants et des élus, enquêtes de terrain, etc.) — que le Manifeste du Grand Paris Express désigne sous le concept de « coconstruction » et le mot-clé récurrent « Avec²⁴² ». Même le concours lancé en grande pompe à la Cité de l'architecture s'avère faussé : aucune des propositions des équipes participantes ne gagnera, seul le « projet fantôme » (GP, 296) du narrateur autour du Grand Paris Express sera retenu. Les autres dossiers servent essentiellement à « rendre visible le Grand Paris » et à participer à l'élaboration d'une « dramaturgie » organisée pour « le divertissement du Prince » (GP, 296). Le caractère vicié du concours, point de départ du processus de métamorphose de l'espace urbain, contamine l'ensemble du projet Grand Paris. À la fin du roman, l'ancien urbaniste juge les réalisations très éloignées des ambitions initiales, les transformations se réduisant à « l'œuvre aveugle d'un tunnelier [qui] laisserait sur son passage, *tout au plus, quelques gares vitrées et écologiques à la modestie prétentive* » (GP, 351 [Je souligne]). Ce constat, auquel s'ajoute le repli sur le quartier, renforce l'échec patent du projet politique que voulait incarner le Grand Paris.

La prose accumule les motifs, les références scientifiques, économiques et historiques²⁴³, les mythes, les légendes, les comparaisons, les métaphores, les élans religieux, les envolées lyriques, mais cet amoncellement contribue paradoxalement à rendre

²⁴² Le *Manifeste* va même souhaiter que le fait de « prendre le métro soit une prise de parole » ! (*op. cit.*, p. 115)

²⁴³ Le texte inclut aussi des références économiques (Paris en tant que capitale du luxe et du tourisme, atouts de la Seine-Saint-Denis) et des références historiques (en lien surtout avec l'Histoire de France), mais j'ai choisi de traiter plus particulièrement d'autres éléments de cognitivité propres au roman d'Aurélien Bellanger. On notera l'absence quasi-totale de toute référence à l'environnement, devenu pourtant un des thèmes majeurs du discours urbain.

impossible la construction d'un récit de fondation²⁴⁴. « Le Grand Paris exist[e] déjà tout entier et [...] il [est] même un objet esthétique de toute première ampleur » (*GP*, 310), soutient l'un des architectes du concours, analyse transposable en tant que mise en abyme du travail du romancier. Mais sa représentation ne tient que par la dynamique de la logorrhée et la mécanique répétitive du texte. Le titre de la thèse d'Alexandre Belgrand— « Paris gagnés : construire le Grand Paris » (*GP*, 54) — annonçait déjà, par son intitulé, cette circularité, que redouble symboliquement la figure du cercle de Pascal. La prose est ainsi prise au piège d'un mouvement infini, actant l'échec d'un texte incapable de s'emparer pleinement de son objet sémiotique. Sans doute parce que l'urbaniste avait oublié de mettre au cœur de son projet un rouage essentiel de la vie de la cité : l'humain (autre que lui-même).

Requiem pour une ville inondée

Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là, tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume.

— Honoré de Balzac, *La fille aux yeux d'or*, 1835 —

La cité était en train de sombrer.

— Philippe Forest, *Crue*, 2016 —

²⁴⁴ Le Manifeste de la création précédemment évoqué recourt lui aussi à une description métaphorique quelque peu obscure : « Le Grand Paris, ce n'est pas Paris *intra-muros* plus l'adjonction d'une myriade de villes en couronne, mais une nouvelle figure de l'urbanité et d'une métropole plurielle : c'est une création, une intelligence collective, une part des anges et des êtres [*sic* !], une force d'à-venir, pourvue par l'imaginaire des créateurs et par le sang nouveau des villes-portes. » (*op. cit.*, p. 24.)

Paris coule-t-il ?

Le 21 janvier [1910], à 22 h 53, [...] 5800 pendules s'arrêtent d'un coup. La Seine est sortie de son lit. [...]

Le 28 janvier 1910, la crise atteint son paroxysme et la ville est presque paralysée par l'inondation : vingt-trois usines sur quarante-et-une, indispensables au fonctionnement de la vie quotidienne (eaux, ordures, gaz, etc.), sont noyées, quatre gares et cinq lignes de métro fermées, les tramways très perturbés, 125 000 lignes de téléphone en panne, l'air comprimé arrêté, et le gaz et l'électricité se font rares. Les 1320 tonnes quotidiennes d'ordures ne peuvent plus être traitées, les usines de Vitry, Saint-Ouen et Issy étant sous les eaux. [...]

Les photographes montrent des scènes totalement surréalistes. Des députés qu'on évacue du palais Bourbon en barque, les animaux de la ménagerie du Jardin des plantes pataugeant dans un liquide trouble et fétide, la tour Eiffel les pieds dans l'eau : autant de scènes incongrues, reproduites sur des cartes postales envoyées dans toute la France et qui ont immortalisé la grande crue de janvier 1910. La « crue du siècle », comme elle fut surnommée, fit oublier les crues précédentes, [...] [et] fit aussi oublier les crues qui suivirent [...]. Oubli des populations, oubli de la puissance publique : il faut attendre les années 1980 pour que l'on commence à se souvenir du danger qui menace l'une des plus riches régions métropolitaines du monde²⁴⁵.

Ces extraits tirés d'un essai de la géographe Magali Reghezza démontrent à quel point la crue de la Seine de 1910 a marqué la représentation de la ville en longue durée²⁴⁶. La chercheuse soutient qu'un tel événement (« la crue centennale ») va forcément se reproduire. Les scientifiques sont capables de calculer la probabilité d'une nouvelle montée des eaux sur une période donnée²⁴⁷, quand bien même sa date exacte s'avère impossible à prévoir²⁴⁸ :

²⁴⁵ Magali Reghezza, *Paris coule-t-il ?*, Paris, Fayard, 2012, p. 9-11.

²⁴⁶ Selon Emmanuel Bellanger, cet événement a aussi contribué au rapprochement Paris/banlieue en rappelant que « les calamités, sur le modèle des épidémies du XIX^e siècle, ne s'arrêtent pas aux portes de Paris. L'ampleur du phénomène milite pour une action commune du conseil général et du conseil municipal afin de protéger les zones urbanisées du Grand Paris riveraines des fleuves » en ce début de XX^e siècle. (« Du socialisme au Grand Paris solidaire. Henri Sellier ou la passion des villes », *Société française d'histoire urbaine*, n°37, août 2013, p. 42.)

²⁴⁷ Selon les calculs mentionnés par la chercheuse, la Seine a une chance sur cent de dépasser la cote de huit mètres (qui correspond à celle de la crue de 1910) sachant que le niveau moyen du fleuve est de 2,5 mètres. En juin 2016, la Seine a atteint une hauteur de 6,1 mètres.

²⁴⁸ Les changements climatiques actuels ajoutent à la complexité de l'exercice, car ils influent sur la récurrence et l'intensité d'un tel phénomène.

Un jour, la Seine débordera. Des décennies d'action sur les fleuves n'y changeront rien : en dépit de la maîtrise technique de l'ingénierie, du corsetage des berges par des digues, des barrages ou des murets de protection, les cours d'eau ont une fâcheuse tendance à déborder. [...] [L]’inondation qui s’ensuivra a toutes les chances de provoquer une catastrophe de premier plan²⁴⁹.

Les pouvoirs publics seront confrontés à des problématiques d'ordre logistique et sanitaire (approvisionnement en eau, en électricité, en denrées alimentaires, en essence ; évacuation des eaux usées et des ordures ; risques de contamination ; remontée des rats dans les habitations) ainsi qu'à des perturbations, voire des interruptions, des réseaux de transport et de communications²⁵⁰. Au-delà de ces risques généraux, Magali Reghezza identifie des éléments propres à la géographie de la métropole parisienne. Le bassin de la Seine possède une configuration particulière, soit « un empilement de crues en amont de l'agglomération ». En particulier, « le comportement capricieux de l'Yonne — judicieusement surnommée “l'enfant terrible” — rend impossible une annonce fiable au-delà de 72 heures. En d'autres termes, les gestionnaires auront au mieux trois jours pour voir arriver la crue du siècle²⁵¹. » En période normale, des services tels que la RATP (Régie autonome des transports parisiens) disposent de pompes et de drains pour l'évacuation quotidienne des eaux souterraines²⁵² et

²⁴⁹ Magali Reghezza, *op. cit.*, p. 18.

²⁵⁰ Sorti en 2006, le docu-fiction *Paris 2011 : la grande inondation* de Bruno Victor-Pujebet retrace heure par heure le déroulement du plan de « vigilance orange » et décrit l'intervention des différents services publics (les sapeurs-pompiers de Paris, la SNCF, le Musée d'Orsay et la direction régionale de l'environnement ont collaboré au film). Pour *Le Monde*, « le montage parallèle destiné à suivre en temps réel plusieurs personnages, le découpage en plusieurs plans (“*split screen*”), les images de synthèse réalistes et les entretiens avec les principaux instigateurs de l'événement joués par des acteurs constituent une réalisation originale sur un thème déjà traité. » (8 décembre 2006) Le film est disponible sur *YouTube* à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=g4AlSKfh3uM> [Consulté le 22 novembre 2022]

²⁵¹ Magali Reghezza, *op. cit.*, p. 43.

²⁵² « En temps normal, 20% du réseau sont déjà sous la nappe (en cas de crue, 50% du réseau seraient concernés). » (*Ibid.*, p. 52.)

la nappe phréatique, sous surveillance étroite²⁵³, alimente la Seine. En période de crue, ce processus s'inverse et risque d'engendrer une montée de l'eau qui s'infiltre alors dans les matériaux, provoquant la fissuration des murs des bâtiments. En outre, la chercheuse note que le déplacement de l'eau reste difficilement prévisible. L'artificialisation²⁵⁴ grandissante du sous-sol urbain²⁵⁵ accentue cette problématique, liée en partie à des causes naturelles (la remise en eau d'anciens lits de la Seine qui s'étaient asséchés). En cas de crue majeure, non seulement le fleuve déborde, mais la nappe phréatique se répand dans la partie souterraine de Paris. Or la Seine possède une cinématique de crue et de décrue de type lent, la durée de la submersion amplifie donc les dommages subis. Magali Reghezza relève que

la spécificité du risque tient [aussi] à la matérialité de l'espace métropolitain. La présence d'infrastructures critiques, enterrées pour la plupart, l'existence d'un patrimoine architectural, historique et culturel, la densité de l'appareil productif, la concentration de richesses sont autant de facteurs d'endommagement matériel. L'augmentation du prix du foncier entraîne par exemple une forte croissance de la valeur des biens immobiliers, impliquant de facto une forte augmentation de l'endommagement potentiel en cas de crue. L'extension de l'urbanisation vers la périphérie engendre également l'apparition de vulnérabilités nouvelles²⁵⁶. [...] Enfin, le développement vertical de l'agglomération et l'encombrement des sous-sols créent

²⁵³ « Le niveau de cette nappe phréatique, qui se situe en moyenne 10 mètres au-dessous du sol, est constamment mesuré par des appareils appelés piézomètres (pas moins de 205 sont installés à Paris et gérés par l'Inspection général des carrières). » (*Ibid.*, p. 50.)

²⁵⁴ Il s'agit de la « transformation d'un sol à caractère agricole, naturel ou forestier par des actions d'aménagement, pouvant entraîner son imperméabilisation totale ou partielle. [...] L'artificialisation résulte de l'urbanisation et de l'expansion des infrastructures, sous l'influence de la dynamique démographique et du développement économique. [Elle] amplifie le ruissellement de l'eau au détriment de son infiltration, et participe ainsi à l'érosion des sols, est à l'origine de coulées d'eau boueuse et accentue le risque d'inondation. » En ligne : <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c2190> [Consulté le 15 novembre 2022]

²⁵⁵ En 1975 a été découverte, sous la gare du Nord, « une poche de plusieurs milliers de mètres cubes — l'équivalent de l'Arc de Triomphe — formée par l'infiltration d'eau dans le gypse ». (*Ibid.*, p. 52.)

²⁵⁶ La construction d'habitations dans des zones inondables a entraîné la suppression des champs de déversoir, la protection de terrains entrant directement en conflit avec les intérêts économique-financiers des promoteurs et des élus. Enfin, l'éloignement entre le lieu d'habitation et le lieu de travail rend les habitants très dépendants de l'infrastructure de transport public et privé, le télétravail n'étant possible que pour une partie des emplois.

également des formes de vulnérabilités matérielles inédites puisque des équipements coûteux sont installés dans des lieux rapidement inondables²⁵⁷.

Considérant le poids administratif, politique, économique, logistique, intellectuel et culturel de Paris²⁵⁸, les perturbations auront des répercussions sur l'ensemble du territoire français, sans compter les impacts au niveau européen et mondial.

Afin de parer à la catastrophe, les pouvoirs publics disposent de différents leviers. Sur le plan de la protection physique, les digues et les barrages-réservoirs permettent de gérer la ressource aquatique (retenue en cas de crue, déversage en période de basses eaux) et les municipalités stockent des équipements (parpaings, pompes). Sur le plan de la prévention, différents scénarios sont à l'étude et des exercices de simulation ont été organisés (notamment le plan SEQUANA²⁵⁹, du 7 au 18 mars 2016, avec la participation de plus de 80 organismes et entreprises, dont le quartier de la Défense). Mais la coexistence d'une multitude d'acteurs privés, associatifs et publics, aux intérêts parfois divergents, ainsi que le mille-feuille administratif, compliquent la gestion de crise proprement dite. De plus, les

²⁵⁷ Ils peuvent être situés jusqu'à 40 mètres de profondeur. (Magali Reghezza, « Géographes et gestionnaires face à la vulnérabilité métropolitaine. Quelques réflexions autour du cas francilien », *Annales de géographie*, vol. 669, n° 5, 2009, p. 471-472.)

²⁵⁸ La chercheuse rappelle que l'Élysée, l'Assemblée nationale ainsi que de nombreux ministères et administrations sont situés en zone inondable et que de nombreuses entreprises ont leur siège social à Paris. De plus, la capitale constitue le nœud principal vers lequel convergent le réseau des transports en France. Par exemple, tout dysfonctionnement du marché de Rungis entraînerait des conséquences sur l'approvisionnement alimentaire du pays. Enfin, de grands musées nationaux comme le Louvre ou le Musée d'Orsay, la Bibliothèque Nationale de France ainsi que des laboratoires de recherche et des universités sont situés en zone inondable ou pourraient être affectés par des coupures d'eau et d'électricité. La géographe mentionne aussi les conséquences économiques engendrées par l'annulation de grandes manifestations culturelles. Plus généralement, les pertes sont matérielles mais aussi intangibles (une dégradation de l'image de la ville aurait par exemple un impact sur le tourisme, comme ce fut le cas après les attentats de 2015).

²⁵⁹ Pour plus de détails, voir l'ouvrage de Valérie November et Laurence Creton Cazanave, *EU Sequana - La gestion de crise à l'épreuve de l'exercice* (Paris, La Documentation française, 2017, 237 p.). Un autre exercice, plus modeste, a ensuite eu lieu le 11 décembre 2018. Le site officiel de la ville de Paris décrit aussi les actions prises par la ville et liste les consignes pour la population : <https://www.paris.fr/pages/cruces-5472> [Consulté le 15 novembre 2022].

programmes liés à la prévention du risque exigent des investissements élevés, mais ne participent pas d'un projet politique porteur auprès des administrés, insuffisamment informés selon Magali Reghezza. Afin d'améliorer la préparation des parties prenantes, la géographe propose plusieurs pistes : développer le polycentrisme afin de répartir les activités stratégiques ; diversifier les modes d'approvisionnement, de transport et de communication ; mieux encadrer les constructions en zones inondables ; définir la notion de risque acceptable de concert avec les différents acteurs incluant les habitants.

Filer la métaphore aquatique

Si d'autres romans²⁶⁰ exploitent le thème de la crue de la Seine, celui de Philippe Forest se distingue par sa capacité à mêler la catastrophe intime (le deuil de sa fille) et la catastrophe collective. Le texte resémantise efficacement un motif liquide omniprésent dans la narration, file la métaphore aquatique et déploie un arsenal descriptif composite pour mettre en scène le processus d'inondation de la ville :

La rue s'était transformée en un canyon dans lequel, entre les parois des deux rangées d'immeubles, un véritable torrent s'engouffrait, avec d'inquiétantes cataractes. (CR, 217)

Mettre le nez dehors revenait presque à s'aventurer sur une grève battue par les flots d'une mer démontée, toute secouée de vagues. (CR, 199)

Seul le sommet des immeubles émergeait. Cela leur donnait l'apparence de formidables navires, de toutes formes, de toutes tailles, des paquebots, des péniches, des voiliers, des barques mouillant en désordre dans la rade d'un port immense tout baigné de lumière. (CR, 232)

²⁶⁰ Quelques titres : *Cette rue* de Jean-Philippe Domecq (2007) ; *Austerlitz 10.5* d'Anne-Laure Béatrix et François-Xavier Dillard (2016) ; *La montée des cendres* de Pierre Patrolin (2013).

L'usage de l'imparfait, les énumérations, les superlatifs renvoient au roman réaliste, mais le narrateur a réfuté lui-même cette démarche par un commentaire métacritique ambigu énoncé dès les premières pages du roman²⁶¹. Le brouillage du pacte de lecture cohabite avec un foisonnement de descriptions et de perspectives sur la catastrophe qui s'annonce. Déroulant la métaphore marine²⁶², avec un intertexte pictural cette fois-ci — le radeau de la Méduse —, le texte met en scène une ville transformée en

une sorte de radeau précaire flottant plus ou moins à la surface d'une gigantesque mer souterraine dont le niveau montait imperturbablement. Un navire à l'intérieur duquel les voies d'eau se multipliaient, où l'on en était réduit à écopper avec des moyens dérisoires, et qui paraissait sur le point de couler.
(CR, 207)

En lieu et place de la coulée verte parisienne vantée par les dépliants touristiques, une « énorme coulée grise et sale [...] se répandait dans toutes les directions en même temps » (CR, 216). Cet effet de saturation participe de la représentation d'un espace urbain submergé, puisque l'air lui-même « n'était plus que de l'eau. [...] On aurait dit qu'un véritable océan fuyait depuis le ciel, qu'il répandait sur le monde un flot inépuisable dont nul ne parvenait à imaginer d'où il provenait et quand il serait tari. » (CR, 216) Quelques jeux de mots et touches humoristiques allègent parfois le registre dramatique déployé par le texte. Le narrateur redonne son sens propre à une expression figée — « [n]ul ne saurait dire ce que fut la proverbiale goutte qui fit déborder le vase » (CR, 205) — pour désigner le moment où le

²⁶¹ « J'ai l'air, j'en ai bien conscience, de raconter cette histoire comme on le faisait dans les vieux romans réalistes dont les auteurs commençaient par dresser leur décor avant d'y introduire leurs personnages, d'y faire vivre leurs intrigues. Peut-être, après tout, y avait-il du bon dans leur méthode. Elle montrait qu'un récit dépend toujours des lieux où il se déroule. Cela vaut particulièrement pour celui que je m'appête à rapporter. Les événements dont il sera question — mais ils méritent à peine le nom d'"événements" et ils forment autre chose qu'un "récit" — auraient pu se passer n'importe où. » (CR, 28) Le texte se contredit ici d'une ligne à l'autre.

²⁶² Le redoublement sonore contribue aussi à filer la métaphore : le narrateur évoque non seulement le nom féminin « vagues », mais utilise aussi à de nombreuses reprises l'adjectif « vague » et l'adverbe « vaguement ».

fleuve sort de son lit. Alors qu'il contemple l'effrayant spectacle urbain, le père endeuillé qualifie ce dernier de

Versailles qu'aurait conçu un Le Nôtre un peu dérangé. [...] Les escaliers, les plans inclinés qui conduisaient de la nouvelle à la vieille ville ruisselaient continuellement, formant là où ils le pouvaient des bassins, des cascades aux côtés desquels le mobilier urbain qui surnageait usurpait l'apparence de dieux grecs, de nymphes et de tritons. (CR, 217)

Tourner en dérision un monument historique et prestigieux sert à esquisser la sombre métamorphose que Paris subit et à annoncer la déchéance dont la Ville Lumière sera l'objet. Effectivement, quelques pages plus loin, celle-ci « baign[e] dans un liquide noir, *puant la pisse et la merde*, à la couleur épaisse d'*encre* et de boue mêlées. [...] [T]oute la cité n'[est] plus qu'un *grand cloaque* dont le *remugle* se répandait partout. » (CR, 218 [Je souligne]) Étymologiquement, le « cloaque » a pour vocation de « recevoir les immondices » et désigne un « espace très sale et malsain²⁶³ ». Dans *Debout-payé*, l'immeuble insalubre qui héberge des étudiants ivoiriens est ainsi qualifié de « *cloaque* vétuste, [...], miteux et surpeuplé²⁶⁴ ». Chez Philippe Forest, c'est la ville entière, et non un simple bâtiment, qui se transforme en un immense égout. Le recours successif à trois termes familiers, voire vulgaires (« puer », « pisse » et « merde ») mobilise un niveau de langage très rarement utilisé dans le roman et contribue à broser un portrait calamiteux de Paris (d'autant qu'ils sont accotés à « remugle » qui, lui, est un mot vieilli ou littéraire²⁶⁵). Le texte met à mal deux *topoi* en inversant le premier (l'eau en tant qu'élément purificateur) et en faisant perdre sa dimension

²⁶³ En ligne : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/cloaque> [Consulté le 10 octobre 2022]

²⁶⁴ Gauz, *op. cit.*, p. 179. [Je souligne]

²⁶⁵ En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/remugle> [Consulté le 10 octobre 2022]

métaphorique au second (la ville en tant qu'espace perdu et corrompu²⁶⁶). De ce portrait urbain disparaît tout écho au « lamento funèbre²⁶⁷ » grandiloquent exhalé par le Paris incendié de Zola et à la description lyrique rédienne à propos de l'espace maritime qu'est devenue la place de la Concorde²⁶⁸. Imaginer la capitale française « littéralement engloutie » (CR, 232 [Je souligne]) sous ses excréments participe efficacement de la déconstruction de la métaphore aquatique et symbolise l'effacement du rayonnement parisien. Le récit lui-même²⁶⁹ est contaminé, rattrapé par ce « mauvais romanesque — auquel on ne croyait pas — [qui] infestait le monde [...]. C'était sans remède. » (CR, 177) La nouvelle devise de la Ville Lumière serait-elle *Fluctuat et in stercore mergitur* ?

Selon Magali Reghezza, une représentation sociale essentiellement touristique et commerciale de la Seine privilégie « [l]a dimension esthétique, paysagère et récréative. L'image donnée est celle d'un ruban paisible sur lequel naviguent les péniches et les bateaux-mouches. [...] [Elle] est perçue comme définitivement domestiquée²⁷⁰. » Dans *Crue*, elle représente au contraire une véritable menace pour la ville et ses habitants. Dans la même veine, *La Montée des cendres* assimile la Seine à un être malfaisant, qui se tient en embuscade :

²⁶⁶ Je pense à l'incipit des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue : « Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes ; s'il y consent, il pénétrera dans des régions horribles, inconnues ; des types hideux, effrayants, fourmilleront dans ces *cloaques* impurs comme les reptiles dans les marais. » [Je souligne]

²⁶⁷ Patrick Maurus et Claude Duchet, *op. cit.*, p. 185. Claude Duchet fait référence au roman *La Débâcle* de Zola : « On ne voyait plus qu'une énormité ténébreuse, un néant, comme si Paris tout entier gagné par le feu, fût dévoré, eût déjà disparu dans une éternelle nuit. »

²⁶⁸ « Même par vent presque nul, un souffle d'appareillage s'y fait sentir. Et, contre les colonnes, sous les balustrades où veillent des lions, montent en se balançant des vaisseaux à châteaux du Lorrain, dont tout le bois de coque et de mâts, et les cordes, et les cordes, et les toiles sifflent et craquent, déchirant l'étendard fumeux qui sans cesse se déploie au-dessus de la ville. » (Jacques Réda, *Les ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 10.)

²⁶⁹ Au terme « littéralement » s'ajoute la mention de l'encre évoquée dans une des citations précédentes.

²⁷⁰ Magali Reghezza, *Paris coule-t-il ?*, *op. cit.*, p. 9-11.

Le fleuve attend. Sans vagues. Sans reflets. La Seine paraît apaisée, large, sûre de sa force, capable d'attendre sans impatience les nuages et la pluie, les prochaines averses pour reprendre sa crue. Monter encore. S'élargir. Déborder enfin les murs qui la contiennent. Elle attend de pouvoir inonder la ville. Lancer subitement son eau noire dans les rues de Paris²⁷¹.

L'un des personnages de *Cette rue* décrit le processus d'inondation du sous-sol parisien en usant d'une tonalité dramatique qui congédie la version ludique proposée par le projet

« Paris plages » :

Et sous les caves il y a des grottes. L'eau qui remonte, le sol des caves va craquer, il n'y aura plus qu'une plage à la place de la ville si ça continue, l'eau va courir dans les rues, dans leur rue, leur rue, plus qu'une plage où la nuit coule vers lui, vers tout, vers Dulcinée, pas elle, pas elle ! (*CeR*, 115)

Ces exemples romanesques rompent avec la représentation dominante de la Seine circulant aujourd'hui dans l'imaginaire social : celle d'un fleuve propice aux loisirs et dont les éventuels débordements peuvent être canalisés grâce au progrès technique. À ce portrait dysphorique se greffe latéralement le thème de la disparition dont le roman de Philippe Forest s'empare de façon obsessive.

Vers un effacement de l'espace urbain

Une atmosphère de fin du monde règne dans *Crue*, qui mêle catastrophe intime et catastrophe collective. Le narrateur, dont la fille unique est décédée à l'âge de quatre ans, revient sans cesse sur ce drame qui l'a amené à « épuis[er] en une fois toutes [s]es ressources de chagrin » (*CR*, 232). Après des années d'absence, il revient dans sa ville natale, Paris, sur laquelle il projette sa douleur personnelle. « La ville était devenue un terrible et

²⁷¹ Pierre Patrolin, *La Montée des cendres*, Paris, P.O.L, 2013, p. 169-170.

mélancolique palais des glaces dont les miroirs démultipliés ne reflétaient rien — c'est-à-dire : personne — et donnaient ainsi le spectacle d'un monde où tout avait disparu avec [son enfant]. » (CR, 66) Se lit aussi l'écho de catastrophes passées — crue centennale, épidémies dont celle de la Grande Peste, explosion nucléaire²⁷². Le père endeuillé est lui-même contemporain d'une capitale aux prises avec une série de désastres — un incendie, un séisme qui « craqu[è]le [le bitume]de partout » (CR, 46), des pluies torrentielles avec des « gouttes lourdes comme des grêlons » (CR, 198), la crue de la Seine ainsi qu'une mystérieuse épidémie. Le lecteur a parfois du mal à saisir à laquelle de ces calamités le texte réfère, comme si le temps quotidien n'était plus tissé que d'événements dramatiques et qu'une succession de fléaux s'abattait sans discontinuer sur la ville. À cause de pluies trop abondantes, l'eau s'infiltré partout malgré les dispositifs prévus pour l'en empêcher (envahissement des égouts, du réseau du métro, des rues). L'approvisionnement en électricité s'interrompt, les trains ne sont plus fonctionnels et de gigantesques embouteillages se forment aux portes de la ville. Au vu de la densité urbaine, les pouvoirs publics sont dans l'incapacité d'organiser une évacuation totale et la cité perd sa fonction protectrice pour ses habitants qui se retrouvent pris au piège. Le gouvernement proclame la loi martiale afin d'assurer le maintien d'un ordre public menacé (vandalisme, pillages). La situation perdure et les gens deviennent fous, s'entretuent ou se suicident. Pire encore, avec l'arrivée de l'hiver, Paris devient une immense banquise. Mais cette situation désastreuse n'est finalement qu'un simple préalable. « Un jour, la pluie cessa. Un beau soleil d'hiver revint

²⁷² « Une cellule se dérègle [...] Un bacille contamine un rat [...] Un atome, s'il se scinde, entraîne la réaction en chaîne qui fera s'épanouir une monstrueuse fleur de destruction s'élevant dans le ciel au-dessus d'une cité soufflée et irradiée. » (CR, 51)

briller dans un ciel bleu. Ironiquement, ce fut alors que la catastrophe commença. » (CR, 204) Cette nouvelle tragédie, c'est le débordement du fleuve, la fameuse crue centennale. Le narrateur, s'il réalise l'ampleur de celle-ci, se « trouv[e] [pourtant] incapable de dire si [la catastrophe] venait d'avoir lieu, si elle était sur le point de se produire, si elle appartenait à un passé très lointain dont le présent conservait encore la trace ou bien si l'on en percevait seulement les prémices » (CR, 46). Les références à un passé plus ou moins proche ainsi qu'à un futur plus ou moins lointain construisent une sorte de présent démultiplié, à la création duquel contribuent de nombreuses analepses. Bertrand Gervais considère cette instabilité temporelle comme une des caractéristiques de l'imaginaire de la fin :

Le temps n'y est pas stable, parce qu'il est temps en crise, et l'on voit apparaître de multiples effets de contamination où futur, présent et passé se chevauchent et se disloquent. Un Temps de la fin s'ouvre où tout se précipite et se répète, où la fin ne cesse d'être entrevue, introduite par une succession d'événements qui en imposent la réalité, tout en étant retardée par des dispositifs qui en rendent la conclusion incertaine²⁷³.

Plus précisément, un processus d'effacement est à l'œuvre dans *Crue*. L'épidémie désigne des disparitions inexplicables d'habitants²⁷⁴ : peu d'entre eux réapparaissent et ces « revenus » sont « tous dans le même état de confusion mentale » (CR, 68), n'ayant aucun souvenir de ce qui leur est arrivé. Ce processus est d'autant plus pernicieux qu'il est lui-même invisible puisqu'il « se fait à l'insu de tous » (CR, 158). Le phénomène²⁷⁵ touche non seulement les habitants, mais contamine la ville elle-même, laquelle « s'effaç[e] à mesure » (CR, 158). La

²⁷³ Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire, tome III*, Montréal, Le Quartanier, 2009, p. 34.

²⁷⁴ Le voisin du narrateur, avec lequel ce dernier a de longues discussions, interprète ces disparitions sous l'angle de la théorie complotiste du « grand remplacement ».

²⁷⁵ L'isotopie spectrale mentionnée dans la première partie de ce chapitre contribue aussi à cette dynamique de l'effacement.

figure du trou noir²⁷⁶ symbolise, au sens propre, la transformation de Paris en un lieu de perdition :

Tout tourne en rond au sein de ce qui n'a pas même l'apparence sage d'un cercle où chaque chose reviendrait à sa place mais celle d'un tourbillon très lent qui, emportant tout avec lui, s'enroule autour d'un grand vide qui *mastique* la matière, *mange* le monde, *l'avale* par morceaux, se prépare à *l'engloutir* en entier. (CR, 80-81 [Je souligne])

Sur le plan de la poéticité, la gradation verbale construit la représentation d'une ville qui s'autocannibalise, vidant ainsi la métaphore organique de sa substance, et qui participe activement d'un effacement de l'espace urbain.

« *Est enim magnum chaos*²⁷⁷ »

Une fois la crue résorbée, un double constat s'impose, soit l'évanouissement des corps — ce que le narrateur « nomme l'«*épidémie*» » (CR, 51) — et l'oubli de la forme ancienne de Paris puisqu'« [e]n deux ou trois ans, une ville totalement nouvelle naquit à partir de rien, ne laissant presque aucune trace de la cité que le fleuve avait passagèrement engloutie » (CR, 244). Seul le père endeuillé prend conscience de ce phénomène de disparition, qui concerne les habitants, l'espace urbain et même la mémoire des événements tragiques. Magali Reghezza s'est intéressée aux réactions des Parisiens du XXI^e siècle à l'évocation de la crue de 1910, les témoins directs ayant tous disparus.

²⁷⁶ L'expression est utilisée à trois reprises dans le roman. En astronomie, cette formule désigne une « région de l'espace dotée d'un champ gravitationnel si intense qu'aucun rayonnement n'en peut sortir ». En ligne : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/trou_noir/99640 [Consulté le 8 novembre 2022]. De plus, la figure est alimentée par des termes comme « néant », « puit sans fond », « précipice ».

²⁷⁷ Cette citation d'Arthur Machen figure en exergue du roman et se retrouve dans le texte en tant que fil conducteur un peu mystérieux, dont la signification s'éclaircit lorsque le voisin du narrateur lui fournit la traduction de la formule.

Ceux à qui l'on montre des photographies sont incrédules ou surpris en voyant la tour Eiffel les pieds dans l'eau, la gare de Lyon transformée en débarcadère ou encore le musée d'Orsay [...] devenu une gare remplie d'eau. L'inondation apparaît totalement irréaliste : les personnes interrogées déclarent que les gens sont en « costume d'époque », qu'ils n'ont pas l'air « vrais²⁷⁸ ».

La chercheuse postule que les habitants actuels de Paris possèdent une (vague) « mémoire du risque », mais pas de « conscience du risque », parce qu'ils sont persuadés que les progrès technologiques réalisés depuis plus d'un siècle permettront d'éviter une telle catastrophe²⁷⁹ :

Penser l'inondation de la capitale relève d'une impossibilité cognitive dans la mesure où l'inondation signerait l'échec de la technique et donc de l'homme, à maîtriser la nature. [...] [R]econnaître qu'un fleuve puisse déborder hors des cadres que l'homme lui a assignés et emplir la ville d'une eau boueuse et nauséabonde, c'est un pas que nos sociétés ne sont pas encore prêtes à franchir²⁸⁰.

La mémoire de la crue de 1910, même non nommée, hante au contraire le narrateur. « Un processus perpétuel était à l'œuvre, voué à la pure logique de son continuel recommencement. [...] Il ne se signalait à eux qu'une fois par siècle, en submergeant, en détruisant tout ce qu'ils avaient cru bâtir pour toujours. » (CR, 204) L'urbanisation galopante a contribué à « étouff[er] [la terre] sous le béton et le bitume », lui faisant perdre « la propriété salutaire qui lui permettait d'absorber les eaux » (CR, 228). Dans le roman, les Parisiens refusent l'explication scientifique²⁸¹ qui présente « l'inondation comme le produit purement mécanique d'un phénomène naturel auquel sa récurrence statistique [...] ôtait, au

²⁷⁸ Magali Reghezza, *op. cit.*, p. 29.

²⁷⁹ La chercheuse note que le rappel inconscient de la devise « *Fluctuat nec mergitur* » peut aussi être une des causes de cette incrédulité.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 29-32. On pourrait nuancer ce propos en disant plutôt que si la société est prête à reconnaître le risque, elle passe outre cette conscience.

²⁸¹ Dans le roman, la crue se produit à la fin de l'hiver ou au début du printemps après un automne pluvieux. Or ces conditions météorologiques sont tout à fait susceptibles de provoquer une crue.

fond, tout caractère d'exception » (CR, 225). Ils éprouvent plutôt la nécessité de recourir à une fiction — l'intertexte religieux du Déluge — pour tenter de donner un sens à ce qui leur arrive.

Dire : « déluge » présentait au moins l'avantage de conférer un peu d'intelligibilité — même relative — aux événements. « Déluge » donnait à l'inondation — quoique géographiquement limitée et ne touchant qu'une toute petite partie de l'humanité — l'allure d'une catastrophe universelle. (CR, 225)

Autant le texte s'attarde sur le processus et les conséquences de l'inondation, autant il expédie la description de la reconstruction, après que la capitale française a été « soudainement libérée » (CR, 240), comme un écho au récit de la Libération de 1945. La narration s'efforce de rendre la perception d'une décrue très rapide²⁸² que les habitants ont ou veulent avoir tant ils sont pressés d'oublier le drame et heureux de constater que la ville n'a été ni « transformée en un immense brasier, [...] ni irradiée ni empoisonnée » (CR, 241). Alors que les images de la Ville Lumière « métamorphosée en une sorte de misérable cité lacustre » (CR, 211) font le tour du monde, la crue de la Seine est ramenée à un « "dégât des eaux" — un peu exceptionnel en raison des proportions qu'il avait prises. Comme lorsque déborde la baignoire ou que se met à fuir la machine à laver d'un voisin. » (CR, 241) La trivialité et l'aspect réducteur de la comparaison laissent paraître une volonté de relativiser après-coup la gravité des événements. Le narrateur constate que « [d]e ce qui avait eu lieu ne subsisterait qu'un mauvais souvenir. Aisé à oublier. » (CR, 241) Jusqu'à la prochaine crue centennale... La citation « *Est enim magnum chaos* », laquelle réapparaît ponctuellement dans la narration et qui se traduit finalement par « En vérité, il est un grand vide²⁸³ »

²⁸² Je renvoie à l'essai de Magali Reghezza qui a démontré que le processus de décrue sera aussi très lent.

²⁸³ Alors qu'une traduction plus immédiate serait de traduire le terme latin par « chaos ».

(CR, 167), symbolise la disparition mémorielle à l'œuvre dans la ville. Témoigner à tout prix des événements devient alors essentiel. Plutôt que la fiction religieuse du Déluge, le père endeillé se tourne vers une autre référence, la « vallée de larmes » (CR, 53), dont il livre une transposition beaucoup plus sombre que celle du psaume 84 :

Lorsqu'ils traversent la vallée de Baca,
Ils la transforment en un lieu plein de sources,
Et la pluie la couvre aussi de bénédiction.
Leur force augmente pendant la marche²⁸⁴.

On s'y noie. [...] une pluie de pleurs tombant continûment du ciel, durant des semaines et des semaines sans jamais le répit d'un jour d'accalmie, [...] jusqu'à ce que le niveau des eaux s'élève et menace toute forme de vie sur la planète. [...] Plus rien d'autre qu'une vaste étendue liquide, vide et sans vie, où l'on perd pied et s'enfoncé. (CR, 53-54)

Le climat de désolation qui sous-tend le texte et le jeu langagier entre le sens littéral ou physique et le sens figuré ou psychologique des termes²⁸⁵ révèlent à quel point inondation de la ville et chagrin personnel sont intimement mêlés. Celui qui affirme détenir une connaissance singulière des événements n'exerce pas une parole prophétique, un procédé pourtant caractéristique des représentations convenues de la finitude du monde. Composer le récit de la catastrophe qui frappe la capitale française sert plutôt à combler l'écriture impossible du deuil parental, car « l'esprit humain est ainsi fait qu'il ne parvient pas à prendre la mesure complète de l'événement qui le dévaste » (CR, 56). Certes, le père endeillé réitère que la perte de son enfant n'influe pas sur son témoignage, lequel « ne dépend en rien des accidents de [s]on existence, des contingences propres à [s]a personne »

²⁸⁴ *La Sainte Bible*, Job, Psaume 84, Genève, La maison de la Bible, 1949, p. 454.

²⁸⁵ L'expression « perdre pied » signifie à la fois « se noyer » (sens propre) et « ne plus maîtriser la situation » (sens figuré). En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/pied> [Consulté le 6 juillet 2022]. Le verbe « s'enfoncer » signifie à la fois « aller vers le fond » et « être dans une situation qui s'aggrave de plus ». Le texte laisse aussi entendre des expressions telles que « se noyer dans son chagrin ».

(CR, 36). Mais ces multiples dénégations, associées à la mise en doute de sa fiabilité narrative, paraissent suspectes. Paris est en effet curieusement dépeuplé²⁸⁶ et les immeubles s'apparentent à des catafalques hantés par des fantômes. La représentation de la ville constituerait alors une fiction urbaine au service d'un chagrin personnel : « [L]e ciel semblait pleurer. Et [il] l'enviai[t]. [Il]'aurai[t] voulu pleurer aussi. » (CR, 199) La destruction de la ville se superpose à la reconstruction de l'homme en deuil (la décrue coïncide avec ses premiers sanglots). À l'opposé de l'urbaniste et de sa conception panoramique et déshumanisée dans *Le Grand Paris*, le père endeuillé livre un récit parisien sur le mode de l'intime, celui d'un sujet singulier, celui d'un habitant qui souffre. En cela, le narrateur s'inscrit dans la démarche d'écriture urbaine analysée par Jean-François Chassay. « "Écrire sur" [une ville, c'est aussi] "écrire à partir de" : à partir d'un espace urbain qui imprègne mémoire, souvenirs, qui impose le lieu comme espace de conscience, mais qui trace aussi les contours d'un abyme²⁸⁷. »

Témoigner ne coule pas de source

Récit intime *et* récit d'un drame collectif : raconter les événements s'avère un véritable défi pour le narrateur et à cette tentative se greffent constamment les marques du doute qu'il éprouve. Ses hésitations et ses volte-face cassent la fluidité du récit, lequel active le contraste entre ces aspérités et un motif liquide omniprésent. Loin d'aspirer à une quelconque célébrité et afin que ses écrits ne soient pas jaugés à l'aune de sa personne, le

²⁸⁶ À l'exception d'une femme avec laquelle le narrateur entretient une courte relation amoureuse et un voisin avec lequel il a de longues conversations à propos de l'épidémie. Les deux personnes finissent elles-aussi par disparaître sans préavis.

²⁸⁷ Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 30.

père endeuillé cherche à s'effacer devant le texte, prêt à emprunter un pseudonyme, voire le nom d'un autre écrivain, conscient malgré tout que son témoignage risque d'être considéré comme une simple « fable » (un récit imaginaire) et sa « parole [mise] en doute » (un récit mensonger) :

[S]'il l'accepte, je demanderai à un écrivain de me prêter son nom. Un écrivain un peu en vue, si possible et s'il en reste encore un. [...] Et si les choses tournent mal, il pourra toujours faire de même et prétendre n'être pour rien dans le livre dont il passera pour l'auteur. Il dira qu'il s'agissait seulement d'un roman. Je connais comme tout le monde la lâcheté des écrivains. La concernant, je ne me fais aucune illusion²⁸⁸. (CR, 12)

Outre cet *incipit* qui énonce les conditions particulières de l'instance narrative, le texte se double continuellement d'un discours métacritique portant sur la complexité de relater la transformation urbaine. Le témoin de la catastrophe critique lui-même le rythme de sa narration : il va tantôt « trop vite », tantôt « trop lentement » et « passe à saute-mouton par-dessus les épisodes qui sont pourtant indispensables » (CR, 55) ; il hésite entre l'exhaustivité et la concision sachant que l'« on a toujours tort de vouloir tout expliquer » (CR, 111) ; il échoue dans sa tentative de reconstituer la chronologie des événements, incapable de différencier les causes et les effets et de fixer un passé qui se modifie au gré du présent, tirant de lui sa substance changeante ; il oscille entre un récit universel et un récit personnel ; il ne fait même plus confiance au langage (« un mot. Autant dire : rien. » (CR, 93)). Ne sachant plus comment « raconter une histoire », il fait appel à l'indulgence du lecteur envers son « récit sans queue ni tête seul accordé à un monde sens dessus dessous » et qui s'achève « en queue

²⁸⁸ L'écho au double nom Émile Ajar/Romain Gary qui s'achève par le suicide de son auteur et la mention à la fin du roman de ces livres qui « s'entassent dans des bibliothèques où personne ne les lit » renforce le regard désillusionné porté par le narrateur sur le monde littéraire. (CR, 260-261)

de poisson²⁸⁹, comme on dit, et quoi qu'une telle expression signifie » (CR, 247). Au-delà de la réactivation d'une locution figée, le texte signale que la métaphore aquatique reste opérante dans la représentation de Paris, même à la fin de l'histoire. *L'excipit* met en scène la disparition de ce témoin rongé par le doute :

Un jour de pluie, je partirai²⁹⁰. Et jamais l'on n'entendra plus parler de moi. Il ne restera rien. Même pas des traces de pas dans la terre gorgée d'eau sur laquelle s'abat le perpétuel déluge de la vie. À peine le souvenir très vague de cette vérité vraie que, je le sais, moi aussi, à mon tour, j'aurai crue. (CR, 262)

Le texte se termine par un écho au titre comme une invite à la relecture et cet effet de temporalité cyclique amène l'idée d'un éternel recommencement²⁹¹. Autrement dit, Paris se transforme en permanence et son récit se relance indéfiniment malgré tous les obstacles à son élaboration. Par son étoilement sémantique, le dernier mot renvoie aussi au verbe croire, autour duquel se cristallisent les réflexions du narrateur sur la capacité de la littérature à raconter une histoire et à saisir une « vérité toute nue, toute crue » (CR, 261), une « vérité vraie » — expression pléonastique s'il en est — concernant non seulement la ville, mais l'existence même du sujet.

Enfin, relire ce roman publié en 2016 fait émerger un troublant jeu de correspondances avec l'épidémie de Covid-19 quatre ans plus tard. *Crue* relate la nécessité du confinement des habitants car « il n'existait aucune autre solution réaliste » (CR, 210), l'évacuation très médiatisée d'une partie des malades par hélicoptère, « le grand tintamarre

²⁸⁹ L'association de cet animal marin et du récit se retrouve aussi chez Philippe Vasset : « C'était dans ces endroits où la réalité excéderait le texte que je voulais me tenir le plus longtemps possible, regardant les phrases gigoter en tous sens comme des poissons fraîchement capturés. » (LB, 104)

²⁹⁰ Cette formule fait rythmiquement écho à la chanson de Jacques Brel, *La haine* (« Comme un marin je partirai ») qui fait référence à la perte d'un être aimé (« L'amour est mort vive la haine »).

²⁹¹ Cet effet se redouble du fait que le père endeuillé revient dans un quartier qu'il a habité lorsqu'il était un enfant.

médiatique » (CR, 201), le rôle des pompiers, policiers, militaires et sauveteurs dont « [o]n lou[e] beaucoup l’abnégation, le courage, l’endurance, l’héroïsme » (CR, 210) et enfin la nécessité d’une fiction — le Déluge — pour expliquer le drame. En 2020, le gouvernement français a décrété un confinement général, avec en plus la nécessité de se munir d’une attestation de sortie ; les médias, dans lesquels se pressent experts, intellectuels, journalistes, transformés pour l’occasion en épidémiologistes, se focalisent sur le sujet unique du virus ; des TGV médicalisés servent aux évacuations hors de la capitale ; dans son allocution télévisée du 12 mars 2020, le président de la République française a exprimé la « reconnaissance de la Nation à ces héros en blouses blanches ». Le texte romanesque offre ainsi une étrange résonance avec le climat social et politique de cette période :

Le spectacle [des évacuations en hélicoptère] était très impressionnant. C’est pourquoi il fut si médiatisé. On aurait dit une scène de guerre. Ou plutôt : on se serait cru au cinéma. Par ce coup d’éclat, le gouvernement voulait démontrer à l’opinion qu’il était en mesure de surmonter la crise. Mais il ne convainquit que ceux qui croyaient encore en lui. Et d’heure en heure, ils étaient de moins en moins nombreux. (CR, 56)

En ce qui concerne les « récits cathartiques²⁹² », la fiction d’une vengeance de la Nature²⁹³ lançant « une sorte d’ultimatum aux hommes²⁹⁴ » remplace la fiction du Déluge. « Gaïa vi[vrait-elle] son moment #MeToo²⁹⁵ » ?

²⁹² L’expression est de Vincent Mignerot, chercheur et essayiste français, auteur d’un article intitulé « Avec le Covid-19, l’enchantement des décroissants » (*Marianne*, 10-16 avril 2020, p. 49).

²⁹³ Il ne s’agit pas ici de s’intéresser aux causes réelles de l’épidémie dans une ère de surexploitation des ressources naturelles, mais de se positionner sur le plan des discours qui opèrent une personnalisation de la nature. Sur un mode plus humoristique, une pléthore d’articles a titré « La revanche du pangolin ».

²⁹⁴ Nicolas Hulot, militant écologiste et bref ministre de l’Environnement, a utilisé cette formule lors d’une interview sur BFM.tv le 22 mars 2020.

²⁹⁵ C’est le titre d’une tribune d’Alain Denault parue dans *Libération* le 21 mars 2020 : <https://www.liberation.fr/debats/2020/03/21/gaia-vit-son-moment-metoo-1782470> [Consulté le 2 décembre 2022]

Requiem pour une ville assiégée

Le Paris décrit dans *Avant de disparaître* subit de profonds bouleversements, à commencer par une crise financière majeure²⁹⁶ qui entraîne faillites et effondrements boursiers. Le désastre économique engendre des actes violents, — émeutes, attentats, combats de rue — au sein de l'espace urbain, heureusement suivis d'une accalmie grâce à un programme de réconciliation nationale (« on se sauverait par la concorde ; *ensemble* était le maître mot » (AD, 27)). Mais la période d'apaisement est éphémère, car les autorités recensent les premiers cas d'habitants aux prises avec de mystérieuses pneumonies aiguës qui engendrent des complications médicales graves. Le nombre des infectés augmente exponentiellement, la maladie se transforme en épidémie, que le ministère de la santé nomme l'« *altrisme* ». Les pouvoirs publics ordonnent la mise en quarantaine des habitants et bouclent des quartiers entiers tandis que l'armée pourchasse les infectés dans les rues, notamment les gens du groupe sanguin AB qui se retrouvent enfermés dans des centres de détention ou des prisons sanitaires. Les malades aux prises avec l'altrisme subissent des fièvres intenses, des fluxions pulmonaires, des douleurs musculaires et des convulsions qui « leur arrach[ent] de longues plaintes rauques » :

L'altération commençait. Leur peau se couvrait par endroits de taches sombres tirant sur le violet. Des débris squameux apparaissaient sur leurs paupières, et les infectés perdaient au même moment leurs cheveux par poignées. Traversés de soubresauts, les muscles des bras et des jambes se raidissaient, la salive moussait au coin des lèvres, les ongles devenaient des griffes, le visage un masque grimaçant où brillaient leurs yeux vitreux. Les malades entraient alors dans un état flegmatique pendant lequel, recroquevillés sur leurs lits, ils poussaient quelques grognements et paraissaient dormir. Puis ils se jetaient sur les hommes, les tuaient et les dépeçaient. (AD, 28)

²⁹⁶ L'intertexte avec la crise financière de 2008 est facilement identifiable.

Ces différents symptômes font référence aux maladies connues à l'époque de l'écriture du roman (2011) — SRAS, VIH²⁹⁷, épilepsie —, mais renvoient aussi à des figures littéraires d'épouvante (le zombie, le mort-vivant²⁹⁸ et le loup-garou). Le texte recycle des descriptions médicales²⁹⁹ et horribles et reconduit ironiquement des poncifs en circulation dans la société :

Bien qu'aucune étude scientifique ne pût le confirmer, l'impression générale était que la maladie se révélait la plupart du temps chez des individus prédisposés, des hommes frustrés, des alcooliques et des fumeurs de joints, des paresseux, des bons à rien, tandis qu'elle semblait épargner ceux qui exerçaient leur mémoire, lisaient le journal et savaient raisonner. (*AD*, 65)

Au fil de l'évolution de l'épidémie, le chaos envahit peu à peu Paris : l'approvisionnement en denrées et en médicaments n'est plus assuré ; un citoyen « se trouv[e-t]-il pris de fièvre, ou d'un accès de toux, qu'aussitôt il était regardé avec méfiance³⁰⁰ » (*AD*, 30) ; un groupe de « Purificateurs indépendants », sorte de milice d'auto-défense, « procéd[e] à des exécutions sommaires » (*AD*, 31). Dans ce climat de guerre civile, un homme, Joseph Bel, prend la tête d'un Gouvernement provisoire pour ramener l'ordre et organiser la défense de Paris. Tandis que les soldats équipés de matériel de guerre patrouillent les rues de la capitale française, les travaux pour ériger des fortifications commencent, donnant naissance à un « Paris-Citadelle » (*AD*, 127). Ce retour aux sources historiques symbolise un rétrécissement de l'espace habitable, plusieurs quartiers étant désaffectés à la suite d'attaques menées par des

²⁹⁷ La maladie se transmet par les rapports sexuels — du moins au début, le mode de contamination évoluant, la transmission se fera aussi par voie respiratoire.

²⁹⁸ Le film d'horreur français *La nuit a dévoré le monde* (2018) de Dominique Rocher met en scène un personnage qui se retrouve seul dans une capitale envahie par les morts-vivants.

²⁹⁹ Le narrateur, médecin de 45 ans qui travaille au service de Détection, est en première ligne pour réaliser la gravité de la situation.

³⁰⁰ Depuis l'épidémie de Covid-19, il est très facile de se représenter une telle scène.

infectés (ceux-ci utilisent des souterrains pour pénétrer à l'intérieur de la ville). Le champ sémantique de la guerre sature le texte, à la fois par le nombre d'occurrences (description du matériel de guerre, omniprésence des soldats, attentats) et par la richesse de l'intertexte historique, notamment le siège de Paris de 1870-1871 et la Seconde Guerre mondiale. Il est question tantôt de fortifications, de remparts et de canons, tantôt de bombardements aériens, de sirènes, d'habitants réfugiés dans les caves, de queues pour le ravitaillement et d'une ville divisée en secteurs après l'arrivée du renfort américain. La désinformation organisée par le gouvernement empêche les Parisiens de se faire un portrait exact de la situation et les rumeurs³⁰¹ se répandent. L'accumulation de références guerrières ainsi que le télescopage des époques construisent la représentation d'une ville repliée sur elle-même (les contacts avec la province et les pays étrangers sont interrompus) et sujette à une violence continue (immeubles détruits, habitants massacrés).

Le texte transforme Paris en terrain d'affrontement au sens propre, incarné par la figure de la « silhouette ruinée » de la « bergère ô Tour Eiffel³⁰² ». Roland Barthes décrivait ainsi ce symbole de la capitale française :

la Tour est là ; incorporée à la vie quotidienne au point qu'on ne saurait plus lui inventer aucun attribut particulier, entêtée tout simplement à persister, comme la pierre ou le fleuve, elle est littérale comme un phénomène naturel, dont on peut bien interroger infiniment le sens, mais non contester l'existence³⁰³.

Mais le texte en propose plutôt une vision funeste. En premier lieu, celle qui fut autrefois un hymne au progrès technique ne fait plus partie du quotidien puisque le narrateur ne l'a « plus vue depuis un an peut-être » (elle n'appartient pas au périmètre du Paris-Citadelle). En

³⁰¹ Par exemple, le chef des infectés serait un nommé Tair El Mouharib, un « géant noir bodybuildé » (*AD*, 153).

³⁰² Guillaume Apollinaire, « Zone », *Alcools*, Paris, Flammarion, 2014, p. 31.

³⁰³ Roland Barthes, « La Tour Eiffel », *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 2002, p. 533.

second lieu, le monument a subi de nombreux dommages et son « sommet tremble dans l'air ». « [Elle] est désormais suspendu[e] en vol stationnaire au-dessus du champ de ruines, comme un engin spatial, ou comme un temple extraterrestre apparu dans notre époque de désolation, et qui nous toiserait de son œil inexpressif de machine métallique. » (AD, 14) La Tour a rompu ses liens avec la capitale française et le texte neutralise ainsi la métonymie Tour/Paris installée par Roland Barthes. Elle, qui était « objet lorsqu'on la regarde, [puis] dev[enait] à son tour regard lorsqu'on la visite, et constitu[ait] à son tour en objet, à la fois étendu et rassemblé sous elle, ce Paris qui tout à l'heure la regardait³⁰⁴ » se montre indifférente à la dévastation de la ville. Selon Gilles Teissonnières, l'histoire de la *Grande Dame* « détermine [s]a place en tant que lieu de mémoire, en même temps qu'elle la situe comme un lieu privilégié de l'espace urbain, comme un espace public partagé et mondialisé³⁰⁵ ». Au-delà de la valeur patrimoniale et muséale de ce monument, sa ruine³⁰⁶ signe aussi la fin d'un lieu emblématique pour le tourisme et le commerce, licite ou illicite. Cette analyse du roman de Xabi Molia, bien que très brève, a pour but de mettre en exergue la resémiotisation d'une autre métaphore associée à Paris, celle de la guerre. De plus, l'amenuisement de l'espace urbain mis en scène dans le texte propose une représentation de la capitale française en complète opposition avec le mouvement d'expansion associé par défaut au Grand Paris.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 534.

³⁰⁵ Gilles Teissonnières, « La tour Eiffel, entre mémoire et pratiques », *Ethnologie française*, vol. 42, n° 3, 2012, p. 533.

³⁰⁶ *Debout-payé* met aussi en scène cette association monument/ruines, même si les Grands Moulins n'ont pas le poids symbolique de la Tour Eiffel : « Les Grands Moulins de Paris étaient une ruine magnifique. Les courants d'air de l'hiver glacial dansaient leur froide farandole dans ce vaisseau spacieux échoué sur les bords de Seine. [...] [Le vigile] avait l'impression d'être dans un de ces films hollywoodiens où un héros solitaire traverse une terre post-apocalyptique à la recherche d'une vérité rédemptrice cachée loin quelque part au-delà du chaos. » (Gauz, *op. cit.*, p. 119.) Le renvoi à un film américain arrache le bâtiment à son ancrage purement parisien.

Le récit de l'indocilité

« Gell l'hirsute, Fox le Hongrois, Sturm le puissant, Oscar le dandy, Full le silencieux, Filasse l'enfant bouclé, Clarisse la pâle et blonde, Macha aux dents blanches et moi la grande insatisfaite. » (EB, 116) Cette dernière, qui dispose de pouvoirs télépathiques, se nomme Lily, la narratrice d'*Éloge des bâtards* d'Olivia Rosenthal. Le petit groupe disparate, mais de plus en plus soudé au fil du roman, se donne pour mission de commettre des actes de désobéissance au cœur d'une capitale française décrite comme un espace dystopique. Ils mènent des actions à la fois poétiques et politiques dans un univers urbain envahi de tours d'habitation et régi par des mécanismes de surveillance omniprésents. Les neuf protagonistes inventent de nouvelles façons d'arpenter le territoire parisien, notamment la nuit, et tentent de « satur[er] la ville de signes invisibles » (EB, 85), sorte de mantra de leur activisme. La qualité poétique du texte — assonances et allitérations, jeu sur la matérialité sonore et rythmique des mots, fonctionnement par images³⁰⁷ — se met au service d'une problématique très contemporaine : comment (re)créer des espaces communs dans une ville déshumanisée ?

Un univers urbain dystopique

L'homme est-il fait pour vivre dans une verticalité trop excessive ?

— Jean Cayrol, *De l'espace humain*, 1968 —

³⁰⁷ La narratrice a des « hallucinations cinématographiques » ; les personnages parlent « par image » et « rumine[nt] avec [leurs] images » (EB, 156).

La ville-chantier

« [Plusieurs] architectes s’attachent à trouver les traces, les vestiges parfois ténus de l’historicité des lieux, sur lesquels leurs projets peuvent s’appuyer en les interprétant poétiquement. Ils se situent aux antipodes de la politique de la *tabula rasa*³⁰⁸. » Aucune trace de ce souci d’historicité ne transparait dans le Paris mis en scène par le roman. Bien au contraire, la ville est livrée en pâture aux urbanistes et aux architectes qui veulent faire table rase de tous les habitats existants afin d’ériger de nouvelles tours. Le texte oscille sans cesse entre deux processus aussi inexorables l’un que l’autre : la destruction des anciens quartiers et la construction de grands ensembles. La prose opère une mise en récit radicale de ces

plans d’urbanisme aux ambitions prométhéennes [qui] doivent toujours être regard[és] avec méfiance. On estime le prix d’une destruction rapide de ce que le temps urbain a pu mettre des décennies à construire, à savoir « le capital social irremplaçable » d’un lieu, son tissage du social qui fait la continuité vécue d’un quartier³⁰⁹.

Les titanesques chantiers ne s’interrompent jamais, même la nuit, afin de procéder aux « excavations énormes des terres » (*EB*, 315) pour l’« érection de tours géantes » (*EB*, 320). La démesure touche aussi les infrastructures de transport, le périphérique étant désormais transformé en une gigantesque autoroute à dix voies. À perte de vue, une « tour [...] donne sur une autre tour qui donne sur une autre tour qui donne sur une autre tour » (*EB*, 87) et ces hauts bâtiments sont « indénombrables tellement il y en [a] » (*EB*, 123). L’absence de ponctuation, la circularité de la phrase et la tournure pléonastique attestent d’une représentation de Paris qui fait signe vers la ville-dortoir, générique et anonymisée,

³⁰⁸ Jean-Louis Cohen, *Architecture, modernité, modernisation : Leçon inaugurale prononcée le jeudi 21 mai 2014*, Paris, Collège de France, 2017, p. 36.

³⁰⁹ Mickaël Labbé, *op. cit.*, p. 97.

ressemblant à une « immense termitière » (EB, 116). L'architecte Paul Chemetov pose un regard critique sur ces grands ensembles dont le principal défaut est « la répétition du même à l'infini³¹⁰ ». Jan Gehl considère même la tour comme un espace *anti-urbain* :

Le champ de vision humain, explique-t-il, ne permet pas une saisie fiable, depuis la rue, au-delà du quatrième étage. La ville verticale s'avère inadaptée aux besoins humains qui réclament des activités de plein air en rez-de-chaussée... L'entassement contrarie le désir de liberté et d'autonomie de tout habitant qui apprécie le contact direct avec la ville, les passants et l'air ambiant³¹¹.

Dans la même veine, Thierry Paquot condamne l'uniformisation engendrée par ce type de logements qui « dépossède tout résident de son art d'habiter [...]. C'est "grand", oui cela ne fait aucun doute. Mais "ensemble" ? Non, pas "ensemble", plutôt "identique"³¹². » Si le philosophe juge qu'au moins, « le grand ensemble respire de mille et une pulsations mêlées³¹³ » (bruit des rires, des cavalcades et des disputes), le roman en offre une version beaucoup plus sinistre. Les occupants sont désignés par des pluriels génériques (les gens, les habitants) ou pire, par la synecdoque des « milliers d'yeux » qui réduit l'humain à sa fonction de surveillance. Pour mieux souligner leur déshumanisation, les résidents sont assimilés à des animaux. « [C]omme dans l'élevage industriel, [ils sont] enfermés, engraisés et tondus dans un jour éternellement gris. » (EB, 100) Le texte pousse à l'extrême le phénomène « d'enfermement de[s] résidents et leur assujettissement à des comportements normés³¹⁴ »

³¹⁰ En ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/06/20/oeuvre-chemetov> [Consulté le 15 novembre 2022]

³¹¹ Thierry Paquot, *Désastres urbains. Les villes meurent aussi*, Paris, La Découverte, 2019, p. 144.

³¹² *Ibid.*, p. 56.

³¹³ *Ibid.*, p. 58.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 198.

dénoncé par Paquot, lequel milite au contraire pour une ville « horizontale, inventive et mystérieuse³¹⁵ ».

Outre cette uniformisation, un processus de marchandisation contamine l'habitat urbain :

Ils se sont débrouillés pour que le commerce devienne un quasi-prolongement de l'habiter et qu'on n'arrive plus à discerner les fonctions. Ils ont *troué*³¹⁶ le territoire de lieux de transaction au point que toutes les activités humaines se concentrent dans des espaces qui appartiennent à de grands groupes. (EB, 108) [Je souligne]

Mickaël Labbé dénonce cette logique de privatisation, généralement accompagnée de mécanismes de surveillance, vantée notamment par les tenants du concept de BID³¹⁷ :

Le *Business Improvement District* caractérise ce que d'aucuns qualifient d'outil d'innovation urbaine ultraperformant, à la fois en termes de développement urbain et de régénération des quartiers. Il consiste en la privatisation de morceaux de ville entiers placés sous contrôle d'associations privées. Nés de la collaboration entre les municipalités et les acteurs du secteur privé, les BID bénéficient de législations autorisant, moyennant le paiement d'une taxe, des propriétaires immobiliers de quartiers commerciaux à se regrouper dans des organisations visant à améliorer les conditions d'exercice commercial dans leurs zones respectives³¹⁸.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 144.

³¹⁶ Le terme renvoie à la notion d'espace déchiré qui est analysée dans le deuxième chapitre de cette thèse.

³¹⁷ Un des exemples est l'énorme projet de rénovation et d'agrandissement de la Gare du Nord confié à Ceetrus, filiale foncière du groupe Auchan. Le préfet de l'Île de France a donné son accord, mais la Ville de Paris et un collectif d'architectes et d'urbanistes se sont opposés à ce développement. Selon Emmanuel Grégoire, adjoint d'Anne Hidalgo chargé des questions d'urbanisme, d'architecture et du Grand Paris, « [l]e gouvernement vient de s'inventer un Notre-Dame-des-Landes en plein Paris. Je lui souhaite beaucoup de courage sur le plan politique et juridique. » (*Le Monde*, 7 juillet 2020, en ligne : www.lemonde.fr/economie/article/2020/07/07/gare-du-nord-le-prefet-delivre-le-permis-de-construire-de-renovation-et-d-agrandissement_6045480_3234.html) [Consulté le 15 novembre 2022].) Le projet a finalement été abandonné en septembre 2021.

³¹⁸ Mickaël Labbé, *op. cit.*, p. 87.

À n'en pas douter, le Paris d'*Éloge des bâtards* constitue un gigantesque BID(E)... Le quadriptyque tour-autoroute-bureau-magasin pousse le fonctionnalisme à l'extrême dans une capitale devenue

une immense machine à résider, à circuler, à travailler, à consommer. Elle n'est plus le lieu historique de l'émancipation de l'esprit, mais celui de l'aliénation par le travail, les transports, la consommation. Son air ne rend plus libre, il est vicié, irrespirable. Il y règne une atmosphère de résignation et de soumission³¹⁹.

Prenant à rebours la représentation d'une ville-musée, le texte opère une réification autre que celle liée à la patrimonialisation — les « entrées monumentales » (*EB*, 228) qualifient désormais les portes des entreprises et non celles des bâtiments historiques — en métamorphosant Paris en une immense ville verticale, géométrique et quadrillée. Un tel urbanisme se révèle propice au contrôle de la population, au maintien de l'ordre et à la surveillance, ce que Bruce Bégout qualifie de « flicage, généralisé, préventif et architectural³²⁰ ».

Une ville sous surveillance

[A]urait-on vitrifié et rigidifié [les centres de ville] qu'ils auraient conservé quelque chose du « bougé » de l'existence par le fait de la foule. *Celle-ci, par ses pas, par ses murmures, ses embarras, son énervement, brouille les lignes, efface les marques, déränge les plans, introduit du désordre et même de la saleté*³²¹.

Mais aucun désordre ne trouble les rues « sans trottoir, sans passants, sans frottement³²² » (*EB*, 15) de la capitale française, « vid[é]e d'elle-même, de sa substance intrinsèque : à savoir

³¹⁹ Bruce Bégout, *Dériville. Les situationnistes et la question urbaine*, Paris, Inculte/Barnum, 2017, p. 10.

³²⁰ *Ibid.*, p. 16.

³²¹ Pierre Sansot, *op. cit.*, p. 77.

³²² Une description qui ressemble au portrait d'une ville en plein confinement...

la construction d'une communauté sociale composite et multiforme, l'invention d'une forme de vie par ceux-là mêmes qui la vivent et qui la font être dans et par la coexistence conflictuelle et la rencontre³²³ ». Des activités telles que le jardinage ou le fait de simplement s'asseoir sur des chaises abandonnées sont devenues illicites. Les autorités municipales proscrivent tout rassemblement dans l'espace public — à l'exception du « spectacle » du dynamitage des anciens bâtiments — et elles ont imposé un couvre-feu. Même l'accès aux fontaines publiques, inaugurées en grande pompe³²⁴, est verrouillé, comme si ces équipements servaient de simple décor. D'autres aménagements urbains visent uniquement à restreindre les déplacements dans la ville (plots en béton, tiges de fer, rebords, palissades) et participent à « tenir en respect » (EB, 123) les Parisiens. Dans la capitale règne un régime de type militaro-policier, marqué par la présence de soldats en uniforme et d'« homme femme cadre milicien » (EB, 194). Cette apposition de noms sans ponctuation construit une sorte d'être générique, chargé de la surveillance de la ville et de ses habitants, transformés en « scrutateurs » (EB, 228), voire en délateurs et en « indic ». Paris est « sillonn[é] d'yeux humains ou mécaniques » et des « petites machines plus discrètes [...] vol[ent] entre les immeubles comme de fines libellules » (EB, 120). La surprenante périphrase poétique, qui désigne les drones, renforce la dimension omniprésente des contrôles qui s'exercent jusque dans les espaces privés — les miliciens n'hésitant pas à frapper aux portes des habitations pour effectuer des vérifications d'identité. Désireux de classifier et de répertorier la

³²³ Mickaël Labbé, *op. cit.*, p. 18-19.

³²⁴ À cette occasion, l'un des élus prononce un long « discours sur les espaces partagés et le doux chantonement de l'eau » (EB, 319).

population, ils assimilent les neuf protagonistes à des marginaux, voire à des séditieux au fur et à mesure que leurs actes de résistance se multiplient.

Conscients que « le filet se resserr[e] lentement autour d'eux » (*EB*, 277), le groupe tente par tous les moyens d'échapper aux mécanismes de surveillance³²⁵. Ses membres se transforment en « combattants de l'ombre » (*EB*, 88) et en « conspirateurs » (*EB*, 231) les plus discrets possibles, grâce à leurs diverses qualités personnelles³²⁶. Ils se réunissent dans des endroits privés (appartement, maison, péniche, pavillon) sans cesser de guetter les services d'ordre. L'un d'eux, Fox, a même creusé un tunnel sous son logement afin de pouvoir « s'extraire » (*EB*, 300) en cas d'urgence. Au cours de ces nuits « passées à improviser » (*EB*, 153), la narratrice admire les compétences de ses amis, « bricoleurs » (*EB*, 162) d'abris et de programmes informatiques³²⁷. Ces « spécialistes des villes » (*EB*, 232) revendiquent leur connaissance physique³²⁸ et intellectuelle de l'espace parisien, un savoir différent de celui des urbanistes, des architectes, des spéculateurs et des forces policières. Les personnages maîtrisent « le sens des rues et des tours et des dalles et des passages piétons surplombant les routes » (*EB*, 232) et ils mettent en place des stratégies³²⁹ pour protéger les

³²⁵ Cette problématique se retrouve dans d'autres romans. Ainsi, le narrateur des *Renards pâles* participe à une manifestation publique qui se termine par un grand feu dans lequel tous les participants jettent leurs papiers d'identité.

³²⁶ Clarisse a une audition et une acuité visuelle surdéveloppées ; Filasse est capable de « se fondre comme un caméléon, sur les murs » (*EB*, 129) ; Oscar et Fox sont des experts informatiques ; Gell possède un « sens météorologique de proximité » (*EB*, 259) ; Lily a des pouvoirs télépathiques.

³²⁷ Pour tenter d'échapper à la surveillance des autorités, les personnages ont souvent un double profil, comme Oscar, graphiste publicitaire le jour et graffiteur la nuit.

³²⁸ Leurs aptitudes particulières les aident à repérer « les respirations, les pépiements, les soupirs » (*EB*, 189) et à décoder les traces des rares animaux.

³²⁹ Selon la typologie de Michel de Certeau, leurs actions se situent plutôt du côté de la *tactique*, qui doit « jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. [...] [E]lle est mouvement "à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi", comme le disait von Bülow, et dans l'espace contrôlé par lui. [...] Il lui faut utiliser, vigilante, les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire. [...] Elle est ruse. En somme, c'est un art du faible. » (*L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 60-61.)

rare espaces encore délaissés. Dans cette atmosphère de quasi-guérilla urbaine, la nuit reste leur meilleure alliée, laquelle « bruisse de mille crissements, de clignotements, un ballet de lueurs et de frottements indécis dont [ils] so[nt] les *partenaires* et les *complices* » (EB, 53) à défaut d'être des « citoyen[s] attardé[s] sur la place d'une "Nuit debout"³³⁰ ». Parce qu'elle « est dénuée de témoins à charge³³¹ » (ou du moins, ils sont plus rares), la nuit permet aux activistes de « pratique[r] tout de même une transgression des cadres de l'expérience [et du régime de visibilité] diurne[s]³³² ».

Éloge des délaissés et du végétal

Les délaissés

De « furtives échappées³³³ » à sauvegarder

Les pouvoirs publics mènent une campagne active d'expulsion des habitants, qui n'a pas épargné les membres du groupe, déjà déracinés par leur vécu familial. Enfants de parents absents ou irresponsables, issus de familles dysfonctionnelles, séparés de leur fratrie, ils sont des « déclassés d'origine » (EB, 179). La plupart d'entre eux subissent des comportements racistes à cause de leur origine étrangère³³⁴. Refusant d'endosser le rôle de victimes, les protagonistes osent au contraire revendiquer leur appartenance à la marge et se définissent tantôt comme un « groupe de proscrits » (EB, 141), tantôt comme des anciens « enfants

³³⁰ Michaël Foessel, *La nuit. Vivre sans témoin*, Paris, Autrement, 2017, p. 10.

³³¹ *Ibid.*, p. 15.

³³² *Ibid.*, p. 11.

³³³ Jacques Réda, *Le Citadin, op. cit.*, p. 17.

³³⁴ Le texte mentionne des caractéristiques physiques telles que les yeux en amande ou les cheveux crépus.

délaissés » (*EB*, 132), tantôt comme des « laissés pour compte » (*EB*, 120). Selon Jean-Christophe Bailly,

[l]es Délaissé(e)s, cela pourrait sonner tout d’abord comme un titre de mélodrame, et dans ce cas, plutôt que des lieux, ce seraient des êtres qui seraient désignés, des êtres à l’abandon, dont nul ne se soucierait plus. [...] Mais sur un autre plan, moins substantivé peut-être, le mot a une tout autre résonance, presque juridique, par laquelle il ne désigne plus guère qu’un type de lieu, les lieux abandonnés justement, et là sa vibration est ténue — plus faible en tout cas que celle de terrain vague, facilement poétique, ou de friche, qui est plus générique. Toujours est-il qu’entre ce statut assez neutre et la petite pointe mélodramatique dont il se souvient peut-être, le mot oscille³³⁵.

L’analyse du roman prend appui sur cette étude sémantique très fine du terme « délaissé » (glissement de l’humain au lieu ; instabilité du participe passé). Les *Délaissés* cherchent sans cesse à « s’insère[r] dans les interstices³³⁶ et les sites délaissés » (*EB*, 22), lesquels apparaissent en voie de raréfaction au vu de l’avancée inexorable des travaux de construction. Bailly condamne la disparition de tels espaces au profit d’un milieu urbain

dénué de toute friche, intégralement cultivé dans le sens de sa marche vers le progrès et la réalisation de soi : [...] espaces de pure façade³³⁷, combinatoires de fonctions lisses dont les moindres effets sont prévus, aires d’une théâtralité sans coulisses et d’une socialité sans hasards³³⁸.

En tant qu’« espace quadrillé, sûr, cohérent, parfaitement ergonomique [rendant] tous [les] déplacements efficaces et [dans lequel] rien d’imprévu ne p[eut] survenir » (*EB*, 15), Paris incarne le paradigme d’une ville hyperformée. L’aménagement urbain vise en effet à optimiser les fonctions de repos, de travail, de transport et de consommation au détriment

³³⁵ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine, op. cit.*, p. 201-202.

³³⁶ Il y a de nombreuses itérations de ce terme dans le roman.

³³⁷ Ce sont par exemple les fontaines publiques précédemment évoquées qui jouent ce rôle.

³³⁸ *Ibid.*, p. 212.

de toute socialité dans l'espace public. En outre, le régime de visibilité des zones délaissées est paradoxal puisqu'

à l'opposé des secteurs dits sauvegardés, [elles] devraient échapper aussi au(x) regard(s). Or elles ne leur échappent que lorsqu'on les cache — en général par d'assez terribles palissades — et si on les cache c'est justement parce qu'elles se voient. Il y a donc ici une anomalie³³⁹ ou un soubresaut : ce qui ne demande pas à être regardé, ce pour quoi l'on n'a plus d'égards se voit pourtant, et même de loin, tranchant avec le reste, y formant un jaillissement, une irruption. [...] N'y a-t-il d'autre possibilité, face à ces vides urbains, qu'une alternance du dissimulé et du voyant, ou bien sont-ils, à leur manière, susceptibles d'être effectivement regardés ? Peuvent-ils être, en d'autres termes, intégrés à l'expérience et à la communauté d'expériences des passants-regardeurs par lesquels la ville existe³⁴⁰ ?

La fonction du regard, fondamentale dans *Éloge des bâtards*, se déploie sur deux plans : les espaces délaissés permettent aux personnages d'échapper à la surveillance omniprésente ; ces derniers réussissent à détecter ces rares « *espaces provisoires à durée indéterminée*³⁴¹ » et à s'y mouvoir aisément grâce à leur « manière bien à [eux], oblique, furtive³⁴², de sillonner la ville » (EB, 22). En cela, ils se montrent les dignes héritiers du narrateur au « pied furtif³⁴³ » de Jacques Réda qui « ne choisi[t] que très rarement la ligne droite³⁴⁴ » et qui « dérive, [...] flâne, [...] accélère, [...] contourne, [...] emprunte des raccourcis qui [l']égarent³⁴⁵ ».

³³⁹ Philippe Vasset souligne un autre paradoxe des friches, lesquelles possèdent des pancartes précisant que le site est sous surveillance quotidienne, mais comportant des ouvertures discrètes pour toute personne réellement désireuse de s'y aventurer.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 203.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 206.

³⁴² Le choix du terme fait écho au dernier livre d'Alain Damasio, *Les furtifs*, paru en 2019. Ce roman d'anticipation décrit une société où le contrôle est omniprésent. Pour l'auteur, « la furtivité n'est jamais une évidence, elle se conquiert. C'est une liberté qu'il nous faut arracher dans un contexte ultra-sécuritaire. » L'interview a été publiée dans *Le Monde* du 30 avril 2020, en ligne : https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2020/04/30/alain-damasio-sur-le-confinement-nous-sommes-encages-comme-des-animaux-de-zoo-avec-nourriture-et-fenetre-sur-monde-virtuel_6038314_4497916.html [Consulté le 15 novembre 2022]

³⁴³ Jacques Réda, *Les ruines de Paris*, op. cit., p. 9.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 52.

³⁴⁵ Jacques Réda, *Recommandations aux promeneurs*, Paris, Gallimard, 1988, p. 93.

Cherchant à se « faufler entre les obstacles au lieu de [s]’y heurter » (EB, 165) et à échapper aux patrouilles, les *Délaissés* pratiquent un art de l’esquive. Sturm, en particulier, enseigne au groupe à se glisser sous les palissades, à creuser des tunnels, à arpenter les catacombes, à sortir via une bouche d’égout ; « il sait exactement [...] quelle glissière d’autoroute a été fissurée, quelle dalle de béton on peut desceller » (EB, 303). Au sein d’un aménagement urbain dont la « répartition ordonnée ne laiss[e] guère de place au hasard, à l’improvisation, au bricolage³⁴⁶ », les espaces délaissés parisiens constituent « [*l]es gardiens de l’imperfection, [*l]es témoins de l’inachèvement* ³⁴⁷ », lesquels sont aussi les derniers endroits où les personnages « arrive[nt] à installer quelque chose comme le hasard et le hasard était la condition d’une vie possible » (EB, 162). En d’autres mots, ces lieux recréent une habitabilité partielle au sein d’une ville dystopique. Ceux qui « savent repérer les interstices et les horizons » (EB, 189) se donnent pour mission de « maintenir des friches, [de] dégager de minuscules parcelles » (EB, 232), lesquelles « bruissent [...] d’anecdotes et de fables, de narrations virtuelles³⁴⁸ ».*

Friches urbaines du Grand Paris

Selon Marc Dumont, les urbanistes peinent « à s’arracher [a]u modèle de la centralité » et devraient plutôt s’attacher à capter le potentiel offert par les interstices et les périphéries, lesquels sont « vides de centre » mais pas « vide de sens³⁴⁹ ». Un architecte chilien, Jonás Figueroa, propose même d’articuler l’aménagement de la ville à *partir* des lieux

³⁴⁶ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, op. cit., p. 213.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 212.

³⁴⁸ Brice Bégout, *Obsolescence des ruines*, op. cit., p. 235.

³⁴⁹ Marc Dumont, « Penser la ville incertaine : périmètres et interstices », *EspacesTemps.net*, janvier 2006, en ligne : <https://www.espacestemp.net/en/articles/penser-la-ville-incertaine-perimetres-et-interstices> [Consulté le 17 novembre 2022]

délaissés. « *L'interstice ne serait plus considéré comme un point endémique, une erreur de parcours, mais à concevoir un opérateur d'urbanisation, un potentiel de développement des villes*³⁵⁰. » Sans aller jusqu'à endosser un tel renversement de perspective, l'urbanisme (grand) parisien devrait au moins reconnaître la présence nécessaire de ce type d'espaces :

Parce qu'on y fait des choses que l'on ne peut pas faire ailleurs (expurger, épancher, se libérer des normes sociales), ils sont indispensables à la respiration des territoires métropolitains, ils invitent [...] les urbanistes et les politiques à accepter que les sociétés puissent vivre avec du non-programmé³⁵¹.

Certes, les friches urbaines ou « délaissés urbains » se multiplient dans le Grand Paris³⁵². Ces lieux protéiformes, espaces du « vivre ensemble », souvent éphémères, qui pratiquent une « occupation non laborieuse des sols » (Bailly), visent à promouvoir la mixité sociale et générationnelle, la culture émergente, le festif et la convivialité ainsi que le développement durable en contribuant à la création de coins de verdure. Mais leur implantation contribue indirectement à la gentrification des quartiers, sans compter le risque d'artificialisation, « puisque la friche est à la mode, on se met même à en “créer”³⁵³ » — ce qui équivaut à aller à l'encontre du principe du *délaissé*.

Philippe Vasset a mené une démarche radicale et inusitée en explorant les zones blanches de la région parisienne (terrains vagues, friches industrielles, villes nouvellement construites dans lesquelles il mène des « séances d'apnée urbaine » (*LB*, 64)). Loin d'un Paris

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² L'Institut d'aménagement et d'urbanisme d'Île-de-France a organisé en 2018 une exposition intitulée « Transitions — Comment les friches réinventent la ville ». Le photographe Jean-Fabien Leclanche a présenté des photographies de plusieurs lieux du Grand Paris : Zone sensible et 6B, à Saint-Denis ; Le Kilowatt, à Vitry-sur-Seine ; Vive les Groues, à Nanterre ; Fort Recup, à Aubervilliers ; La Halle Papin, à Pantin ; La Station-Gare des Mines, Doc ! et Les Grands Voisins, à Paris. Les photographies sont visibles sur le site de l'artiste : jean-fabien.exposure.co [Consulté le 15 novembre 2022]

³⁵³ Arnaud Idelon, « Ce que les friches urbaines disent de nous », *Slate*, 23 septembre 2018, en ligne : <https://www.slate.fr/story/167420/friches-urbaines-age-despossibles?> [Consulté le 15 novembre 2022]

intra-muros « sans interstice » (LB, 121), « totalement balisé » et assimilé à une « maquette » (LB, 123), celui qui « rêv[e] de villes à la trame mitée » (LB, 126) arpente des endroits « voués à la pure potentialité » d'« où sourd l'inconnu » (LB, 123). Mais, à cause du processus ininterrompu de nouvelles constructions (HLM, bureaux, lotissements), l'écrivain réalise que « [c]haque parcelle de terrain abandonné [est] immédiatement cernée de palissades, chaque ruine masquée de bâches colorées : plus aucune aspérité ne devait dévier la trajectoire des consommateurs » (LB, 125). Les espaces et les bâtiments délaissés se raréfient³⁵⁴, ce qui complique singulièrement la tâche de cet arpenteur, adepte d'une « géographie parallèle [et] alternative » (LB, 35). Or il importe de sauvegarder ces espaces dépourvus « d'usage assignable et visible », car « quelque chose de vivant³⁵⁵ et de véridique advient³⁵⁶ » :

Le délaissé non seulement est un espace vivant, mais un espace où la vie, sous sa forme végétale tout d'abord, reprend ses droits. De telle sorte que l'on pourrait presque définir le délaissé comme une *surface urbaine qui tend à redevenir un biotope*³⁵⁷. Ce suspens même dans lequel on le découvre, le délaissé l'occupe en vérité avec des graines et des croissances, des improvisations, exactement comme s'il y avait sous la ville et avec elle, tenue par elle en retrait, toute une dormance prête à s'éveiller à la moindre faute d'attention³⁵⁸.

³⁵⁴ Jacques Réda écrivait déjà dans les années quatre-vingt : « C'est que tout espace un peu vide et surtout creux déclenche, à notre époque, un réflexe de comblement. » (Jacques Réda et Marc Riboud, *Gares et trains*, Paris, ACE éditions, 1983, p. 40.)

³⁵⁵ L'urbaniste du *Grand Paris* insiste lui aussi sur le caractère *vivant* des friches industrielles de la Seine Saint-Denis : « J'ai senti, à cet instant, la présence de quelque chose de vivant, de vivant malgré son caractère informe, de vivant en raison même de ce caractère informe. » (GP, 22)

³⁵⁶ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, *op. cit.*, p. 213-214.

³⁵⁷ Un biotope au sens premier du terme, non le « biotope de béton, de pierre de taille et de zinc » que Joy Sorman décrit dans *L'inhabitable*. (*op. cit.*, p. 43.) Plusieurs villes, dont Paris, utilise un coefficient de biotope qui sert « à mesurer les propriétés absorbantes d'un milieu. Pour calculer cet indice, il suffit de mettre en relation la mesure de surface écoaménageable et la superficie totale des surfaces d'un lot. » En ligne : <https://urbanisme.ecologieurbaine.net/outils/coefficient-de-biotope-par-surface> [Consulté le 8 novembre 2022]

³⁵⁸ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, *op. cit.*, p. 208.

L'étude de ce lien entre des espaces urbains et le concept de « milieu biologique présentant des facteurs écologiques définis³⁵⁹ » fait l'objet de la prochaine partie.

Paris-béton et Paris-nature

Exténuatation du corps urbain

Notre-Dame... la Concorde... Je vous ai dit : « Voilà les cœurs de Paris ». En fait, Paris a trois cœurs. Étrange anatomie humaine, mais anatomie urbaine acceptable. Le troisième cœur est la place de l'Opéra.

— André Maurois, *Paris*, 1969 —

Topos de la littérature urbaine, la métaphore organique assimile Paris à un organisme vivant, lequel est fort malmené au XXI^e siècle. « Si la ville est encore un corps en son cœur, dans son centre, c'est alors avec des bras trop longs, ballants, qui l'épuisent, c'est avec des prothèses qui font semblant de bouger, sans parvenir à agripper sa matière³⁶⁰. » Les romans contemporains déclinent différentes représentations de cette « exténuatation du corps³⁶¹ ». Le narrateur de *Crue* décrit une cité « écorchée vive et [...], là où la peau était partie, apparaissait la réalité vaguement monstrueuse et menaçante d'une chair obscènement exposée » (*CR*, 46). Dans *Éloge des bâtards*, Lily critique la « saignée géante » infligée par l'élargissement de l'autoroute (*EB*, 265) et le « gigantisme architectural [...] en train de contaminer toute la ville » (*EB*, 15). Défigurée par les projets des urbanistes et soumise à une

³⁵⁹ En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/biotope> [Consulté le 15 novembre 2022]

³⁶⁰ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, op. cit., p. 12-13.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 13.

pollution excessive³⁶², la « ville martyrisée » (EB, 33) souffre. Les usines émettent des « fumées phosphorescentes » (EB, 53) et des « émanations chimiques » (EB, 53). Les lumières des appartements ne forment plus « des clous vifs et brillants [mais plutôt] un seul halo », tant les tours ont une « propension à occuper la moindre parcelle d'espace vacant » (EB, 266). Et s'il n'y a pas d'éclairage public afin de dissuader les gens de se promener la nuit, les lumières des grandes enseignes, des usines et des hôpitaux ainsi que « les clignotements [...], les signalisations, les faisceaux des projecteurs, les points rouges de caméras » (EB, 182) génèrent une intense pollution visuelle. Celle-ci est aussi sonore, puisque le « vacarme des véhicules passant à grande vitesse [...] couvr[e] tous les bruits vivants, petits cris, chants et chuintements. Le ruban autoroutier [...] englouti[t] tout. » (EB, 268-269) La ville est saturée de bruits³⁶³ entre la cacophonie des motards, le vrombissement incessant des voitures et celui des engins de chantier. De plus, « [i]l n'y a aucune forêt digne de ce nom à des centaines de kilomètres à la ronde » (EB, 120) ; la faune et la flore ont pratiquement disparu. Enfin, Paris se trouve aux prises avec des glissements de terrain vu l'intensité et la rapidité des travaux de construction. Mais la métaphore organique outrepassa la comparaison avec un corps attaqué. La capitale française est atteinte d'autophagie, elle s'autocannibalise³⁶⁴ selon un processus dont rend compte cette énumération rythmée par ses assonances : « Les *croqueuses*, les *pelleteuses*, *broyeuses*, *cisailles* ont rempli leur office » (EB, 14), soit « *croquer*

³⁶² La pollution physique de l'espace urbain est redoublée sur le plan virtuel puisque le groupe dénonce les nombreuses « *publicités qui polluent les sites* [web] ». (EB, 177)

³⁶³ Bruitparif, le centre d'évaluation technique de l'environnement sonore en Ile de France, a lancé une grande étude en 2016 pour évaluer le coût social du bruit dans la région parisienne. Les conséquences sont, entre autres, la dégradation de la santé des habitants (troubles du sommeil, risques cardiovasculaires accrus) et l'accroissement des troubles de l'apprentissage. L'étude est disponible en ligne : <https://api-site.paris.fr/images/85159> [Consulté le 17 novembre 2022].

³⁶⁴ La ville *dévoreuse* d'énergies est un *topos* de la représentation littéraire depuis le XIX^e siècle. La différence ici est que le processus se retourne contre l'espace urbain lui-même.

les vieux quartiers » (EB, 56). Lily a vu son ancien immeuble « tomber à genoux puis se dissoudre » (EB, 14) ; elle réalise que « [l]es zones d'activité et la construction des tours ont mangé les derniers lopins » (EB, 22) et que les derniers espaces libres seront inéluctablement « grignotés et assimilés³⁶⁵ » (EB, 176). Dans une logique d'engrenage destructeur, même les constructions relativement récentes se trouvent à leur tour « rédui[tes] à néant » (EB, 232) pour laisser la place à de nouveaux bâtiments. De son côté, l'urbaniste du *Grand Paris* juge que « la culture urbaine témoign[e] d'une évolution similaire de la ville, d'un stade nouveau de son évolution où, après avoir lancé ses tentacules dans l'espace, ceux-ci revenaient vers elle pour l'étouffer » (GP, 343). Si la capitale française n'en finit plus de « se dévor[er] elle-même³⁶⁶ » (GP, 282), l'image de la ville-corps s'épuise et risque de tourner à vide³⁶⁷. Afin de résoudre ce dilemme, les textes opèrent un déplacement sémiotique, de la métaphore corporelle à la métaphore végétale.

Régénération végétale

Les références à la végétation au sein de la ville abondent dans le corpus étudié. Dans le roman d'Aurélien Bellanger, l'urbaniste compare Paris à un arbre, en assimilant ses enceintes à des cernes et en imaginant sa maison située dans l'« écorce rugueuse » de la ville (GP, 266). Après la perte de son logement, la vie du narrateur des *Renards pâles* se résume à trois cartons et une plante verte — un papyrus qui « [l]'accompagne depuis toujours », lequel

³⁶⁵ Les termes des citations à l'appui de cette analyse sont mis en italique.

³⁶⁶ Dans *Paris contre Paris*, Hélène Briscoe fait le même constat d'autodestruction urbaine, mais c'est le processus de muséification qui est en cause : « Paris s'échinera-t-il longtemps à se ressembler à lui-même au point de s'engloutir ? » (« Enseignes et devantures », *op. cit.*, p. 77.)

³⁶⁷ Le motif de l'autocannibalisation de la ville se trouve renforcé par celui de la destruction urbaine mise en scène dans les textes au moyen de la métaphore guerrière.

lui « inspire de l'amitié » et dont il apprécie « [l]a minceur [et] [l]a fierté verticale³⁶⁸ ». Au cours du roman, un immense baobab, cet « arbre du retournement », remplace symboliquement la statue de la Place de la République³⁶⁹ pour marquer la révolte des immigrés africains. Le père endeuillé de *Crue* éprouve un rare moment de paix dans son havre de verdure :

La proximité du boulevard périphérique était absolument insoupçonnable en raison de l'ancienne ligne de ceinture qui, autour de la ville, avait laissé sa coulée verte et qui creusait un fossé quasi continu duquel émergeait une végétation exubérante et anarchique. [...]. Certains jours, je me sentais bien. (*CR*, 30)

L'enquêtrice du 209, rue Saint-Maur compare son objet d'étude à un « oignon³⁷⁰. Couche par couche ôtée, [elle] creuse. » (*RS*, 153) Le personnage principal de *Casting sauvage* rêve d'une ville transformée en forêt. « Les chaussées vacantes s'élargissent entre ces murailles mal éclairées par des réverbères aux lampes écarlates et l'ombre compacte d'un bois à la frondaison haletante. [...] Devant elle, plus dépouillé qu'un calvaire, un arbre nimbé de pourpre obstrue la chaussée³⁷¹. » Dans *Des nuages et des tours*, le promeneur curieux arpente les zones derrière le périphérique et découvre des jardins « minuscules, comme s'ils étaient interdits et qu'on les cultivait en cachette³⁷² ». *Éloge des bâtards* met en relief la fonction

³⁶⁸ Yannick Haenel, *op. cit.*, p. 24.

³⁶⁹ Le narrateur proclame : « Voilà : nous avons planté un arbre à la place de votre déesse — nous avons escamoté la République. » (*Ibid.*, p. 133. [Je souligne])

³⁷⁰ Éric Hazan utilise aussi cette métaphore pour qualifier le mode d'agrandissement de Paris (*Paris sous tension*, *op. cit.*, p. 109.)

³⁷¹ Hubert Haddad, *Casting sauvage*, Paris, Zulma, 2018, p. 126. Un autre passage évoque même le retour de la faune à l'intérieur de la ville : « Si l'espèce humaine s'abandonnait quelque peu à ses instincts, la faune animale semblait avoir perdu les siens avec les caprices du changement climatique. Des renards s'aventureraient aux portes de Paris, on parlait même d'une louve aperçue au petit jour aux abords du bois de Vincennes. Des oiseaux de proie, faucons, éperviers ou buses, nichaient dans les tours des églises et sur les plus hautes terrasses, au voisinage des corneilles et des freux. Les hérissons et quantité de petits mammifères colonisaient les friches ferroviaires de la petite ceinture. » (p. 51.) Cet envahissement n'est pas sans rappeler le retour des animaux dans la ville pendant les périodes de confinement imposées lors de la pandémie de Covid-19.

³⁷² Dominique Fabre, *op. cit.*, p. 65.

protectrice de la végétation, alliée indispensable dans la vie quotidienne des activistes. Lily vit dans une vieille maison dont le jardin est envahi par une « végétation foisonnante, autogénérative et assez hostile » (EB, 22). « [L]es orties, les bambous, les aubépines et les ronces ont pris le pouvoir » (EB, 31) et cette « version naturelle des barbelés » (EB, 22) dissuade, autant que possible, les descentes de police. Planter des graines et des semaisons « susceptibles de résister à la toute-puissance du bâtiment » (EB, 211) tient lieu d'acte de résistance face aux autorités qui assimilent le jardinage à une activité illicite et les dictionnaires de botaniques à des livres subversifs. Les personnages « essay[ent] tant bien que mal de dégager des zones de terre, des racines, des terriers, des nids, des repaires » (EB, 266), laquelle démarche est assimilée à un « geste de survie au milieu de [la] jungle urbaine » (EB, 301). Cette expression galvaudée prend ici une connotation ironique puisque les espaces verts ont pratiquement disparu et la menace vient plutôt de la bétonisation à outrance. La métaphore végétale se file jusqu'au corps des neuf personnages car s'ils « ne se plante[nt] pas au cœur de l'action, [ils] v[ont] se faner et se rabougrir³⁷³ » (EB, 25).

Jean-François Chassay analyse le rapport de force entre nature et ville dans *Ruines-de-Rome* de Pierre Senges. « Reconstruire l'Eden en détruisant les civilisations humaines qui l'ont suivi, en particulier la ville, centre de la culture, voilà l'objectif de ce "jardinier millénariste"³⁷⁴. » Par son mode hyperbolique, la narration s'efforce de rendre le caractère

³⁷³ L'importance accordée à la nature renvoie encore à l'héritage de Jacques Réda qui écrit :

Mais en même temps le moindre signe d'un reste de sauvagerie
(Entre deux routes dans les jardins aux pavillons masqués,
Avec les friches qui envahissent le gravier des emprises)
Fait battre le cœur un peu plus vite, comme si tous ces lambeaux
De la vieille nature propageaient l'espoir d'une reconquête.

(*Moyens de transport*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2000, p. 26.)

³⁷⁴ Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 144.

destructeur des plantes, plus puissantes que les matériaux urbains. Dans la même veine, *Avant de disparaître* met en scène une ville qui s'efface peu à peu face à la reconquête inéluctable des lieux par la nature :

Longtemps, la Terre fut sans l'homme ; demain, elle tournera sans lui. [...] Sur les toits effondrés, dans les fissures de l'asphalte, au milieu des gravats, la nature a lancé son grand travail d'effacement. Des arbres poussent au milieu des rues. Les pigeons par milliers nichent sur les fenêtres. Les fleurs ont germé, des ruisseaux se sont reformés, et les chevreuils viennent dans le silence frotter leurs bois contre vos anciennes demeures. (AD, 58)

Le vent du soir agite les hautes herbes et les buissons aux feuilles grasses qui ont entrepris de couvrir les ruines de la ville. (AD, 292)

Le roman d'Olivia Rosenthal opère un déplacement et un enrichissement de l'opposition classique ville/nature puisque le végétal sauve la ville au lieu de la détruire. Le rapport de force se joue à l'intérieur même de la capitale française : bâtiment contre forêt, espace urbain bétonné (et signalé) contre espace urbain végétalisé (et délaissé). Puisque cette végétalisation urbaine est le fait de marginaux³⁷⁵, et non celui des pouvoirs publics adeptes d'une minéralisation exclusive, le texte ne reconduit pas de façon univoque les discours actuels au sujet de la nécessité de verdir la ville, pour lutter notamment contre les îlots de chaleur. Lors de la campagne municipale parisienne de 2020, les principaux candidats ont en effet tous mis en avant la dimension écologique de leurs programmes. Avant son retrait de la course électorale, Benjamin Griveaux évoquait l'idée d'un Central Park parisien³⁷⁶. Cédric Villani proposait le développement de promenades plantées. Rachida Dati prônait une

³⁷⁵ Le flâneur de Jacques Réda promouvait déjà le fait de « laisser agir la graine anarchique des chantiers ». (*Les ruines de Paris, op. cit.*, p. 85.)

³⁷⁶ Dans *Le Grand Paris*, il est aussi question de transformer le parc de la Courneuve en Central Park !

« végétalisation “soignée” et “entretenu”³⁷⁷ ». La maire élue, Anne Hidalgo, veut créer des forêts urbaines et « débitumiser » plusieurs sites³⁷⁸. Pierre Sansot et Éric Hazan, deux écrivains arpenteurs de Paris, portent toutefois un regard ironique sur cette volonté de végétaliser Paris à tout prix. Pour le premier,

[v]égétal ne rime pas forcément avec espace vert. Nous rencontrons des plantes, des herbes, des pins, mais un espace vert pas plus qu’un espace bleu ou un espace rouge n’a de signification dans la vie quotidienne. Qui supporterait de cheminer, au risque de perdre la raison, dans un tel espace qui a été vidé de ses déterminations sensibles, vulgaires³⁷⁹ ?

Le second remet aussi en question le bien-fondé d’une végétalisation programmée, encadrée, calibrée. « [Ce] processus rampant dans tous les quartiers, frapp[e]nt des lieux qui ne demandaient rien sinon qu’on les laisse en paix³⁸⁰. » Éric Hazan cite le cas d’un terre-plein vers la place de Clichy qui servait de terrain de football pour les enfants du quartier et de lieu de rencontre pour les habitants, le qualifiant d’« espace vague, comme il en faut pour donner de l’air à la ville³⁸¹ ». Mais la mairie de Paris a décidé de verdir le coin pour un résultat quelque peu mitigé selon l’auteur, car sont plantés « à l’intérieur d’un grillage métallique, des végétaux d’une laideur particulière que l’on retrouve dans tout Paris, sélectionnés pour ne jamais fleurir et se couvrir rapidement d’une poussière sinistre³⁸² ». Cet ersatz de végétation

³⁷⁷ En ligne : https://www.francetvinfo.fr/elections/municipales/municipales-a-paris-proprete-logement-securite-quels-sont-les-programmes-d-agnes-buzyn-rachida-dati-et-anne-hidalgo_4008777.html [Consulté le 16 novembre 2022]

³⁷⁸ Un des projets consiste à végétaliser et à piétonniser les alentours du Trocadéro et de la Tour Eiffel. Cela nécessitait l’abattage d’une vingtaine d’arbres centenaires afin de construire des bagageries pour les visiteurs et des locaux pour les employés. Plusieurs associations et citoyens s’y sont opposés et la maire de Paris a indiqué en mai 2022 qu’il n’y aurait finalement pas de destruction d’arbres. En ligne : <https://www.liberation.fr/environnement/biodiversite/les-defenseurs-des-arbres-de-la-tour-eiffel-ne-baissent-pas-la-garde-20220515> [Consulté le 2 septembre 2022]

³⁷⁹ Pierre Sansot, *op. cit.*, p. 64.

³⁸⁰ Éric Hazan, *Paris sous tension, op. cit.*, p. 13.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

a eu finalement pour effet de vider un espace que les habitants s'étaient appropriés. Quant aux arbustes en bacs et aux pots géants installés rue des Rosiers, ils « ont donné le coup de grâce à cette rue qui gardait quelque chose, il y a encore dix ans, de son passé ashkénaze-prolétarien³⁸³. »

Éloge de l'indocilité

Reconquérir la parole

Les neuf protagonistes tentent de s'opposer aux règles établies par les autorités municipales dont l'interdiction de rassemblement dans l'espace public, mais aussi dans l'espace privé. Ils se rencontrent donc en cachette, la nuit, pour parler, échanger, raconter leur passé et préparer leurs activités subversives. La narration mêle discours direct et discours indirect libre avec des tournures orales, lesquelles se traduisent par le recours au pronom indéfini « on » et par des expressions familières (« mais bon », « y a »), par les répétitions et les anaphores³⁸⁴ ainsi que par l'absence ponctuelle de marqueurs de négation. La prise de parole est parfois agressive (duels verbaux, sentences radicales, piques et moqueries), parfois perturbée (bégayement et tremblement, histoires embrouillées, risque de cacophonie), parfois interrompue (suspension de la phrase). Réussir à « se faire entendre » devient le véritable enjeu, au sens figuré comme au sens propre³⁸⁵ puisque l'un

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ À titre d'exemple : « Nous tenons tête aux milices, nous tenons tête aux familles, nous tenons tête à l'ordre et à la logique. » (*EB*, 313)

³⁸⁵ La dimension physique de la prise de parole est renforcée par les nombreuses descriptions de la bouche des personnages (museau, dents blanches, bouche tombante, bouche édentée, bouche caverneuse) ou par des formulations telles que les insultes « qui s'accrochent à notre peau sans qu'on ait le moyen d'extirper complètement leurs griffes » (*EB*, 150).

des appartements donne sur l'autoroute périphérique dont le bruit constant perturbe les discussions. Les protagonistes ont ainsi « du mal à s'engouffrer et à engouffrer [leurs] voix dans les petits répités que la circulation autoroutière ménage parfois » (*EB*, 292). La répétition d'un verbe (constructions transitive et intransitive) associé à la notion d'abîme³⁸⁶ renforce la dangerosité d'une activité jugée à priori banale dans d'autres contextes urbains moins liberticides.

La narratrice commente la dimension théâtrale de leur prise de parole : « Chacun rumine avec ses images, on ne met pas absolument tout dans le pot commun, on trie, on sélectionne, on se montre nu mais c'est une nudité scénique parce que devant un public y'a toujours une petite retenue. » (*EB*, 156-157) Le texte active un des cinq modes majeurs de sémiotisation de l'imaginaire social, soit la théâtralité, en déroulant le processus progressif de reconquête de la parole à partir de l'espace privé. La mise en scène de cette tentative s'efforce de rendre la dangerosité associée à une telle activité et le caractère essentiel de celle-ci. Parler représente une prise de risque, à la fois émotionnelle — celui qui se confie se « retourne les tripes » (*EB*, 147) — et sociale — leurs confidences impliquent la fin de leur anonymat et la possibilité d'être surpris en flagrant délit de réunion. Mais la parole joue aussi un rôle salvateur puisqu'elle « harmonise » (*EB*, 67) et « pacifie » (*EB*, 124) les membres du groupe ; elle constitue « la seule chose qui atténue [leurs] malheurs » (*EB*, 309) et elle les « sauvera de la rancœur, de la violence, du désespoir » (*EB*, 124). Lily attribue même à cet acte des vertus quasiment surnaturelles, le qualifiant de « baume magique » et l'assimilant à une drogue, un « nectar » envers lequel elle ressent une « addiction » (*EB*, 154). La parole

³⁸⁶ Engouffrer signifie « attirer, précipiter dans un abîme, faire disparaître dans un gouffre ». En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/engouffrer> [Consulté le 15 novembre 2022]

personnelle et collective se mue en droit à reconquérir et devient une arme pour tenter de résister à l'atmosphère dystopique ambiante. « On a presque oublié qu'on manque de tout, de force, de travail, de matériel, d'aide, qu'on est trop petits pour lutter. On a presque oublié aussi que la passerelle³⁸⁷ a été détruite, qu'on frôle l'échec définitif. » (*EB*, 61) Après l'intervention d'une patrouille qui braque sur eux des projecteurs aveuglants pendant de longues minutes, les protagonistes refusent d'évoquer le danger de leur situation, ne voulant pas « faire ce plaisir [aux policiers], les intégrer dans [leur] discussion, aucune chance³⁸⁸ » (*EB*, 161). Ils déjouent plutôt l'aspect dramatique de la scène en tenant des propos ironiques :

On est restés totalement immobiles, comme si on s'était métamorphosés en statues de cire pour un musée, et qu'on devait représenter un groupe de révolutionnaires pris en flagrant délit de complot. [...] [O]n est devenu des statues pleurantes, c'était sûrement un beau spectacle. Si on s'était admirés de l'extérieur on aurait pu être fiers de notre sens de la scénographie. (*EB*, 161)

Leur maîtrise de plus en plus affirmée de la parole se traduit par une succession de détournements verbaux, de recyclages langagiers et d'inventions poétiques. Jouant sur le sens concret et le sens abstrait des mots, ils déploient une banderole « ON VEUT GARDER LES PIEDS SUR TERRE », afin de marquer leur opposition à la verticalité urbaine. Les formules « multiplier les possibles » (*EB*, 197) ou « rien n'est sûr. Tout est possible » (*EB*, 311) font entendre l'écho d'un des slogans de Mai 68, « soyez réalistes, demandez l'impossible ». « Mange ta peur » (*EB*, 197) renvoie au bravache « même pas peur ». Les personnages travestissent des proverbes : « Mieux vaut bâtard que jamais » (revendication

³⁸⁷ La passerelle, objet récurrent de leurs échanges, surplombait l'autoroute périphérique et reliait les deux côtés du lotissement des Champs. Sa destruction est un « point de non-retour » (*EB*, 47) et l'élément déclencheur qui va inciter le groupe à multiplier les actions subversives.

³⁸⁸ Ce refus se lit aussi dans leur attitude corporelle : malgré la douleur due aux lumières éblouissantes, ils conservent les yeux ouverts et se figent dans leur position.

de leur condition) ; « Qui sème la poussière récolte le désert » (critique de la poussière des chantiers et du désert de bitume qu'est devenue la ville) ; « Tous les murs n'ont pas d'oreilles³⁸⁹ » (mais tous les murs ont des yeux vu l'omniprésence de la surveillance). Le groupe détourne des formules administratives (« Souriez vous êtes fichés ») ou religieuses (« nos yeux vous gardent ») qui sous-entendent ironiquement un renversement de la hiérarchie des pouvoirs. Ils créent des phrases ludiques à partir de locutions verbales (« On volera dans leurs plumes », « Apache un jour, Apache toujours »). Ils exploitent la matérialité sonore et rythmique de la langue par le recours aux allitérations et assonances : « Avant l'autoroute y a eu des mammoths³⁹⁰ » ; « On allait *subtiliser* les modes d'emploi des appareils électroniques et leur *substituer* des extraits du Kama Sutra » (EB, 190 [Je souligne]). Si le lecteur retrouve des traces de l'esprit dadaïste³⁹¹ et de celui de Mai 68 dans ces inventions langagières, à la fois poétiques, absurdes et revendicatrices³⁹², les protagonistes sont aussi les héritiers des situationnistes³⁹³ par leurs déambulations urbaines.

³⁸⁹ La formule peut aussi être une allusion à un slogan de Mai 68 : « Fais attention à tes oreilles, elles ont des murs. »

³⁹⁰ Toutes les expressions précédemment citées sont extraites des pages 202 et 203 du roman d'Olivia Rosenthal.

³⁹¹ Dans un processus inverse de celui mené par Marcel Duchamp transformant en œuvre d'art un urinoir intitulé « Fontaine », l'un des personnages, Gell, n'hésite pas à se tremper les fesses dans l'eau d'une fontaine publique, interdite d'accès car considérée comme une œuvre décorative, lui rendant ainsi sa fonction d'usage.

³⁹² Philippe Artières souligne l'importance des slogans dans les mouvements de protestation et rappelle que le 1^{er} décembre 2018 (manifestation des Gilets jaunes), l'Arc de Triomphe a été recouvert d'inscriptions comme « À force de creuser, on finit par prendre des coups de pelle » ou « Vive le vent, vive le vent, vive la vandalisme ». (*Ghostwriters*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Éditions de l'IMEC, 2021, p. 23.) Il cite aussi des énoncés inscrits directement sur les gilets de manifestants : « Un gilet jaune au moins ça réfléchit ! » ; « Ils ont la police on a la peau dure. » (p. 35.)

³⁹³ Guy Debord se disait lui-aussi créancier du mouvement dada : « il est certain que l'esprit dadaïste a déterminé une part de tous les mouvements qui lui ont succédé ; et qu'un aspect de négation, historiquement dadaïste, devra se retrouver dans toute position constructive ultérieure tant que n'auront pas été balayées par la force les conditions sociales qui imposent la réédition de superstructures pourries, dont le procès intellectuel est bien fini. » (Propos cités par Georges Hugnet, *Dictionnaire du dadaïsme*, Paris, Éditions Bartillat, 2013, p. 8.)

Jouer en ville

Les personnages revendiquent le droit au jeu³⁹⁴ en tant qu'« activité fondamentale [...] [et] continuelle [...] qui doit investir l'ensemble de la vie quotidienne³⁹⁵ » et surtout en tant que « *contestation jubilatoire de l'ordre des choses*³⁹⁶ ». Ils déploient des trésors de créativité et d'imagination dans leurs actions à la fois artistiques, écologiques et politiques. Ils protestent contre la suppression du droit à la parole (déambulation avec des baillons ou des masques sur le visage et avec des pancartes blanches) et la surveillance omniprésente (remplacement des images de vidéosurveillance par des films animaliers, publication sur les réseaux sociaux de portraits-robots d'architectes). Ils dénoncent le rôle joué par les institutions financières (distribution de peluches aux employés et lancement de boules puantes³⁹⁷ dans les banques) et la domination de la société de consommation (organisation d'une « danse macabre » des caddies, attaques de sites commerciaux en ligne). Ils revendiquent l'importance de la nature (étiquetage des herbes folles, placardage de listes d'oiseaux et d'insectes, lancement d'une pluie de plumes du haut des tours). Ils détournent l'aspect fonctionnel des équipements urbains qui se transforment en supports colorés (peinture des bandes d'arrêt d'urgence en rose vif, pose de gélatine rouge sur les réverbères, remplacement des lampes de projecteurs par des gyrophares). Ils perturbent le rythme des flux quotidiens (mise en place d'obstacles d'équitation devant les portillons du métro,

³⁹⁴ Le texte recourt au champ sémantique du jeu : « On avait misé sur quelque chose qui n'existait pas encore » (EB, 122) ; les personnages créent des sentences pour « marquer des points » (EB, 147) et pensent que « le jeu en vaut la chandelle » (EB, 193).

³⁹⁵ Bruce Bégout, *Dériville*, op. cit., p. 57.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ « On ferait exploser des myriades de boules puantes aux abords des banques pour que le doute s'immisce dans l'esprit de ceux qui croient à la non-toxicité de telles installations. » (EB, 262)

piratage des annonces dans les gares). Plusieurs actions semblent issues de l'esprit surréaliste : « coudre ensemble tous les vêtements confiés au pressing de sorte que l'ensemble formerait un immense accordéon d'un seul tenant » (EB, 190) ; « install[er] des miroirs sur le sol pour que les gens marchent sur le ciel » (EB, 135) ; « clouter les sabots³⁹⁸ de très gros sangliers sous [leur]s semelles » (EB, 85). La longue énumération — « graffitis, peintures, courriers, annonces ciblées, blocages, dégradations, désordres et sabotages divers » (EB, 190) — résume l'inventivité et la diversité de leurs actions qui se déploient dans l'espace physique, mais aussi dans l'espace virtuel. Les situationnistes se sont attachés à la pratique d'

un dépaysement total, à savoir une *déquotidianisation*, une rupture radicale des gestes, des attitudes, des jugements qui constituent la vie courante. La dérive, « mode de comportement expérimental dans une société urbaine », défait ce qui est rivé, attaché à la solidité et à la fixité des normes³⁹⁹.

Les personnages pratiquent eux aussi la dérive au sens propre — déambulations à pied dans la ville, navigation en bateau sur la Seine — et au sens figuré dans leurs discussions

³⁹⁸ Le vocable de « sabot » rappelle matériellement et sémantiquement la pratique du sabotage menée par les personnages, laquelle s'inscrit initialement dans les mouvements de révolte ouvrière. « Au milieu du XIX^e siècle, "sabots" [...] au sens de saboteur de travail entrent au lexique des insultes ouvrières. Et au début du XX^e, "saboter" renvoie à une autre modalité d'action : jeter ses sabots dans la machine (pour l'empêcher de fonctionner). [...] [Le terme] témoigne désormais d'une nouvelle modalité de *rupture de rythme, avec la recherche d'une cassure nette et brutale de la cadence*. » (Laurent Vidal, *Les hommes lents. Résister à la modernité, XV^e-XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2020, p. 158. [Je souligne])

³⁹⁹ Bruce Bégout, *Dériville*, *op. cit.*, p. 25. Les surréalistes ont repris à leur compte le principe de « défamiliarisation » ou « étrangisation ». « La défamiliarisation ou *ostranenie* est la technique artistique consistant à présenter au public des choses communes d'une manière inconnue ou étrange afin d'améliorer la perception du familier. [...] Les formalistes russes, en particulier Viktor Shklovski, ont utilisé le mot *ostranenie* (остранение) pour désigner ces façons de procéder dans un langage littéraire qui visent à donner une nouvelle perspective sur la vision habituelle de la réalité en la présentant dans différents contextes à ceux qui sont habitués ou en la représentant d'une manière où l'on note que la représentation est une fiction — par exemple par exagération, grotesque, parodie, absurdité, etc. » En ligne : <https://www.hisour.com/fr/defamiliarization-51804> [Consulté le 8 novembre 2022]. Le texte de 75, analysé dans le prochain chapitre, y fait aussi référence.

— le terme est utilisé pour qualifier leurs échanges verbaux⁴⁰⁰, ce qui inscrit une complémentarité entre le spatial et le discours. Pour Guy Debord, la dérive exige « une connaissance scientifique des différentes variables urbaines⁴⁰¹ »; observer et comprendre⁴⁰² la ville sont des prérequis nécessaires à la transformation de celle-ci. Sur le plan du savoir, les protagonistes du roman croient « à l’archéologie, à la géologie, à la spéléologie comme modes d’explication de la surface » (EB, 117-118). Grâce à leur connaissance approfondie de la ville, ils savent repérer les lieux, « s’ancrer au sol [dans une ville de plus en plus verticale] et observer précisément toutes les manigances, les petites palissades ajoutées, la disposition des panneaux publicitaires, une rue barrée » (EB, 108). Cette expertise urbaine étendue leur permet ainsi d’élaborer sans cesse de nouvelles tactiques.

Selon Bruce Bégout, les « [d]érives, détournements, repérages d’ambiance, constructions de situations, interventions, scandales, provocations, tout cela participe d’un grand jeu. Jouer est une manière de refuser les règles sociales en vigueur⁴⁰³. » Les situationnistes assimilaient cette activité à une opération active, inventive, autonome et gratuite, solidaire et non compétitive. De même, le roman construit la représentation d’un jeu urbain qui ne s’apparente en rien à un divertissement, à un loisir ou à une recherche du gain financier. Il s’agit plutôt de « perturb[er] le caractère lisse et urbanisé » (EB, 319) de l’espace parisien et de tenter de « rassemble[r] ce que l’urbanisme utilitaire sépare⁴⁰⁴ ». Mais

⁴⁰⁰ « On suit Fox dans sa dérive » (EB, 57); « Mes compagnons dérivait » (EB, 242); « Macha est bien intentionnée parce qu’elle accepte de me suivre dans ma dérive » (EB, 298).

⁴⁰¹ Bruce Bégout, *Dériville*, op. cit., p. 32.

⁴⁰² Guy Debord se différencie ici des surréalistes qui attribuent un pouvoir magique au hasard.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 56-57.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 58.

au XXI^e siècle, cette activité s'avère dangereuse et lourde de conséquence pour les personnages qui doivent échapper à la surveillance policière et œuvrer dans un territoire qui se restreint chaque jour. Les urbanistes « font tout, sur le plan des aménagements du territoire, pour que [l]es écarts soient quasi impossibles⁴⁰⁵ » (EB, 123) et ce quadrillage imposé supprime peu à peu le potentiel labyrinthique de l'espace urbain. Le groupe, qui risque l'arrestation pour ses activités illégales, *met en jeu* rien moins que sa liberté afin de sauvegarder « cette part de jeu, [cette part] d'imprécision et d'indécision dans l'espace et les espacements urbains⁴⁰⁶ » et de préserver sa capacité à *se donner de la marge*.

Résister en mode mineur

« La dérive situationniste s'inscrit entièrement dans [un] rapport indiciel à la ville qui est regardée, parcourue et interprétée en faisant la chasse aux multiples signes discrets et évanescents qui renvoient à une totalité cachée⁴⁰⁷. » Cette notion de globalité est absente dans *Éloge des bâtards*, car le combat mené par les protagonistes se déploie sur une échelle extrêmement modeste. Leur lutte « a des objectifs microscopiques, alors [ils] ne se projette[nt] pas dans une vue d'ensemble, [ils] se concentre[nt] sur le local » (EB, 176). Le champ sémantique de la petitesse⁴⁰⁸ marque la disproportion entre la puissance des pouvoirs publics et les capacités de ces « perturbateurs minuscules et marginaux » (EB, 180),

⁴⁰⁵ Philippe Vasset fait le même constat en notant que les « périmètres sont maintenant sécurisés, les surfaces vernies et les portes condamnées » (LB, 78). Il lui faut *dérivée autrement* en inventant des itinéraires arbitraires et thématiques (les cheminées d'usine, les constructions en brique rouge, etc.).

⁴⁰⁶ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, op. cit., p. 212.

⁴⁰⁷ Bruce Bégout, *Dérivée*, op. cit., p. 45.

⁴⁰⁸ Ce champ lexical est aussi analysé dans le second chapitre consacré à la flâneuse de 75 qui arpente son petit chantier et sa petite rue.

qui « contest[ent] en mode mineur toutes les réglementations » (EB, 88). Ils tentent à tout prix de « dégager de minuscules parcelles » même si « la destruction organisée et planifiée à grande échelle va beaucoup plus vite que la lente et minuscule progression de [leurs] rhizomes et champignons » (EB, 312). Leur combat n'est pas sans rappeler celui de David contre Goliath : conscient de sa fragilité, le groupe « cherch[e] les moyens de s'immiscer dans les petites failles pour ouvrir les murs et faire vaciller le droit du plus fort » (EB, 247). Le but de ces « empêcheurs de tourner en rond » est d'être « victorieux en tout petit » (EB, 312) ; ils cherchent à disséminer de petits grains de sable pour enrayer le mécanisme urbain et à remettre en cause des lois jugées injustes. Le texte oscille constamment entre deux champs sémantiques opposés (grand /petit, local/englobant, faible/fort). La narratrice résume leur démarche en ces termes :

C'était compliqué de mettre de l'ordre dans notre désordre sans réduire à néant notre désobéissance. Nous, ce qu'on voulait, c'était garder le désordre, mais un *désordre fécond*, quelque chose qui, par petites touches, dérèglerait notre environnement pour le rendre habitable. (EB, 143) [Je souligne]

La redondance allitérative du préfixe privatif « DÉ » crée un effet rythmique autour de « désordre », terme qui se définit en premier lieu par l'absence à laquelle s'oppose la connotation d'abondance du « fécond ». Cet oxymore renforce la signification seconde de désordre, soit le refus de l'ordre établi, le bouleversement et la rupture dans un groupe social⁴⁰⁹ ; cette démarche correspond pleinement à celle des activistes du roman.

Ces personnalités très différentes forment progressivement une petite communauté, basée sur leur histoire familiale de bâtardise, leurs échanges et leurs activités subversives. À

⁴⁰⁹ En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/désordre> [Consulté le 15 novembre 2022]

la fin du roman, ils se donnent une signature collective, *Les Bâtards*, et cet acte de nomination ⁴¹⁰ symbolise la transformation de leur stigmatisation en force et le développement d'un véritable sentiment d'appartenance, plus profond que de simples solitudes partagées. Le « *nous* dans la bouche de Filasse [les] a électrisés » (*EB*, 122) et ils éprouvent « un besoin maladif, viscéral » (*EB*, 88) d'appartenir à ce collectif, dont l'absence de chef désigné, l'importance accordée à la parole et les réunions nocturnes rappellent le mouvement « Nuit Debout ». Mais le contexte sociopolitique parisien du roman n'autorise plus de telles manifestations à cause de la prohibition des rassemblements dans l'espace public. Malgré toutes ces contraintes, la constitution d'un commun s'établit peu à peu et ils se désignent désormais comme « [l]es agents du désordre. Les petits malins. Les clandestins. Les équivoques. Les insaisissables. Les coriaces et les indomptables. » (*EB*, 307) Leur collectif sera « fondé, soudé, avéré, constitué » (*EB*, 252) et Lily proclame sans ambiguïté : « Nous les bâtards, on est indestructibles. » (*EB*, 315) *L'excipit* du livre met en scène le groupe se réunissant, après une périlleuse traversée de l'autoroute à pied, sur un promontoire d'où ils « domin[en]t à la fois le chantier, la grand-route, la passerelle abolie et la ville » (*EB*, 318). Le roman se termine sur une note qui tranche avec les constats établis par Régine Robin à propos d'un corpus contemporain parisien qui décrit

[d]es effondrements, [d]es suicides du haut des tours, des monuments ou des hôtels. Effondrements physiques mais aussi idéologiques et psychiques⁴¹¹ [...]. On s'effondre, on tombe, métaphore du grand effondrement idéologique et de l'effondrement de la ville⁴¹².

⁴¹⁰ Les membres du groupe ont aussi révélé chacun leur véritable prénom.

⁴¹¹ Régine Robin, *Le mal de Paris*, *op. cit.*, p. 39.

⁴¹² *Ibid.*, p. 42.

Par leur rareté, la position surplombante et la vue panoramique illustrent physiquement et métaphoriquement la capacité de résistance des protagonistes face aux autorités municipales. Ils sont fiers de faire « le décompte de [leurs] œuvres » et « la somme de [leurs] désobéissances accumulées » en contemplant « [leur] paysage, le territoire que l'air de rien [ils] [ont] marqué avec [leurs] minuscules cailloux » (EB, 318-320). La multiplication des possessifs traduit cette réappropriation, même très partielle, de l'espace parisien. La dernière phrase du roman établit sans ambiguïté leur engagement et leur détermination futurs :

On a pris date, on a continué à remuer nos jambes dans le vide tout en se réjouissant des promesses qu'on s'était faites et qu'on allait tenir, on n'en avait pas fini avec nos racines et nos généalogies, on n'en avait pas fini avec nos manières d'habiter ici, on n'en avait pas fini avec l'avenir, on ferait tout pour réhabiliter nos anciens espaces de vie, brusquer les codes, fouiner les sols, passer les frontières, secouer les évidences, reconfigurer les lieux, on se promettait de poursuivre et de recommencer parce qu'il n'y a rien de plus actif en nous que l'indocilité. (EB, 323)

Dernier mot du livre et seule occurrence présente dans le roman (qui égrène les termes de clandestins, de résistants, de réfractaires), le terme d'« indocilité » — moins connoté que l'« indignation » ou l'« insoumission » qui renvoient à des mouvements politiques — trouve pleinement sa place dans l'imaginaire social conjoncturel. Selon l'étymologie latine « *indocilitas* », le vocable pointe une incapacité d'être instruit (du moins, selon les normes établies). En tant qu'antonyme de « docilité », il signifie le refus de se laisser facilement manier, de s'adapter, d'aller dans le même sens ⁴¹³. Or les protagonistes s'opposent, par leurs gestes et leurs paroles, par leur art de l'esquive, par leur proclamation

⁴¹³ En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/docilité> [Consulté le 15 novembre 2022]

d'un *nous*, aux flux imposés et aux instructions édictées par les pouvoirs publics. Se montrer indocile signifie refuser une exigence dominante dans les discours en circulation, celle de démontrer à tout prix une capacité d'adaptation aux mutations en cours. Barbara Steigler s'est penchée sur la colonisation progressive des champs économique, social et politique par le lexique biologique de l'évolution et la théorie de Darwin. Elle relève les injonctions permanentes « à rattraper nos retards, à accélérer nos rythmes, à sortir de l'immobilisme et à nous prémunir de tout ralentissement, le discrédit général de toutes les stases au nom du flux et la valorisation de la flexibilité et de l'adaptabilité dans tous les champs de la vie⁴¹⁴ ». Par leur contestation du rythme urbain imposé par les autorités, par leur indocilité, les activistes affirment au contraire une

volonté farouche de pouvoir s'appropriier ou se réapproprier ce que l'on vit et ce que l'on fait. De reprendre place à la racine⁴¹⁵ même de ce qui nous concerne. De pouvoir exister plus pleinement à l'endroit même où l'on est, reprendre possession de notre pouvoir d'agir⁴¹⁶.

⁴¹⁴ Barbara Steigler, « *Il faut s'adapter* ». *Sur un nouvel impératif politique*, Paris, Gallimard, 2019, p. 17.

⁴¹⁵ Le terme est aussi à prendre au sens propre dans le roman, vu l'importance accordée au monde végétal.

⁴¹⁶ Mickaël Labbé, *op. cit.*, p. 82.

« L'invention d'un phrasé⁴¹⁷ »

Inventer de nouvelles légendes urbaines

Ce qui compte, c'est pas l'histoire, c'est le fait de la raconter

— Olivia Rosenthal, *Éloge des bâtards*, 2019 —

Par sa structure⁴¹⁸, le roman d'Olivia Rosenthal convoque à la fois l'imaginaire des *Contes des Mille et Une Nuits* et le manifeste politico-artistique. Lily cherche à (ré)inscrire l'histoire du groupe dans l'histoire du roman, genre « travaillé par des histoires de bâtards, parce que les bâtards sont des aventuriers insatiables, des obstinés, des durs à cuire, leur quête est sans fin » (*EB*, 142). Cette tentative de (re)construire une filiation littéraire vise à compenser les trous du récit familial et la disparition mémorielle associée à la destruction physique des vieux quartiers, laquelle se traduit par des références intertextuelles littéraires peu nombreuses et dépréciatives (relégation de Molière et Rimbaud au rang de vieux auteurs oubliés) sans compter que ne figure aucun texte portant spécifiquement sur la capitale française⁴¹⁹. Face au triste constat d'un Paris dépouillé de ses récits, *Éloge des bâtards* met en scène le besoin vital des personnages de *raconter*⁴²⁰ leur vi(II)e et de lui (re)constituer une épaisseur littéraire. Le texte importe le champ lexical de la linguistique⁴²¹ à même la

⁴¹⁷ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, *op. cit.*, p. 79.

⁴¹⁸ Le livre est constitué en alternance de chapitres intitulés première nuit, deuxième nuit, etc. suivi de courts chapitres en italique qui décrivent les engagements du groupe.

⁴¹⁹ À l'exception du roman déjà cité, *Les Mohicans de Paris*. Lily fait plutôt référence à des fables et chansons colombiennes et amérindiennes.

⁴²⁰ Le verbe, utilisé à 88 reprises, squatte le texte.

⁴²¹ S'ajoutent les commentaires métacritiques musicaux, en lien avec l'oralité du discours, tels que les références au chœur, au canon, au contrepoint, au thème, à la variation qui font écho à l'importance de la parole dans le roman.

narration et tisse ainsi une trame réflexive autour du processus d'élaboration de récits. Tantôt les protagonistes se lancent dans « un débat philosophique sur le discours indirect » (EB, 201), tantôt ils se penchent sur le cas de « la cité des Champs qui porte si mal son nom mais dont [ils] veu[en]t remotiver l'onomastique » (EB, 310). « [P]réposée à l'interprétation des signes » (EB, 74) — sémioticienne donc —, Lily croit « à cette disposition générale, le locuteur parle à un auditeur » (EB, 204), quitte à transformer les faits, à « jouer avec l'authentique » (EB, 205) — un débat caractéristique de l'autofiction. Elle remarque qu'une partie des récits « au lieu d'ouvrir des possibles, décriv[ent] comment des portes s'étaient fermées » (EB, 42) — un principe propre à la construction romanesque. La narratrice dispose d'un pouvoir peu commun, la télépathie, une maladie (selon elle) qu'elle tente d'apprivoiser. « [S]ecouée par le verbe » (EB, 78), envahie par les « récits multiples et contradictoires [qui] remuent en [elle] » (EB, 13), Lily se qualifie tour à tour de réceptacle de voix, de porte-voix et de ventriloque — une incarnation de la polyphonie bakhtinienne. Au-delà de leur parole personnelle⁴²², elle s'attache à faire émerger leur voix commune⁴²³, que symbolise le processus de nomination du groupe (*Les Bâtards*).

L'espace urbain parisien forme une pierre de touche double, à la fois lieu de confiscation de la parole et lieu de production de récits. Pour Jean-Christophe Bailly, une ville se soumet à un double régime — volontariste et spontané — qu'il associe à

un phrasé mixte où entrent en proportions variables et dans un équilibre fragile quelque chose que l'on pourrait caractériser comme *discours* — le discours que la ville tient sur elle-même et à elle-même — et quelque chose que l'on pourrait caractériser comme *parole* — l'ensemble de tout ce qui se dit dans la ville, la masse de tout ce que la ville, même à son insu, propage en son sein.

⁴²² Lily refuse de « parler à la place d'un absent, [car] c'[est] la pire punition qu'on pouvait lui faire subir ». (EB, 202)

⁴²³ La parole est ici collective, à l'opposé du monologue de l'urbaniste du Grand Paris.

La tendance du discours est toujours de délimiter les effets de la parole, soit en les orientant et les disposant, soit en les contenant ; la tendance de la parole est toujours de subvertir le discours, d'en détourner les périodes et d'en utiliser les intervalles⁴²⁴.

La ville-musée représente la forme ultime de la ville régie par le discours, soit un lieu singulier, figé, « suspendant son intensité dans l'éternité de sa forme⁴²⁵ » et saturé de *signes signalés*⁴²⁶ en référence à la patrimonialisation. À l'autre extrémité se tient la ville émergente, « sorte d'autoproduction non régulée, quasi automatique », laquelle constitue un espace de « mobilité sans contours [...] qui effac[e] en permanence sa propre forme pour la diluer dans l'intensité d'un flux permanent⁴²⁷ ». Dans *Éloge des bâtards*, la capitale française n'est en rien muséifiée, mais elle étouffe sous l'empilement des signes signalés que représente le fonctionnalisme poussé à l'extrême puisque « tout [est] désormais dénombré, connu, répertorié » (*EB*, 266), incluant les habitants. En contrepoint, Paris possède des caractéristiques de la ville émergente — perte de sa singularité, automatisme dans le double processus de destruction et de construction, flux ininterrompu des automobiles qui « strie et déchire [la] ville » (*EB*, 317). En somme, le phrasé urbain parisien dominant se constitue ici du pire du double régime discours/parole, auquel cherchent à s'opposer les neuf personnages. Très conscients de la « course de vitesse [qui se joue] entre une mémoire-parole et une mémoire-discours⁴²⁸ », ils veulent réinstaurer celle-ci grâce à des

⁴²⁴ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, op. cit., p. 173-174.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 174.

⁴²⁶ À ceux-ci, le philosophe oppose l'expression *signes à l'abandon* pour qualifier les lieux délaissés. Pour ma part, je retiens plutôt l'expression *signes invisibles* dont les itérations scandent le roman.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 174-175.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 180.

légendes⁴²⁹ [leur] permett[ant] de détourner le discours officiel, de faire passer des informations minoritaires. [Leur] boulot consist[e] à en inventer de nouvelles pour remplacer celles qui année après année avaient été englouties avec les rues, les vieux immeubles, les passerelles, les marchés. (EB, 149)

En ce sens, leur démarche se rapproche de la lutte contre l'oubli à laquelle s'attelle la flâneuse chez Anna-Louise Milne ou la détective chez Ruth Zylberman. Lily fait le constat d'un changement d'ère, symbolisé par les gravats de son ancienne habitation qui « marqu[e] la fin d'un monde » (EB, 14). Le passé pas si lointain qu'elle a connu (vieux quartiers, présence de la foule) s'efface rapidement devant le processus d'engloutissement urbain au départ « lent et insidieux » (EB, 176). Déjà, ils réalisent qu'ils sont « acculés » (EB, 266) face à la catastrophe écologique et sociale presque totalement accomplie. « Déposs[é]d[és] de toute connivence et de tout voisinage » (EB, 306), ils cherchent à (re)prendre place et à (re)trouver leur propre phrase dans un Paris où une forme d'urbanité a disparu. « Aucune ville ou aucun quartier ne peut aujourd'hui prétendre sortir indemne d'une véritable attaque en règle contre la dimension communautaire et partagée des lieux⁴³⁰. » Dans le même esprit que le geste de sauvetage posé par la narratrice de 75, conscients qu'ils « ne reformer[ont] pas village, c'est terminé » (EB, 299), le groupe s'attache à trouver « un moyen de garder le vieux monde en [s'] extrayant de la nostalgie » (EB, 14) stérile que Jean-Christophe Bailly qualifie de « déperdition [d]'énergie et [d']imitation du passé ». Au contraire, si le

« bon vieux temps » se confond au mythe vivant d'une ville organiquement vécue par ceux qui la font exister, il y a simplement continuité et, au meilleur sens du mot, tradition : la forme organique reste celle du présent, quelles que soient les valeurs du passé qu'elle englobe, et c'est sans doute là la meilleure

⁴²⁹ Le texte joue sur la polysémie du vocable puisqu'il réfère à l'imagination (qualité dont les personnages sont loin d'être dépourvus), à la musique en tant que « pièce instrumentale isolée ayant pour thème une légende » (importance accordée à l'oralité dans le roman) et à l'expression *légende urbaine*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/légende> [Consulté le 6 novembre 2022]

⁴³⁰ Mickaël Labbé, *op. cit.*, p. 16-17.

part des villes, du moins de celles dont le texte ancien, perpétué envers et contre tout, accepte de faire siennes les greffes et les boutures [sens propre comme figuré] que l'air du temps lui propose⁴³¹.

Resémiotiser la capitale des signes

Les récits élaborés dans le roman s'appuient sur plusieurs piliers qui contribuent au renouvellement de l'imaginaire social parisien. Le premier consiste dans le besoin de « lutter à échelle locale contre [l]es phrases [imposées par les pouvoirs publics] » (EB, 150), de savoir se glisser dans les interstices de la ville et d'inventer des « modèles adéquats à [la] petitesse [des personnages] » (EB, 315). Cette vision rejoint l'approche prônée par Mickaël Labbé, soit la nécessité « de penser une perspective politique sur la ville au niveau “microscopique” ou “moléculaire” des vies ordinaires dont elle est la scène quotidienne⁴³² ». Le quartier⁴³³ doit servir de point de départ pour « une réappropriation, une tentative de *reprendre place* là même où nous sommes, par-delà toutes les tentatives visant à nous déraciner des lieux qui sont les nôtres⁴³⁴ ». La seconde composante est l'aspect collectif, la capacité d'action du groupe s'amplifiant avec la constitution progressive de leur petite communauté⁴³⁵. Les personnages partent en quête d'un « où dans lequel [le nous] s'institue, s'enracine, se déploie, s'invente et se transmet⁴³⁶ ». Je retiens aussi la valeur accordée aux dimensions artistique et écologique de leurs interventions qui font « vibrer ce qui [les] environne » (EB, 320) et qui

⁴³¹ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, op. cit., p. 25.

⁴³² Mickaël Labbé, op. cit., p. 32.

⁴³³ Dans le Grand Paris, cela se traduit par les projets urbains temporaires qui se développent autour d'une rue, d'un quartier, d'une friche urbaine. Une des plus emblématiques est *Les Grands Voisins* : l'ancien hôpital Saint-Vincent-de-Paul a été transformé en un lieu qui inclut foyer d'accueil, ateliers et restaurants. Le site a fermé en septembre 2020.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁴³⁵ Lily évoque la possibilité que d'autres groupes qui partagent le désir de « grippe[r] les engrenages » (EB, 67) se joignent à eux. Elle mentionne aussi la présence d'habitants décidés à braver le couvre-feu.

⁴³⁶ Mickaël Labbé, op. cit., p. 22.

se déploient sur des terrains réels et virtuels. Par ces performances⁴³⁷, ils tentent de restaurer une forme de théâtralité au sein d'une ville dont les lieux de socialisation sont réduits à des espaces de consommation sans âme. Enfin, l'appartenance à une double marginalité urbaine (ils sont originaires d'autres pays ; ils agissent dans la clandestinité) induit une prise de distance qui contribue à porter un nouveau regard sur la ville — un autre point commun avec la flâneuse de 75. Selon Lily, « [c]'est drôle que ce soit des étrangers qui aient un tel souci de maintenir des friches, de dégager de minuscules parcelles. Comme s'il fallait venir de loin pour être capable de voir ce qui dans l'urbanisme et l'architecture opprime. » (EB, 312) Pour renforcer ce caractère d'extériorité, la narratrice compare ses amis à des Apaches, ces malandrins des faubourgs qui affirmaient leur marginalité dans la société de la Belle Époque⁴³⁸, voire à des « Indiens à plumes et à peaux de loutre » qui évoquent les *Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas, lequel roman figure aussi dans des fragments que Walter Benjamin consacre au flâneur parisien. « Après le succès de Cooper, le romancier (Dumas) a la possibilité d'offrir un décor urbain aux expériences du chasseur⁴³⁹. »

⁴³⁷ La scène où ils sont transformés en statues pleurantes face aux projecteurs aveuglants des policiers constitue une performance théâtrale au sens propre (voir *supra*).

⁴³⁸ Selon Michelle Perrot, « [c]'est, semble-t-il, à partir de 1902 que le nom d'Apaches est employé pour désigner une bande de jeunes dont les méfaits faisaient trembler Belleville, puis par extension les jeunes voyous. La paternité de cette transposition est controversée. [...] En tout cas, qu'ils en soient ou non les inventeurs, les jeunes se sont reconnus dans cette image indienne, ils s'en sont revendiqués et l'ont adoptée comme symbole de leur mobilité frondeuse et de leur esprit bagarreur. Le nom qu'on leur attribue par dérision, ils l'assument avec défi, non sans fierté [...]. » (« Dans le Paris de la Belle Époque, les "Apaches", premières bandes de jeunes », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 67, n° 1, 2007, p. 71.) Pour Bernard Marchand, « l'oisiveté malhonnête [de l'apache], son parasitisme renvoyaient l'image inversée de l'éthique du travail que l'on enseignait alors si soigneusement. Mais, en même temps, quel prestige : l'apache terrifiait les pères et les mères de famille, mais faisait rêver d'aventures et d'amours sauvages les jeunes filles de bonne famille comme l'ingénue libertine de Colette. » Il se distingue aussi par « son soin de reconquérir un territoire dans une ville où il n'avait pas sa place. » (*Paris, histoire d'une ville. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1993, p. 213.)

⁴³⁹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., [M 11a, 5], p. 456.

Ces deux références consacrent ainsi sans ambiguïté l’ancrage parisien de ces habitants venus d’ailleurs.

Lucides au sujet du rapport de force avec les autorités municipales, chasseurs d’espaces délaissés plutôt qu’habitants dociles, ces activistes pratiquent l’art de la ruse telle que l’a définie Jean Duvignaud : « [Elle] investit dans le possible, le non encore accompli. Elle suscite le hasard ou simplement une forme de liberté dans un monde surdéterminé⁴⁴⁰. » Face à ce dernier, les protagonistes désirent saturer Paris de signes invisibles⁴⁴¹ — autrement dit, *re-sémiotiser* la ville — grâce à leurs interventions poétiques qui visent à « parasiter les flux » et « contaminer les esprits » (EB, 313). Le groupe revendique sa maîtrise des lieux, ouvre « de nouveaux espaces dans toutes les directions » (EB, 308) et proteste contre le phrasé commun dystopique par ses multiples actions clandestines. Les activistes tentent de rééquilibrer le partage entre espaces fonctionnalisés et espaces délaissés, entre signes signalés et signes invisibles et proposent ainsi des modèles et des récits alternatifs à ceux des urbanistes et des architectes. Le phrasé des Bâtards : refuser que « tout soit voué à disparaître, qu’il n’y ait plus nulle part ni ruines ni restes » (EB, 49), garder des traces d’un passé de plus en plus flou et imprimer les leurs, telles ces « mains en négatif sur [l]es murs comme les premiers humains » (EB, 300).

⁴⁴⁰ Jean Duvignaud, « La ruse », *Cause commune*, 10/18, 1977, p. 8-9. Cité par Laurent Vidal, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁴¹ L’expression est conjuguée sur différents modes : on saturerait/on a saturé/on allait saturer la ville de signes invisibles, comme pour mieux souligner la ténacité du petit groupe. Autrement dit, ils désirent planter une forêt de signes.

Par sa spécificité sociosémiotique, *Éloge des bâtards* parvient à s'extirper du motif dominant de circularité (récit qui tourne en boucle chez Bellanger, temporalité cyclique⁴⁴² et figure circulaire du trou noir chez Forest), grâce à la capacité d'improviser et de bifurquer de ses protagonistes. Selon Jean-Christophe Bailly, « plus le mouvement est dans l'écart et le caprice, moins il est soumis aux canons restrictifs qui cherchent à l'enserrer, et plus la ville a de chances d'être identifiée, révélée, relevée⁴⁴³ ». Outre les binômes béton/végétal (plutôt que nature/ville) et local/englobant⁴⁴⁴, le roman travaille une autre dualité structurante, celle qui oppose les espaces signalés aux espaces délaissés, ou pour le dire avec les mots de Jean-Christophe Bailly, un *Paris-discours* contre un *Paris-parole*, lequel refuse le phrasé commun, que ce soit sous forme de talus, de jardin, de petit bois, d'installation éphémère, de kiosque, de cabane, de chantier, de ruine, d'espace de vacance pure⁴⁴⁵. Cette antinomie décelée dans le roman ne se superpose pas exactement à l'opposition *spatiale* Paris *intra-muros*/Grand Paris, puisque des espaces délaissés existent aussi à l'intérieur du périphérique même s'ils se réduisent parfois à de simples « poches⁴⁴⁶ ». Sur le plan temporel, « le délaissé inscrit à l'intérieur du temps urbain un autre temps, suspendu, une réserve⁴⁴⁷ » et représente un « poste d'observation⁴⁴⁸ » privilégié de ce que l'avenir réserve d'inconnu

⁴⁴² « Par une espèce de boucle étrange, le présent me ramenait au passé, les faisant coïncider tous deux à la faveur d'une illusion très troublante qui superposait approximativement les événements d'hier et ceux d'aujourd'hui » (*CR*, 70) ; le spectacle du paysage parisien se situe « avant la création et après la fin du monde » (*CR*, 45).

⁴⁴³ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, *op. cit.*, p. 23-24.

⁴⁴⁴ Citons d'autres oppositions moins spécifiques au texte d'Olivia Rosenthal : gigantisme/petit ; vide/plein ; marchand/gratuit.

⁴⁴⁵ Le conseiller technique du *Grand Paris* identifie ces « vides mystérieux » (*GP*, 270) à qui il veut absolument donner un usage dans ses programmes d'urbanisme, leur faisant perdre leur qualité de délaissé.

⁴⁴⁶ Jean-Christophe Bailly a établi une liste de tels endroits « dans ce *Nordeste* qui est la partie la plus aventureuse et la moins rangée de la capitale » : angle de boulevard, pied d'immeuble, anciens jardins, talus saturé d'herbes folles, simple jonchée de débris, etc. (*La phrase urbaine*, *op. cit.*, p. 204-205.)

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 216.

tandis que le signalé incarne une temporalité passée (celle de la muséification et de la patrimonialisation) et présente (celle du triptyque répétitif travail/transport/consommation). De plus, le délaissé fait signe vers le discontinu et le provisoire afin de casser la fluidité et la répétition propre au signalé. *Éloge des bâtards* exploite particulièrement cette notion de *rythme*, tant par les déplacements physiques que par les actions poétiques des personnages. Enfin, sur le plan sémiotique, le délaissé est environné d'un « nuage de sens encore indistinct et flottant⁴⁴⁹ » au sein du territoire parisien, et incarne par là même la notion de signes *invisibles*, pôle inverse des signes *signalés*. Les premiers inscrivent dans le phrasé commun « un art de la parenthèse et du suspens, [...] que Paris, ville si serrée et si condensée, devrait méditer⁴⁵⁰. »

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 206.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 215.

Conclusion : retour sur l'espace flou

Au pays de Descartes, le flou est mal vu.

— Michel Makarius, *Éloge du flou*, 2016 —

Le flou apparent est en rapport avec une certaine incapacité. Comme je ne peux rien dire de plus précis sur la réalité, je préfère parler de mon rapport avec elle, ce qui renvoie au flou et à l'incertitude, à l'éphémère, au fragmentaire et ainsi de suite, bien que cela n'explique pas les œuvres, mais, au mieux, la raison de peindre⁴⁵¹.

— Gerhard Richter, *Textes 1962-1993*, 2012 —

L'art du flou

Arturo Sangalli note que

selon Zadeh, complexité et précision sont inversement proportionnelles, car au fur et à mesure que la complexité d'un problème augmente, la possibilité de l'analyser en termes précis diminue. Dès lors, une façon de penser floue peut être légitime, si elle rend possible la solution de problèmes trop complexes pour une analyse précise⁴⁵².

Capter l'objet « (Grand) Paris » relève d'une gageure et le choix du flou dans le corpus extrême-contemporain constitue une tactique pour saisir la « vérité » de l'espace parisien, à savoir sa traduction sociale, culturelle et historique en plus de celle institutionnelle, technique et politique. Les textes n'hésitent pas à recourir à de multiples stratégies de

⁴⁵¹ Cité par Shui-Jou Wu, *Le flou : détournement de l'image d'archive chez Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2016, p. 108. De son côté, Sixtine de Thé rappelle que « [l]es goûts [de Francis Bacon] le portent plutôt vers des images au rendu brouillé et fluide, en mouvement » car, citant le peintre, « *dissoudre les formes [lui] permet de mieux atteindre la réalité dans ses profondeurs* ». (« Francis Bacon, l'amour de la vue », *En attendant Nadeau*, n° 80, 21 mai 2019, en ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/05/21/amour-vue-bacon> [Consulté le 18 septembre 2022])

⁴⁵² Arturo Sangalli, *op. cit.*, p. 33.

brouillage qui corrodent les contours de la capitale française. Sur le plan spatial d'abord, les romans exercent une fonction de floutage du centre, car ils remettent en cause l'évidence d'une centralité ancrée à l'intérieur du Paris *intra-muros*, soit en opérant un déplacement du cœur de la ville (Clichy-sous-Bois dans *Le Grand Paris*), soit en transformant l'espace urbain en étendue marine (*Crue*), soit en fuyant un Paris-Citadelle étriqué (*Avant de disparaître*), soit en s'intéressant aux espaces délaissés dans une ville quadrillée (*Éloge des bâtards*). Les espaces flous manquent certes de netteté, mais ils n'en autorisent pas moins une forme de reconnaissance, fût-elle partielle. Celle-ci se traduit par la multitude d'indices semés par les textes qui renvoient à Paris même si la ville n'est pas explicitement nommée. Refusant à la fois de se cantonner à des lieux mille fois énoncés, muséifiés, touristifiés, ou de se perdre dans une ville générique et anonymisée, les romans opèrent sur le lexique et les modes usuels de signification des transformations sémantiques et sémiotiques qui construisent une forme d'ancrage grand parisien dont le décryptage, de même que pour une image floue, appelle à « un temps [et un jeu⁴⁵³] de déchiffrement⁴⁵⁴ ». Sur le plan de la poéticité ensuite, l'*espace flou* contribue à la dissolution d'une métaphore pourtant bien ancrée dans l'imaginaire social : l'assimilation de Paris à un corps humain. Les textes, en premier lieu *Éloge des bâtards*, minent le potentiel sémiotique de cette comparaison, tandis qu'ils profilent le déplacement de l'organique au végétal. La référence au *tissu urbain* s'adapte sans peine à cette transition, puisque ce terme possède non seulement un sens anatomique et biologique, mais aussi botanique et enfin écologique et social⁴⁵⁵. Selon Jean-Christophe

⁴⁵³ Le verbe « flouer » renvoie à l'acte de tromper.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁵⁵ En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/tissu> [Consulté le 31 octobre 2022]

Bailly, une ville devrait tendre à la constitution d'« un *milieu*, autrement dit un tissu vivant où les signes sont disséminés et forment un ensemble cohérent, un monde, un biome, comme les oiseaux dans un marais, comme les arbres dans une forêt⁴⁵⁶ ». Traiter les espaces délaissées en tant que *boutures* et non en tant que maladies (Bailly) afin de *donner de l'air* (Hazan) à la ville et à ses habitants, favoriser la végétalisation, tels sont les enjeux auxquels sont confrontés les pouvoirs publics. À cet effet, Mickaël Labbé estime que « [c]e n'est pas en rêvant d'un quelconque retour à la "nature", mais en réformant de l'intérieur même de la vie écologiquement mutilée dans les villes que nous pourrons, s'il n'est pas trop tard, réinventer une forme d'existence plus en accord avec nos environnements⁴⁵⁷ ». Sur le plan de la cognitivité enfin, la notion de flou autorise la remise en cause du rôle des experts, lesquels déploient un discours technique et abstrait au sujet de la capitale française. Les textes romanesques le congédient et le détournent à leur profit, en le faisant tourner à vide (*l'urbaniste f(l)ou* du Grand Paris) ou en le transposant en discours métacritique littéraire⁴⁵⁸. Les romans exhibent les questionnements narratifs sur la manière même de tisser un récit urbain, ce qui (ré)inscrit l'espace parisien dans la littérature et inversement.

Michel Makarius rappelle que « le flou est un *écart* par rapport au net⁴⁵⁹ ». Or la (bonne) littérature se caractérise par le détournement des signes et le déplacement de la pensée doxique. En ce sens, le flou devient une valeur des textes qui ouvrent des brèches dans la mainmise des récits figés (*La Libération de Paris*⁴⁶⁰, Mai 68) et déploient une

⁴⁵⁶ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁵⁷ Mickaël Labbé, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁵⁸ Ce dernier est loin d'être univoque puisqu'il joue sur différents modes : ironie, nécessité de témoigner et de raconter, doute, voire échec.

⁴⁵⁹ Michel Makarius, *Une histoire du flou. Aux frontières du visible*, Paris, Éditions du Félin, 2016, p. 13.

⁴⁶⁰ Le récit a été réactivé lorsque le confinement dû au Covid-19 a pris fin en mai 2020.

constellation de récits singuliers. *Le Grand Paris* suit la logique de qui trop embrasse mal étreint en tentant une impossible saisie panoptique de la ville du XXI^e siècle. Quitte à risquer l'accusation de *floou artistique*⁴⁶¹, *Crue* alterne entre brouillage des lieux et indices explicites, entre catastrophe collective et drame personnel, entre doute obsessionnel et volonté tenace de témoigner à propos de la disparition de Paris. *Avant de disparaître* installe une atmosphère de catastrophe qui brasse l'histoire guerrière de la capitale française ; le texte n'offre comme échappatoire que la fuite hors des murs. Assimilant Paris à un espace urbain dystopique, *Éloge des bâtards* met en scène une ville qui se vide peu à peu de sa singularité, fait le pari de la dysrythmie en réintroduisant la nécessité du jeu, de l'improvisation et du hasard et répond au *floou* par le *nous*. Quant à Philippe Vasset, il renonce à la forme romanesque⁴⁶². Refusant de transformer les parcelles visitées en un « petit théâtre », l'auteur choisit, afin d'en conserver « l'étrangeté », de s'en tenir à un texte « incomplet, parcellaire, fidèle à l'indécision » (*LB*, 39-40), lequel lui semble la meilleure solution pour raconter cette espèce d'espaces. La très brève incursion dans la peinture et la photographie qui suit vise à souligner le potentiel poétique, esthétique et intellectuel de *l'espace floou*, terreau fertile pour imaginer de nouveaux récits.

⁴⁶¹ Michel Makarius note que « le *floou artistique* semble bénéficier d'une indulgence quoique teintée d'une ironie qui n'est pas sans ambiguïté pour l'art : domaine de la pure subjectivité, la création se satisferait de toutes les approximations étant entendu que la rigueur et la précision appartiennent à la connaissance objective ». (*op. cit.*, p. 13.)

⁴⁶² Si le livre n'est pas un roman, le résultat ne s'apparente ni à un compte rendu factuel, ni à un reportage (présence de métaphores et de références littéraires). Bruce Bégout juge que l'écrivain, « [I]as des récits fléchés de la littérature marchande, [...] va quérir, dans ces espaces d'asphalte craquelé, des péripéties moins connues et courues qui vont alimenter son plaisir de conter ». (*Obsolescence des ruines, op. cit.*, p. 234-235.)

Le flou artistique et la vague figure

Jean-Claude Lemagny s'est penché sur retour du flou dans la photographie et il postule qu'

accepter le flou devient donc aussi reconnaître la qualité d'une certaine matière photographique pour elle-même, avec son grain, ses effets de frotté, ses surépaisseurs de noirs, comme on ressent les vertus plastiques autonomes de la matière picturale, ses glacis, ses empâtements⁴⁶³.

En transposant ce constat à la littérature, reconnaître que le flou est une valeur esthétique du corpus étudié met l'accent sur la qualité du matériau langagier (en particulier, les *effets de frotté* peuvent être comparés aux processus de brouillage textuels et les *surépaisseurs* à la surcharge langagière). De son côté, Michel Makarius s'intéresse au futurisme italien dont « les deux principales expressions photographiques du mouvement, le *bougé* et le *filé*, désignent respectivement le mouvement de l'appareil et du sujet⁴⁶⁴ ». D'autres techniques de floutage existent et elles ont en commun de garder la trace vibratoire du mouvement, une caractéristique que le concept d'*espace flou* peut revendiquer. Les textes réussissent en effet à rendre compte d'un objet lui-même en perpétuelle transformation⁴⁶⁵ et à lutter contre « l'angoisse de la réification, de la fossilisation, [...] la peur de la pétrification⁴⁶⁶ » exprimée par Régine Robin. L'auteur d'*Une histoire du flou* vante l'œuvre de Bernard Plossu, constituée d'« images aléatoires et pauvres⁴⁶⁷ », volontairement floues car prises à la volée, sur le vif,

⁴⁶³ Jean-Claude Lemagny, *L'ombre et le temps. Essai sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992, p. 268. Cité par Shui-Jou Wu, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁶⁴ Michel Makarius, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁶⁵ Pour Éric Hazan, « "Paris n'est plus ce qu'il était", oui et heureusement, il bouge, il évolue sans cesse comme un organisme vivant dont certaines parties s'atrophient tandis que d'autres prolifèrent. » (*Le tumulte de Paris*, Paris, La fabrique, 2021, p. 15.)

⁴⁶⁶ Régine Robin, *Le mal de Paris*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 112.

avec des appareils bon marché à l'optique rudimentaire. Celles-ci « semblent alors privilégier la fluidité du monde sur sa solidité et sa stabilité⁴⁶⁸ ». Si la notion de fluidité peut difficilement s'appliquer aux romans étudiés (sauf *Crue*), les principes de solidité et de stabilité se retrouvent, eux, fortement remis en cause dans des textes traversés par les champs sémantiques de la précarité, de la fragilité et de l'incertitude. Selon Gérard Mordillat, « [l]e flou prononce l'éloge du doute [identifié par Dominique Viart]. Il ne propose rien d'autre que de s'interroger sur ce que l'on voit [...]. De s'interroger sur le réel, sur l'image [et le texte], la société qui la produit, le monde qui l'expose⁴⁶⁹. »

Pour sa part, Isabelle Thomas-Fogiel développe les notions de *figure*, de *contre-figure* et de *vague figure*. La première est « d'abord délimitation⁴⁷⁰ » : elle « procède de la limite, elle ne peut exister sans la limite, elle se définit par la limite⁴⁷¹ ». À l'inverse, la seconde, évoquée par Antonin Artaud, est « la suppression de toute limite, abolition de tout contour, l'abrogation de toute forme⁴⁷² ». Mais dans l'esprit de l'écrivain, celle-ci ne s'accomplit que dans la destruction (il met le feu à ses peintures). En renvoyant à « l'indéfini, l'incertain, à l'indéterminé⁴⁷³ », la *vague figure* vient à la rescousse pour échapper aux deux pôles opposés que constituent la limitation et l'anéantissement. Ce troisième concept « travaillerait à étendre la limite initiale, à la reculer, à la repousser jusqu'à la rendre à peine discernable⁴⁷⁴ ».

⁴⁶⁸ Bernard Plossu et Serge Tisseron, *Nuage/Soleil*, Paris, Marval, 1994, p. 13. Cité par Michel Makarius, *op. cit.*, p. 112. Le titre du livre vient du fait que pour les appareils bon marché, la mise au point se réduit à deux réglages : « nuage » et « soleil ».

⁴⁶⁹ Gérard Mordillat, « Éloge du flou », *Le Monde diplomatique*, jeudi 1^{er} septembre 2011, p. 27, en ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2011/09/MORDILLAT/20951> [Consulté le 2 novembre 2022]

⁴⁷⁰ Isabelle Thomas-Fogiel, *Le concept et le lieu. Figures de la relation entre l'art et la philosophie*, Paris, Le Cerf, 2008, p. 85.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 86.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

En peinture, cela se traduit par les techniques du clair-obscur⁴⁷⁵, la pratique du vaporeux⁴⁷⁶, le choix des ombres portées⁴⁷⁷. Isabelle Thomas-Fogiel démontre que les tâches colorées⁴⁷⁸ de Fra Angelico ou les coulées de couleurs de Monet⁴⁷⁹ « visent à [...] dissoudre [les limites], en un mot à les “illimiter”⁴⁸⁰ » dans une tentative de représenter l’infini, qu’il soit d’ordre théologique ou non. Chez Vassily Kandisky⁴⁸¹, la chercheuse relève que les procédés de flou mettent « l’insistance sur le geste » et traduisent la « subjectivité du mouvement⁴⁸² » ; le brouillage constant des limites vise à « penser l’invisible dans le visible⁴⁸³ ». La transposition littéraire de la *vague figure* picturale pourrait être l’*espace flou* qui se caractérise par le refus des limites et la tentative constante de les troubler. Tandis que les tableaux du peintre donnent à voir une mise en scène du geste créateur, le flou narratif des textes traduit pour

⁴⁷⁵ Elle consiste « à moduler la lumière sur un fond d’ombre, en créant des contrastes propres à suggérer le relief et la profondeur. De cette façon, les figures ou objets représentés sur une surface plane donnent l’illusion du relief en jouant, afin d’y parvenir par le savoir-faire technique de l’artiste, des passages subtils de la lumière à l’ombre pour modeler les formes. » Elle a été utilisée par des peintres comme Titien, Caravage, Velasquez, Rembrandt, Georges de la Tour, etc. En ligne : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/clair-obscur/151610> [Consulté le 2 décembre 2022]

⁴⁷⁶ Hubert Damisch a notamment analysé la valeur formelle et tactile du nuage dans les toiles de du Courrège dans son ouvrage *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Cet objet pictural « contredit [...] l’ordre de la délinéation » parce que « sans contour mais aussi sans couleur définie ». Cité par Nadeije Laneyrie-Dagen, « Corrège, la nuée et la volupté », dans *Nues, nuées, nuages*, Jackie Pigeaud (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, en ligne : <http://books.openedition.org/pur/38586> [Consulté le 3 décembre 2022]

⁴⁷⁷ Les ombres portées permettent d’attirer l’attention sur l’éclairage du tableau et souligne la présence d’un objet ou d’un sujet qui n’est pas directement dans l’espace représenté.

⁴⁷⁸ La chercheuse s’intéresse notamment à la fresque du couvent de San Marco, « Noli me tangere », qui intègre des tâches rouges aux contours imprécis dans le pré qui peuvent évoquer à la fois des fleurs et les stigmates du Christ.

⁴⁷⁹ Les peintures de Monet étaient régulièrement qualifiées de flou par ses contemporains. Par exemple, dans le tableau des *Saules pleureurs* (1920), les coulées de couleur se fondent les unes aux autres. Pour la chercheuse, le recours au flou va au-delà de la simple tentative de la saisie instantanée de la lumière.

⁴⁸⁰ Isabelle Thomas-Fogiel, *op. cit.*, p. 90. Cela renvoie aussi à la citation de Jean-Christophe Bailly qui évoque le processus « d’illimitation et d’effacement des bords » de la ville contemporaine énoncée dans l’introduction du présent chapitre.

⁴⁸¹ Dans le tableau *La vache* (1910), l’animal se dissout dans le paysage à cause de la juxtaposition du blanc du pelage et de la montagne. Dans *Avec l’arc noir*, les trois masses représentées semblent ne plus avoir de force gravitationnelle et l’une d’elle cherche à sortir du plan, ce qui traduit la volonté du peintre de sortir des limites du tableau.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 93.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 95.

sa part les continuelles interrogations de celle ou celui qui raconte. La quête de *signes invisibles* dans une ville aux contours fluctuants remplit la promesse de la forme floue : permettre au regard de découvrir l'imperceptible et l'insaisissable. Dans le même ordre d'idée, Michel Makarius relève que si l'image nette « donne à voir une réalité figée dans sa pleine visibilité », l'image floue « invite le spectateur à réinventer les formes du monde qui lui échappent⁴⁸⁴ ». Les textes qui optent pour la stratégie du flou construisent de nouveaux récits qui jettent le doute sur la ville et sa représentation et permettent de renouveler l'imaginaire social d'une capitale française muséifiée et accusée d'être une « caricature vernie⁴⁸⁵ ». Faire le pari du flou équivaut ainsi à pratiquer « l'art de la découverte de l'insolite caché au sein des objets les plus ordinaires » et à se recentrer « sur le cœur énigmatique de toute réalité⁴⁸⁶».

⁴⁸⁴ Michel Makarius, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁸⁵ Cette formule de l'architecte Rem Koolhaas est citée dans le roman d'Alexandre Lacroix, *Voyage au centre de Paris*. (Paris, Flammarion, 2012, p. 120.)

⁴⁸⁶ Jean-Claude Lemagny, *op. cit.*, p. 269. Le spécialiste de la photographie contemporaine évoque à cet effet « Les Fenêtres » de Keïchi Tahara. « En se servant des poussières, des maculations de la vitre, [le photographe japonais] restitue la vibration serrée, intense et presque immobile de la lumière. Il s'immerge dans son flot, en remonte le cours, comme si cette clarté était une matière palpable, avec son épaisseur et sa consistance, et non un milieu intermédiaire immatériel. Les objets qu'il y découvre ne sont plus des projections froides et précises mais des présences mystérieuses. Les murs de la maison voisine semblent aperçus au fond des profondeurs sous-marines. Comme la légendaire ville d'Is, qui continuait de vivre sous la mer. Les choses ne sont plus ici brutalement projetées à l'extrémité percutante de la lumière, elles sont retrouvées par un regard qui plonge, nage et dérive en son épaisseur glauque. » L'œuvre est visible en ligne : <https://ibashogallery.com/artists/106-keiichi-tahara/works> [Consulté le 6 novembre 2022]. Ces photographies me semblent être le pendant pictural du texte de *Crue* (Philippe Forest).

CHAPITRE II

APRÈS L'HOMME DES FOULES, LA FEMME DES MURS

La plupart des hommes se promènent à Paris comme ils mangent, comme ils vivent, sans y penser... Oh ! errer dans Paris ! adorable et délicieuse existence ! Flâner est une science, c'est la gastronomie de l'œil. Se promener, c'est végéter ; flâner, c'est vivre.

— Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, 1829 —

Flâner dans la ville moderne et la mégapole postmoderne

Les figures de la modernité de Walter Benjamin

Contrairement au badaud, être impersonnel dans la foule, le flâneur est conscient de son individualité, et sa mission est de « prêter une âme à cette foule⁴⁸⁷ », véritable voile qui cache l'image infernale de la ville. Loin de l'observation attentive du détective, la « nonchalance ostentatoire⁴⁸⁸ » du flâneur est en soi une protestation envers le processus de production industrielle⁴⁸⁹ et sa lenteur une forme d'opposition à la recherche de

⁴⁸⁷ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 163.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁸⁹ Karlheinz Stierle analyse le désœuvrement propre au flâneur en le comparant notamment au passager d'omnibus : « Tandis que [ce dernier] est défini par son but et que le chemin de ce but ne signifie pour lui qu'une distance abstraite, c'est le chemin lui-même qui est le but pour le flâneur. Tout le captive mais rien ne le retient sous son charme. Il est à tout moment disponible et prêt à se laisser distraire par tout spectacle nouveau. Tandis que le passager d'omnibus essaie de réduire le temps mort de la distance qu'il faut parcourir et fait preuve

productivité du capitalisme. Mais la logique mercantile rattrape notre personnage⁴⁹⁰ et contamine l'essence même de la flânerie :

[Le flâneur] partage ainsi la situation de la marchandise. Il n'a pas conscience de cette situation particulière, mais elle n'en exerce pas moins son influence sur lui. Elle le plonge dans la félicité comme un stupéfiant qui peut le dédommager de bien des humiliations. L'ivresse à laquelle le flâneur s'abandonne, c'est celle de la marchandise que vient battre le flot des clients⁴⁹¹.

Walter Benjamin souligne la lucidité de Baudelaire qui « savait quelle était la vraie situation de l'écrivain ; il se rend au marché en flâneur ; il prétend qu'il veut observer mais, en réalité, il cherche déjà un acheteur⁴⁹² ». Soit le flâneur cherche ce dernier dans le marché en tant que *virtuose de l'identification à la valeur marchande*⁴⁹³ ; soit il cède à l'achat d'objets dans les étals, et devient un collectionneur :

Ce qui est décisif, dans l'art de collectionner (*Sammeln*), c'est que l'objet soit détaché de toutes ses fonctions primitives, pour nouer la relation la plus étroite possible avec les objets qui lui sont semblables. *Celle-ci est diamétralement opposée à l'utilité* et se place sous la catégorie remarquable de la complétude. Qu'est-ce que cette « complétude » ? Une tentative grandiose pour dépasser le caractère parfaitement irrationnel de la simple présence de l'objet dans le monde, en l'intégrant dans un système historique nouveau, créé spécialement à cette fin, la collection (*Sammlung*). [...] Le sortilège le plus profond du collectionneur consiste à *enfermer la chose particulière dans un cercle magique où elle se fige tandis qu'un dernier frisson la parcourt* (le frisson de la chose qui fait l'objet d'une acquisition). Tout ce qui est présent à la mémoire, à la pensée,

d'impatience face à tout retard, le flâneur vit dans la plénitude du temps qu'il savoure d'autant plus comme son bien qu'il a conscience d'avoir esquivé la loi sociale de l'accélération. » (Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 127.)

⁴⁹⁰ Marc Berdet a fort justement analysé l'ambiguïté de la démarche du flâneur, tant sur le plan économique que politique. « Il hésite entre le mécénat et le marché ; [...] [i]l oscille entre l'ordre et la révolution. » (Marc Berdet, « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la *Passagenarbeit* de Walter Benjamin », *Archives de philosophie*, tome 75, 2012, p. 437.)

⁴⁹¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 85.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 56.

⁴⁹³ Cette virtuosité est définie par Walter Benjamin dans le fragment suivant : « Fondamentalement, l'identification à la marchandise est une identification à la valeur d'échange. Le flâneur est le virtuose de cette identification. Il emmène en promenade le concept même de vénalité. » (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, [M 17a, 2], p. 466.)

à la conscience devient socle, encadrement, piédestal, coffret de l'objet en sa possession⁴⁹⁴.

Le collectionneur diffère du simple consommateur par le regard différent qu'il jette sur les choses — « un regard sans égal, un regard qui voit mieux⁴⁹⁵ » — et par le nouveau rapport qu'il construit avec les objets. Il les sort du marché et se les approprie en les intégrant dans son espace privé selon un agencement compris de lui seul. Il les met à l'abri dans des housses, des étuis, des coffrets. À sa façon le collectionneur fait acte de résistance en acceptant « d'engager le combat contre la dispersion⁴⁹⁶ ». Mais lui se cantonne dans son salon, espace privé, tandis que le chiffonnier se déplace dans l'espace public. Ce dernier arpente les rues de la capitale et ramasse des débris pour leur rendre leur statut de marchandises, relançant ainsi le cycle de la consommation capitaliste :

Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'industrie, *deviendront des objets d'utilité ou de jouissance*⁴⁹⁷.

Détective, chiffonnier, collectionneur et flâneur se caractérisent par leur acuité visuelle. Ce dernier est cependant celui qui dispose de plus de liberté quand il pose son regard sur la ville, puisque le détective doit scruter le voleur dans la foule, le chiffonnier a les yeux rivés au sol et le collectionneur ne peut s'empêcher de toucher les objets⁴⁹⁸. Selon Karlheinz Stierle, le flâneur

⁴⁹⁴ *Ibid.*, [H 1a, 2] p. 222. [Je souligne]

⁴⁹⁵ *Ibid.*, [H 2, 7], p. 224.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, [H 4a, 1], p. 228.

⁴⁹⁷ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op.cit.*, p. 118.

⁴⁹⁸ « Les collectionneurs sont des êtres qui ont l'instinct du toucher. » (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, [H 2, 5], p. 224.)

possède pour ainsi dire un *œil sémiotique* qui lui fait percevoir, en même temps que les détails concrets qui passent inaperçus dans le grand mouvement de la ville, ses renvois déictiques qui ne le guident pas seulement dans l'étendue horizontale des réseaux de la ville, mais aussi dans les profondeurs cachées et refoulées de la réalité urbaine⁴⁹⁹.

Ces figures de la modernité font preuve d'une grande mobilité dans la ville — pas furtif du détective, foulée saccadée du chiffonnier, « démarche rhapsodique⁵⁰⁰ » du flâneur. Seul le collectionneur, une fois son acquisition terminée, retourne s'enfermer entre quatre murs. Ils se soumettent tous aux lois du marché : le détective exerce une activité professionnelle, le chiffonnier est le symbole de la précarité économique, le collectionneur se montre toujours à l'affût d'une nouvelle pièce à acheter, tandis que le flâneur trouve en « l'homme-sandwich [...] sa dernière incarnation⁵⁰¹ ». Ces allégories clichent l'histoire de la modernité, mais la force de ces figures, parce qu'elles ne constituent pas des types figés, qu'elles possèdent des significations changeantes et qu'elles peuvent être reconfigurées en fonction du moment historique, réside dans leur capacité de contribution à la saisie d'un Paris de l'époque postmoderne. De même, la théorie sensitive de la modernité va me servir d'outil heuristique dans l'analyse de notre corpus contemporain.

La théorie sensitive de la modernité

Dans *Le choc des métropoles*, Stéphane Füzesséry et Philippe Simay s'intéressent aux écrits de Georg Simmel, Siegfried Kracauer et Walter Benjamin en les rassemblant sous une thématique commune : la transformation de l'expérience sensible et, par conséquent, la

⁴⁹⁹ Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁰⁰ Marc Berdet, *op. cit.*, p. 425.

⁵⁰¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, [M 17a, 2], p. 466.

modification de « l'appareil sensitif humain⁵⁰² » sous l'effet des changements engendrés par le processus de métropolisation du début du XX^e siècle. Füzesséry et Simay analysent notamment la situation du citoyen confronté à « une série de chocs et de heurts⁵⁰³ » dans la ville moderne. Le corps de l'*homo urbanus* doit faire face à une hyperstimulation sensorielle, principalement visuelle⁵⁰⁴ et sonore, ainsi qu'à une nouvelle rythmicité. Ils évoquent à ce sujet les séquences de films qui mettent en scène soit la démarche en mode automatique des passants (« le temps [de la métropole] est homogène et arithmétique — celui de la montre ou de l'horloge⁵⁰⁵ »); soit la démarche maladroite, voire le trébuchement, de piétons totalement désorientés. À leurs yeux, cette expérience du choc a trois composantes : mutation de la perception visuelle, réification de la corporéité, transformation des capacités mémorielles et communicationnelles. En termes benjaminien, l'expérience vécue (*Erlebnis*) remplace l'expérience transmissible (*Erfahrung*). Pour le philosophe, cette exposition au choc ne constitue pas uniquement une expérience négative et traumatisante et peut aussi devenir source de nouvelles compétences :

Il ne s'agit pas de se protéger à l'aide de parades mais au contraire de s'exposer délibérément aux chocs. L'exposition aux chocs est d'abord un besoin du citoyen, celui de s'adapter aux nouveaux périls urbains ; c'est aussi une nécessité politique, celle d'être capable d'affronter avec lucidité l'univers aliénant que le capitalisme a produit mais qu'il ne cesse de dissimuler. Ce n'est donc pas en fuyant mais en réitérant continûment l'expérience des chocs perceptifs que le citoyen s'immunise contre ses effets traumatiques. La démarche est ici volontaire et relève d'une pratique qui suppose, selon les termes de Benjamin, une « préparation », un « apprentissage », un « entraînement ». C'est à ce titre que peut se développer une véritable compétence, non plus tacite mais réflexive,

⁵⁰² Stéphane Füzesséry et Philippe Simay, « Une théorie sensitive de la modernité », *Le choc des métropoles*, Paris Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2008, p. 13.

⁵⁰³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op.cit.*, p. 179.

⁵⁰⁴ « La ville se reflète dans 1000 yeux, 1000 objectifs » dans Walter Benjamin, *Images de la pensée*, Paris, Christian Bourgeois, 1998, p. 101. Cité par S. Füzesséry et P. Simay, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 25.

entendue à la fois comme une aptitude, un savoir-faire et un pouvoir d'action susceptible de requalifier la relation du citoyen à la ville et plus largement à l'espace social⁵⁰⁶.

Si le concept de choc « désigne un *moment* — à la fois traumatique et esthétique⁵⁰⁷ — » propre au processus de métropolisation du début du XX^e siècle, cette prise en compte de la sensibilité de la modernité peut s'étendre avec les adaptations nécessaires à la postmodernité et contribuer à l'édification d'une histoire sociale de la sensibilité et d'une histoire sensible du social. Mes analyses prendront en compte l'expérience sensible de la vie sociale, mais, en bonne logique sociocriticienne, elles chercheront à la comprendre dans et à partir des textes littéraires. Au cours de son exploration d'un nouveau territoire, la narratrice de 75 se trouve confrontée à une multitude de chocs et de stimulations sensorielles, lesquels se traduisent par de très nombreuses références aux détails visuels et sonores et par la monstration d'un malaise corporel récurrent. Grâce à son *apprentissage* progressif des lieux, elle acquiert de nouvelles *compétences* qui lui permettent de transformer ses relations avec les habitants de la petite rue et de poser un regard critique sur la gouvernance urbaine et la politique mémorielle à l'œuvre dans Paris. Füzesséry et Simay concluent leur chapitre en dégageant des *forces de résistance* dans l'espace urbain, lesquelles me serviront pour l'analyse des textes romanesques :

Aussi, aux critiques qui reprochent aujourd'hui à la mondialisation, à la culture de masse et aux formes nouvelles de l'urbanisation leur standardisation, leur caractère mercantile et leur force abrutissante, [la théorie sensitive de la modernité] *invite à opposer dialectiquement — après les avoir identifiées —*

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 50.

*l'ensemble des forces de résistance et de mise à distance permises par la créativité des cultures à l'œuvre dans les mondes contemporains*⁵⁰⁸.

Le poète myope du XX^e siècle

« Bords tremblés, et des silhouettes un peu floues d'arbres sans feuille — non, je ne vois plus très bien, ni depuis ce côté de la rue son nom blanc brouillé sur la plaque, mais l'éclat de l'émail bleu hoggar bordé de vert me ravit⁵⁰⁹. » Cet aveu est pourtant celui d'un flâneur expérimenté mis en scène dans les œuvres de Jacques Réda qui annonce, en mode mineur, les futurs défauts de perception des narrateurs du siècle suivant. Selon Théo Soula, ce citadin qui observe les ruines de Paris fait le pari de la discrétion par son statut de passant anonyme, de « simple curieux⁵¹⁰ », de « type quelconque, sortant de l'immeuble pour acheter le journal ou une baguette de pain⁵¹¹ », ce qui n'exclut pas le recours à l'autodérision. Le chercheur souligne ainsi le potentiel comique des expressions de ce « poète du dimanche⁵¹² » telles que « [j]e ne suis que le cow-boy de Saint-Ouen⁵¹³ » ou « [c]ette existence aventurée était bien faite pour exciter mon imagination d'ermite timoré de la banlieue⁵¹⁴ ». Ajoutée à l'absence de patronyme, cette modestie sert « une stratégie énonciative qui entend favoriser l'identification du lecteur au personnage⁵¹⁵ ». Contrairement à la conception benjaminienne de l'homme des foules, Théo Soula estime que la démarche rédienne consiste à « imprimer

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 51. [Je souligne]

⁵⁰⁹ Jacques Réda, *La liberté des rues*, Paris, Gallimard, 1997, p. 109. Je me concentre ici sur les recueils traitant de déambulations parisiennes publiés avant l'année 2000.

⁵¹⁰ Jacques Réda, *Le Citadin*, *op. cit.*, p. 85.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 110.

⁵¹² Jacques Réda, *Les ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 67.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹⁴ Jacques Réda, *Recommandations aux promeneurs*, *op. cit.*, p. 19.

⁵¹⁵ Théo Soula, *Géographie littéraire de Paris dans l'œuvre de Jacques Réda. Le flâneur mégapolitain*, Paris, Lettres modernes, 2021, p. 235.

[aux] activités [du flâneur] un rythme qui prenne à contre-sens celui “des foules”⁵¹⁶ » (sentiment d’être « ahuri⁵¹⁷ » par celles-ci, choix de se déplacer le dimanche et d’éviter les heures d’affluence, description péjorative de « cette putasserie d’hommes et de femme en toile fine traînant des chiens⁵¹⁸ »).

Théo Soula relève également que, de façon récurrente dans les textes, « [l]a marche et la présence en certains lieux sont suspectes, souffrent d’une présomption de culpabilité⁵¹⁹ ». L’observateur suscite par exemple « l’intérêt soupçonneux des passants⁵²⁰ » alors qu’il rumine l’idée de « créer l’union pour la Préservation des Terrains Vagues [U.P.T.V]⁵²¹ » puisqu’« une moitié au moins de ces espaces devrait être laissés à l’abandon⁵²² ». Selon Jean Pierrot, ceux-ci « offrent, serait-ce temporairement, l’image [...] d’une sorte de stase précaire » car « le mouvement du temps s’[y] assouplit⁵²³ ». Cet attrait pour les espaces délaissés s’étend aux bâtiments abandonnés et aux chantiers de démolition. Le flâneur tente d’« entre[r] dans la boue livide d’un chantier qui trépide comme une drague sous ses fanaux » mais il « [s]e contente [finalement] en passant du peu qui se révèle : toujours la même excavation d’enfer, et [il] ne veu[t] plus⁵²⁴ ». Privilégiant les lieux aux personnes, il ne recherche pas les rencontres ou les discussions avec autrui. Sa démarche est avant tout « de

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 243.

⁵¹⁷ Jacques Réda, *Les ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 67.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁵¹⁹ Théo Soula, *op. cit.*, p. 257.

⁵²⁰ Jacques Réda, *Les ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 47.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 45. Son désir militant s’achève aussi vite qu’il a commencé puisqu’« à peine fondé, [il] n’aspire qu’à dissoudre [s]on mouvement ». (*Ibid.*, p. 47.)

⁵²² *Ibid.*, p. 46.

⁵²³ Jean Pierrot, *Problématiques de l’espace dans Les ruines de Paris*, dans Hervé Micolet (dir.), *Lire Réda*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 36.

⁵²⁴ Jacques Réda, *Les ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 13.

voir, de décrire, et de balayer en somme sans excès de zèle mais avec conscience⁵²⁵ ». Pour Max Alhau, le narrateur cultive un sentiment de nostalgie et une « propension à deviner derrière le visible l'invisible, ce qui a disparu ou presque, ce qui s'inscrit ou plutôt se transforme d'une façon surprenante⁵²⁶ ». Dans le Paris de Réda, il est encore possible pour le flâneur de déambuler (à pied, à vélo, en solex) dans toutes sortes d'espaces « où la vue dispose d'un certain champ d'expansion⁵²⁷ » (rues, jardins publics, cimetière, quais de la Seine, canaux, voies ferrées, gares, terrains vagues, banlieue) et de traquer des vestiges du passé dans les dernières ruines présentes dans l'espace urbain. Enfin, sur le plan langagier, Federico Castigliano souligne « la structure rhapsodique et fragmentaire » ainsi que « le large éventail de solutions formelles⁵²⁸ » d'une écriture qui tisse très habilement le poétique dans le prosaïque, et vice-versa.

Homme modeste et solitaire, « intrus candide⁵²⁹ », adepte de la marche et des deux-roues, admirateur de nuages⁵³⁰, amateur d'espaces délaissés et de « rails, [de] ferraille, [de] rouille⁵³¹ », ayant le sens de l'autodérision, fuyant l'agitation urbaine, flânant à contretemps, écrivant poétiquement : telle est la fiche signalétique du narrateur chez Jacques Réda. Elle

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁵²⁶ Max Alhau, « Le regard du promeneur de Paris », dans Hervé Micolet, *op. cit.*, p. 43.

⁵²⁷ Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 33.

⁵²⁸ Federico Castigliano, « Le divertissement du texte : écriture et flânerie chez Jacques Réda », *Poétique*, vol. 164, n° 4, p. 463.

⁵²⁹ Jacques Réda, *Le Citadin*, *op. cit.*, p. 62.

⁵³⁰ « Et moi je poursuis mon chemin, le nez en l'air parce que des nuages d'ardoise se déchirent. » (*Ibid.*, p. 29.) Il donne aussi une belle description d'une « femme de nuages » : « Parce que ses deux bras sont dressés au-dessus d'une moitié de Paris, on dirait que cette femme supplie mais c'est de l'enthousiasme, et tout près d'elle un autre sombre amas de nuées part en acclamations. » (*Ibid.*, p. 38.) Je ne donne ici que deux exemples, mais le nuage est un motif récurrent dans l'œuvre de Réda. Jean Pierrot va plus loin en affirmant que « [p]articiper, serait-ce par le regard, au dynamisme incessant de l'espace libre et du ciel, au théâtre baroque et multiforme des nuages, c'est aussi, pour Réda, sans aucun doute, accepter la vie ». (*op. cit.*, p. 34.)

⁵³¹ Jacques Réda, *Les ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 50.

servira de trame pour analyser la figure de la principale protagoniste dans le roman d'Anna-Louise Milne.

Le flâneur postmoderne

Pourra-t-on flâner dans ces villes de science-fiction à l'image du Los Angeles de *Blade Runner*, au milieu des dépotoirs des rêves de l'âge numérique ? Baudelaire, l'écrivain du déclin de l'aura, se battait avec les mots, dans sa « fantasque escrime ». Lui aussi solitaire, un autre écrivain pourra-t-il déchiffrer les signes que plus personne ne voit, et les recueillir, tel un nouveau chiffonnier perdu au long des rues, ou de ce qui en tiendra lieu, des futures mégapoles ? Pourquoi pas⁵³² !

La flânerie est-elle encore possible dans les mégapoles qui « se donnent d'abord dans [leurs] flux multiformes⁵³³ » et dont le tempo diffère profondément de la ville des siècles précédents ? Cette problématique sert de fil conducteur à Régine Robin dans son essai *Mégapolis*. Elle veut à la fois « reprendre ses parcours, ses traversées, ses itinéraires, ses errances, ses partances, ses pérégrinations⁵³⁴ » à New-York, Londres, Los Angeles, Buenos Aires et convoquer les personnages littéraires et cinématographiques qui l'ont accompagnée alors qu'elle sillonnait ces villes. Cette « flâneuse insolite⁵³⁵ », cette « flâneuse contre vents et marées » qui apprécie « l'esthétique de la déglingue⁵³⁶ » et les espaces sans qualité aborde la flânerie sous l'angle de la mobilité et multiplie les énumérations de verbes d'action liés au mouvement. Il s'agit de « circuler, traverser, déambuler, passer d'un point à un autre, [...], longer la ligne, marcher, courir, avancer⁵³⁷ », à pied ou à l'aide de divers moyens de transport

⁵³² Régine Robin, *Mégapolis*, op. cit., p. 61.

⁵³³ *Ibid.*, p. 65.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 12.

publics ou privés. Elle se donne parfois des contraintes (se rendre à tous les terminus de toutes les lignes du métro londonien, faire des inventaires à la Perec) mais « [s]’abandonne volontiers aux surprises du transit, des transferts, des flux, de la circulation⁵³⁸ ».

Régine Robin analyse plusieurs types de démarches auxquelles se livrent artistes et écrivains dans l’espace urbain : la dérive situationniste de Patrick Staram à Montréal et son écriture métagraphique faite de fragments et de collages ; le bricolage de parcours de Francis Alys à Mexico qui teste les procédures de contrôle de la ville, adopte le point de vue des sans-abris et des pauvres ou encore ramasse dans les rues les débris en fer à l’aide d’un aimant ; la traversée des terrains vagues et des espaces en déshérence du collectif italien Stalker et son observatoire nomade qui collecte les récits des migrants ; les multiples trajets en autoroute du « nomade circulant » de Bruce Bégout qui tente de transformer des territoires inconnus (motels, routes) en quelque chose de familier. Mais ce pur nomade, cet « analphabète urbain⁵³⁹ » ne possède plus la maîtrise du processus de flânerie, à l’inverse de son ancêtre du XIX^e siècle. La promenade canalisée et la quête consumériste du touriste de Las Vegas, de même que la filature de l’expert dans la ville-musée, n’apparaissent guère non plus comme des flâneries convaincantes. L’arpenteur de rues, parce que son errance est balisée et ses pérégrinations prédéfinies par des itinéraires, ne peut pas remplacer le flâneur. Marc Dumont qualifie en ces termes l’activité du narrateur de *London orbital* qui obéit avant tout à « la nécessité maniaque de tout noter⁵⁴⁰ » :

D’où ce travail systématique *d’arpenteur-archiviste* retraçant chaque fil, segment et fragments de la condition suburbaine. L’intérêt de l’autoroute [ici la M25] dans son roman-récit, est de constituer un *traceur*, une sorte d’objet qui

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 341.

permet de parcourir tout en les creusant en profondeur, les formes qu'il traverse⁵⁴¹.

Ce narrateur — trop obsessif et trop nostalgique — ne trouve pas grâce aux yeux de Régine Robin. Il ne sait plus dériver au hasard (il doit plutôt se concentrer pour surmonter les différents obstacles physiques qui jalonnent ses parcours) et surtout, il « réagit en aristocrate en peu snob, en amoureux d'une ville réduite à ses dimensions du XIX^e siècle⁵⁴² ». Enfin, croiser fugitivement le regard d'une passante n'est plus guère possible, comme en témoignent les gens sans regard de Beat Streuli, les acteurs anonymes aux visages fermés de Di Corcia ou la démultiplication sérielle du visage de la narratrice de *Megapolis* (« J'étais moi aussi devenue virtuelle. La flâneuse s'était volatilisée⁵⁴³. »). Pur nomade chez Bruce Bégout, le *cruiser* ou l'automobiliste constitue peut-être un devenir possible du flâneur, le seul capable de « traverser la ville, l'immensité de son *sprawl*, de son étalement, de sa fabuleuse horizontalité. [...] Il est temps pour le flâneur à l'ancienne de ne pas faire la fine bouche et de boucler sa ceinture⁵⁴⁴. » Si la flânerie reste possible, c'est avant tout sous la forme d'un « travelling permanent⁵⁴⁵ » et dans l'acte de saisir la poétique des lieux de transit, y compris celle des échangeurs d'autoroute.

Stierle, Benjamin, Füzesséry et Simay, Réda, Robin : les traits saillants dégagés par l'étude de ces travaux consacrés au flâneur et à la modernité serviront d'axes de réflexion (rapport à l'espace et au temps, expérience sensitive, présence de la logique marchande) afin

⁵⁴¹ Marc Dumont, « London orbital : l'autoroute comme traceur morphologique », dans Anna Madœuf et Raffaele Cattedra, *Lire les villes. Panoramas du monde contemporains*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2012, p. 173.

⁵⁴² Régine Robin, *op. cit.*, p. 345.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 268.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 179-180.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 34.

d'analyser la représentation de la flâneuse construite dans le roman d'Anna-Louise Milne. Cette figure expérimente *à priori* un rapport à la mobilité très différent, par son appartenance au sexe féminin et par le cantonnement à un périmètre géographique restreint. S'attacher sur la durée à une petite parcelle urbaine permet au fil du temps d'établir des liens avec les occupants du lieu et de comprendre les règles économiques et sociales qui le régissent. Par son cheminement sensible, sensoriel et intellectuel, l'héritière du flâneur nous offre ainsi une *autre* représentation de la ville.

Les tribulations d'une passante extravagante

Un roman de la marge

Intrigue

75 : « un mélange fascinant de poésie urbaine, d'étude historique et d'archéologie intime ». Une fois n'est pas coutume, le quatrième de couverture réussit à synthétiser la force de ce « roman sans fiction ». La narratrice découvre par hasard une petite rue dont les immeubles insalubres sont voués à la démolition pour créer de nouvelles habitations. Intriguée par le chantier en cours, elle va transformer ce bout de rue en terrain d'exploration. Elle se lie peu à peu avec un couple de retraités, Monsieur et Madame Fr., qui habitent une maison au milieu des immeubles insalubres. Leur porte est « la seule sur cette rue qui devait résister à la reconstruction de l'îlot, quoique repeinte selon les vœux de la mairie » (75, 12). Les noms de famille dans le roman sont systématiquement réduits aux deux premières lettres dans un souci d'anonymat. Mais le couple de retraités représente en plus une

synecdoque de la France ouvrière du XX^e siècle. Ancien employé de Curial-Archereau, M. Fr. retrace peu à peu les cinquante années d'activités de l'imprimerie : l'essor dans les années 1930, la difficile période de l'occupation allemande, les années prospères pendant les Trente Glorieuses (les presses tournaient jour et nuit) et les améliorations progressives des conditions de travail des ouvriers, puis l'époque des difficultés économiques qui entraînent compressions et grèves, enfin la phase où les licenciements se multiplient jusqu'à la fermeture de l'usine en 1981. La narratrice réalise qu'elle ignorait totalement l'existence de cette imprimerie parmi les plus performantes d'Europe, un constat sans doute partagé par la majorité des habitants du quartier. Or, selon le couple Fr., « le règne de cette imprimerie pèse [pourtant] bien plus que sa part dans la balance de l'Histoire » (75, 122). La promeneuse rencontre aussi Christopher, le chef du chantier de démolition, ainsi que plusieurs habitants des immeubles insalubres qui vivent dans des conditions très précaires vu l'état de dégradation avancée des bâtiments. Le roman construit plusieurs types de relations entretenus par les personnages avec ce lieu en marge. La petite rue avec son îlot d'immeubles constitue un terrain archiconnu pour le couple Fr. qui vit là depuis des dizaines d'années et n'en sort jamais (rapport d'habitation stable) ; un terrain où tentent de survivre des locataires sans papiers (rapport d'habitation provisoire) ; un terrain déserté par les pouvoirs publics et livré à la criminalité et à la dégradation (rupture du rapport) ; un terrain de travail pour le chef de chantier, armé de ses méthodes et ses équipements (rapport professionnel) ; enfin, un terrain à défricher pour la narratrice qui va poser sur lui un nouveau regard et

l'appriivoiser au fur et à mesure (rapport d'exploration)⁵⁴⁶. Ce « réceptacle extraordinaire » (75, 17) sera le point de départ de profondes réflexions sociales et mémorielles.

Personnages secondaires

Christopher envisage tout à *la première personne*. C'est son chantier, sa foreuse, ses hommes, et ses bennes. Quatre bennes, c'est le règlement. Il faut séparer les gravats de la ferraille, du bois et de la terre [...] Émane de lui tant de détermination à *lutter corps à corps* pour résorber ce gaspillage, comme si l'élasticité de ses bras plus beaux encore que son visage allait suffire pour étreindre toute cette laideur, que je me sens tout d'un coup secouée dans l'attachement que j'ai tissé progressivement, depuis des mois, dans ce coin de ville. [...] Christopher installe ses grilles et ses bennes, puis m'invite d'un sourire en coin à le rejoindre sur *la terre qu'il sait, lui, solide sous ses pieds*. (75, 9-10) [Je souligne]

Incarnation de la virilité séduisante par la comparaison avec le lutteur et les attributs stéréotypés (jeunesse, élasticité des bras, sourire qui « laisse voir des dents très blanches » (75, 11)), le chef de chantier représente aussi la figure de l'expert avec sa tenue réglementaire (casque à ressorts) et son savoir-faire (application des consignes de tri, connaissance des différents règlements). Il tient d'ailleurs à faire partager ce dernier et multiplie explications et termes techniques dans ses discussions. Il émane de lui une forte confiance en soi (usage des pronoms possessifs et insistance sur la solidité de sa position). Conjuguant la plupart du temps ses verbes au futur, le personnage symbolise la vitalité et le

⁵⁴⁶ Dans *La Clôture*, Jean Rolin s'est aussi intéressé aux marges du nord de Paris, mais le territoire qu'il arpente est beaucoup plus étendu que celui de la narratrice de 75 : « L'auteur-narrateur investit un espace-frontière entre Paris et sa banlieue nord, le boulevard Ney étant une portion de la "petite ceinture" dans le XVIII^e arrondissement qui, avant la construction du périphérique, marquait les limites de Paris *intramuros*. [...] Le narrateur, qui avance donc d'ouest en est, observe que la porte de Clignancourt est une "première rupture dans le paysage du boulevard Ney", car "désormais les trous dans le tissu urbain vont s'élargir et se multiplier". [...] Située dans le XIX^e arrondissement, à la limite de Paris et de Pantin, la rue de la Clôture est par excellence une zone limitrophe, bordée en outre par des voies de chemins de fer et des terrains vagues. » (Sarah Sindaco, « *La Clôture* de Jean Rolin. Le territoire circumparisien : entre ironie et mélancolie », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, 2014, p. 84.)

progrès : autour de lui, le ciel est « limpide » et « amical », la rue expose « sa sève minérale » (75, 14). Les descriptions des personnages se construisent par un jeu habile d'oppositions : bras élastiques du jeune homme contre bras distendus de M. Fr., casque à ressorts du travailleur contre crâne bleuté du retraité, récit du futur contre récit du passé. M. Fr. en est le garant, lui qui conserve quantité d'archives dans son grenier. Si tous les deux se montrent intarissables quand il s'agit d'évoquer leur domaine respectif (expertise technique pour l'un, histoire ouvrière pour l'autre), Mme Fr. est au contraire avare de paroles, mais elle joue un rôle-clé dans la démarche de la narratrice. À ce silence fécond s'oppose l'aride surdité des pouvoirs publics, qui laissent les immeubles se dégrader et les habitants vivre dans des conditions déplorables. L'humidité et les moisissures envahissent les murs, au détriment de la santé et de la sécurité des locataires. Cette population pauvre et immigrante, représentée notamment par Mme Mh. (l'abréviation du nom laisse deviner l'origine étrangère), incarne les laissés-pour-compte de la politique urbaine. Les services de voirie et de police ont abandonné les lieux et, même en période électorale, les responsables politiques ne se déplacent jamais dans la petite rue. Le roman met ainsi en scène différents récits sur la ville : récit du futur (Christopher), récit du passé (M. Fr.⁵⁴⁷), récit d'un présent sans voix (Mme Mh.), auxquels vont se rattacher les récits encore à construire de notre argonaute de chantier.

⁵⁴⁷ Le cas de Mme Fr. est plus complexe, car, si elle évoque régulièrement le passé (notamment en précisant dès le début du roman qu'elle habite les lieux depuis 75 ans), elle ne s'y enferme pas, contrairement à son mari (elle aide les locataires vulnérables et n'hésite pas à se débarrasser des vieux papiers).

Déchets, débris, chiffons

Le texte de deux cent quatre pages multiplie les occurrences des mots « benne » (dix-sept fois) — et c'est aussi le titre du premier chapitre —, « déchet » (quinze fois), « poubelle » (neuf fois), « débris » (cinq fois — dont « un fragment de débris » (75, 111), autrement dit un débris de débris) et « ordures » (quatre fois) ; celles-ci se retrouvent en quantité tantôt « invraisemblable » (75, 80), tantôt « sidérante » (75, 135). Même s'ils ne sont pas synonymes, ces termes participent de la représentation d'un territoire délabré, insalubre et en marge. Ils font aussi l'objet d'une véritable poétisation dans la prose narrative⁵⁴⁸ : « émeutes de bric-à-brac et d'ordures » (75, 20) ; « débris d'enchantement » (75, 10) ; « frange funeste des déchets » (75, 22). À ces éléments du champ lexical du rebut s'ajoutent le vocable de chiffon et ses dérivés (six fois) qui font signe vers la figure du chiffonnier. Le paysage lui-même est « loqueteux » (75, 9).

Par ses activités de tri et de classement, Christopher pourrait incarner le chiffonnier contemporain, adepte de la récupération sélective. Une partie des déchets collectés est réutilisée, une autre broyée et le reste — « papiers, tissus, bouteilles, vieux matelas, seringues, toute la triste archéologie de ces lots longtemps abandonnés » (75, 9) — enfoui dans le sol de l'immeuble en construction. Si le chef de chantier se situe du côté de l'efficacité et de la technique, M. Fr. entasse dans son grenier moult papiers à tel point que la narratrice a « l'impression de pénétrer dans un monde aux incrustations étranges où *se chamaillaient*

⁵⁴⁸ Cette féconde stratégie narrative pour évoquer le champ thématique du déchet s'oppose au constat de l'arpenteur des zones blanches qui expérimente au contraire un appauvrissement langagier. « Sans cesse, appliqués à tout, revenaient les mêmes termes : “déchets”, “ruines”, ainsi que l'adjectif “abandonné”. Ma langue s'appauvrisait, comme si elle-même était gagnée par la désaffection, comme si l'informe, l'indifférencié auquel j'avais voulu me confronter avait finalement eu le dessus, m'obligeant à bredouiller toujours la même chose, incapable de dire ce qu'on trouvait sur ces lieux et ce qui m'y ramenait, inlassablement. » (LB, 101)

*de nombreuses choses chiffonnées*⁵⁴⁹ » (75, 21). Le retraité conserve une quantité phénoménale de revues, manuels scolaires, photographies, journaux, brochures, tous sortis des presses de son ancien lieu de travail. Mais ce véritable capharnaüm, lequel pourrait être considéré comme le reliquat d'un âge d'or révolu pour les journaux et les magazines papier, « est assez particulier. Il ne lui reste presque rien de toutes les publications-phares des années fastes de l'imprimerie [...]. Ce qu'il rapportait chez lui, c'étaient les chutes, les ratages, beaucoup de courriers ministériels et autres plaquettes. » (75, 110) Contrairement aux déchets ramassés par le chiffonnier qui possèdent une valeur marchande du fait des nouveaux procédés industriels, ces archives sont quasiment invendables, d'autant plus qu'une partie d'entre elles est dans un état de délitement avancé. Mme Fr. n'hésite d'ailleurs pas à se servir d'une vieille brochure pour ses épluchures qu'elle jette ensuite dans la poubelle, à l'insu de son mari, ce qui sera sans doute la destination du reste des papiers une fois le couple décédé. De plus, M. Fr. se cloître à la fois spatialement et temporellement : il se retranche derrière les murs de son habitation et s'enferme dans ses souvenirs. La cour de sa maison, envahie par les plantes, installe « une distance infranchissable avec le monde à l'extérieur [...] ; on aurait pu être à mille lieues de la rue, de l'autre côté » (75, 26). Le retraité ne se caractérise ni par sa mobilité, ni par sa précarité économique (le couple est le seul de la rue à posséder un logement stable en tant que propriétaire), traits essentiels de la figure allégorique dégagée par Walter Benjamin. M. Fr. serait-il alors un collectionneur ? « La quête et la découverte d'une nouvelle pièce, les modifications qu'elle produit dans toutes les autres pièces, tout cela fait que les objets de sa collection se présentent au collectionneur dans un

⁵⁴⁹ Je souligne ici la poétique de la formulation, renforcée par l'allitération en [j].

flux perpétuel⁵⁵⁰. » Selon la description benjaminienne, le geste de collectionner s'inscrit dans un cycle constant d'acquisitions et le collectionneur apporte un soin quasi maniaque à l'entretien de ses objets. Même s'ils sont entreposés dans des cartons étiquetés, les monceaux de papiers de M. Fr. se dégradent lentement dans son grenier. La narratrice a « dû [...] abandonner des liasses, trop friables » (75, 123). Aucune nouvelle pièce n'est ajoutée, les documents formant plutôt « un champ de stèles figées » (75, 40). Cette référence au monument funéraire invalide la capacité des vieux papiers à être parcourus par un « dernier frisson⁵⁵¹ ». Les vieilles revues vont certes servir de point d'appui aux discussions avec le couple, ce qui leur confère un nouvel usage, non pas économique, mais d'ordre mémoriel. Toutefois, cette tentative temporaire de les sortir « de leur isolement, de leur mutisme » (75, 109) est initiée par la narratrice⁵⁵² et non par le retraité. Si M. Fr. possède apparemment plusieurs traits du chiffonnier et du collectionneur, l'analyse en profondeur du personnage montre que ces allégories de la modernité sont altérées et transformées par le texte en figures figées dans le passé.

Pour retrouver notre véritable chiffonnier⁵⁵³, il faut plutôt retourner dans les rues de la capitale, et, en l'occurrence, se diriger vers le métro Porte de la Chapelle :

On compare, cherchant dans le fond d'un caddie quelque chose à échanger. *Le caddie offre certains avantages par rapport à la hotte du chiffonnier, les roues surtout, bien sûr.* Les jours de marché sous le métro aérien, on les voit affluer pleins à craquer, lourds ; puis, sur des cartons d'emballage ou par terre, sont alignées à la vente, ou à l'échange, des boîtes de formes diverses, cylindres de lentilles, de raviolis, de dessert au chocolat, petites briques de sardines à l'huile, lingots de café. [...] Des masses de personnes s'agglutinent à l'abri des

⁵⁵⁰ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., [H 1a, 5], p. 223.

⁵⁵¹ *Ibid.*, [H 1a, 2], p. 222.

⁵⁵² De plus, le geste de sauvetage posé par celle-ci à la fin du roman s'accomplira sans les imprimés.

⁵⁵³ Christopher n'en est pas un puisqu'il se limite à un territoire très restreint et qu'il occupe un emploi stable et rémunéré.

intempéries autour des *étals improvisés*. On revend à des *prix infimes* ce qui a été ramassé derrière les marchands des quatre-saisons, et des produits distribués gratuitement. *Toutes les rues autour de cet îlot sont devenues des espaces de marché informel*, les uns dominés par des femmes, venues la plupart de l'est, qui s'ajoutent aux marchés officiels du matin ; les autres par de jeunes Afghans ou Bengalis qui installent leurs succursales des puces sur les axes les plus passants à l'intention de leurs confrères plus récemment arrivés, surtout en fin de journée. (75, 93-94) [Je souligne]

Le migrant avec son caddie incarne ici le chiffonnier du XXI^e siècle. Il récolte des produits qui ont une très faible valeur marchande et vit dans la plus grande précarité — beaucoup sont sans-papiers, ne maîtrisent pas ou peu la langue française et dorment dehors. Il se signale par sa mobilité quand il mène ses activités de récupération des produits. Le côté éphémère et improvisé du marché de revente est la version postmoderne et dégradée des passages parisiens où baguenaudait le poète baudelairien.

Flâner au féminin

Une femme dans la ville

Lauren Elkin recense les travaux de chercheuses démontrant l'impossibilité de concevoir l'équivalent féminin du flâneur au XIX^e siècle.

Il n'est pas question d'inventer la flâneuse [...]. Il est fondamental d'observer que l'existence d'un tel personnage était rendue impossible par les divisions sexuelles du dix-neuvième siècle⁵⁵⁴.

Il n'existe pas d'équivalent féminin à la figure masculine archétype du *flâneur*. Il n'y a pas et il ne saurait y avoir de flâneuse⁵⁵⁵.

⁵⁵⁴ Janet Wolff, « The invisible Flâneuse : Women and the Literature of Modernity », *Theory, Culture, and Society* 3, 1985, p. 37-46.

⁵⁵⁵ Griselda Pollock, *Vision and Difference*, Londres, Routledge, 1988, p. 71.

La pratique et les activités relevant de la *flânerie* étaient essentiellement l'apanage de l'homme aisé, de sorte qu'il était implicitement acquis que "l'artiste de la vie moderne" ne pouvait être que l'homme bourgeois⁵⁵⁶.

Une des principales raisons de cette absence tient à la question de la visibilité. Pour Luc Sante, « il est crucial que le flâneur soit fonctionnellement invisible⁵⁵⁷ ». Dans ses fragments concernant le flâneur, Walter Benjamin notait en effet cette citation de Baudelaire, « l'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito⁵⁵⁸ ». La situation de l'observatrice est en revanche toute autre. Comme le rappelle Susan Buck-Morss, si une forme féminine de la flânerie existe, elle se nomme alors prostitution :

L'homme qui flânait n'était rien d'autre qu'un flâneur, mais toutes les femmes qui flânaient couraient le risque d'être prises pour des prostituées. [...] L'image de la prostituée, l'image la plus significative de la femme dans le *Passagen-Werk*, est typiquement celle d'un objet et non d'un sujet⁵⁵⁹.

Même au XXI^e siècle, Kathleen Ritter souligne combien le tempo de la promenade, « qui constitue l'héritage du flâneur, est précisément ce à quoi ne peut prétendre son homologue féminine. Car une femme qui se promène sans être accompagnée, en particulier si elle marche lentement, est nécessairement une femme qui racole⁵⁶⁰. » Elle-même se munit d'un livre pour éviter des sollicitations importunes quand elle se promène en ville afin de donner l'image d'une personne absorbée par sa lecture (donc non disponible). Ritter pointe la difficulté constante pour une femme seule de passer inaperçue dans l'espace public et

⁵⁵⁶ Deborah Parsons, *Streetwalking the Metropolis : Women, the City, and Modernity*, Oxford, OUP, 2000, p. 4. Les trois extraits sont cités par Lauren Elkin. (*Flâneuse : reconquérir la ville pas à pas*, Paris, Hoëbeke, 2019, p. 19.)

⁵⁵⁷ Luc Sante, *The Other Paris*, New-York, FSG, 2015. Cité par Lauren Elkin, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁵⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, [M 14a, 1], p. 460.

⁵⁵⁹ Susan Buck-Morss, « Le Flâneur, l'Homme-sandwich et la Prostituée : Politique de la Flânerie », dans Heinz Wismann, *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, 1986, p. 382-383.

⁵⁶⁰ Kathleen Ritter, « Flâneuse. Vue du trottoir », *Esse*, n° 55, automne 2005, en ligne : <http://esse.ca/fr/flaneuse-vue-du-trottoir> [Consulté le 15 novembre 2022]

s'intéresse aux artistes qui tentent de transformer l'expérience urbaine habituellement vécue par les sujets féminins. Elle évoque notamment la performance de Diane Borsato qui se rend à un bal des finissants avec un mannequin du musée du Collège militaire royal du Canada à Kingston. Accompagnée d'un homme objet au sens propre, l'artiste inverse ainsi la logique de la sortie romantique. Quant à Régine Robin, elle souligne que, dans ses diverses pérégrinations urbaines, son statut de femme « [l']expose, [la] fragilise. [Elle] doi[t] à tout moment en tenir compte⁵⁶¹. » Analyser les procédures de « mise en texte » d'un personnage de flâneuse requiert donc de garder en mémoire ces différences vis-à-vis de l'expérience vécue par son homologue masculin⁵⁶².

Au début du roman de Milne, la narratrice tente de photographier Mme Fr., se croyant cachée par un épais rideau de fumée émis par une machine à bitume, rideau qui la « confort[e] dans un sentiment d'invisibilité. [...] Forte de cette impunité, [elle lève] son appareil sur elle. Pas invisible du tout. » (75, 21) Cette héritière du flâneur, de grande taille qui plus est, ne peut compter sur un quelconque anonymat, ni se réfugier dans la foule, vu l'étroitesse du terrain qu'elle arpente, une rue « réduite à des dimensions strictement minimales » (75, 10). Tout au long de sa quête, la photographe amateur va au contraire être exposée au regard d'autrui, en premier lieu aux « yeux aqueux » de Mme Fr. Le texte construit

⁵⁶¹ Régine Robin, *Mégapolis*, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁶² Selon Lauren Elkin, c'est dans les rues de Londres que l'on trouve « la plus grande flâneuse de la littérature du XX^e siècle », en la personne de Mrs Dalloway, « who dallies along the way — qui flâne en chemin —, dit Rachel Bowlby ». (Lauren Elkin, *op. cit.*, p. 101.) Lauren Elkin juge aussi que l'essai de Virginia Woolf intitulé *Par les rues, aventures londoniennes* est « une tentative pour revendiquer par la marche un espace dégenré dans la ville ». Elle ajoute : « Ce n'est qu'en étant conscientes des frontières invisibles de la ville que nous pouvons les remettre en question. Une flânerie féminine [...] non seulement change la façon dont nous nous déplaçons dans l'espace, mais agit aussi sur l'organisation de l'espace lui-même. Nous revendiquons notre droit à perturber la paix, à observer (ou non), à occuper (ou non) et à organiser (ou désorganiser) l'espace selon nos propres conditions. » (*Ibid.*, p. 332.)

ici un environnement à l'opposé des figures sans visage décrites par Régine Robin. Mais l'exploratrice de la petite rue transforme son statut de néophyte au féminin et son hypervisibilité en atouts. Christopher n'hésite pas à lui ouvrir les portes de son chantier et à lui fournir d'abondantes explications ; elle développe progressivement une véritable complicité avec la silencieuse Mme Fr., ce qui lui donne le sésame pour recueillir les souvenirs du passé ouvrier de M. Fr. ; enfin, les femmes tamoules, qui la rencontrent à l'école et la font entrer dans leurs logements insalubres, se seraient certainement montrées plus méfiante avec un homme. Elle échappe ainsi au sentiment d'intrusion et au statut de suspect expérimenté par le flâneur rédien. De plus, par son approfondissement des relations humaines et par son choix d'arpenter le même territoire restreint, la démarche de la narratrice se différencie fondamentalement de celle du promeneur solitaire de Jacques Réda qui passe sans s'attarder.

Une figure polymorphe

Celle qui est au départ une simple passante emprunte quotidiennement la petite rue et « il s'en est fallu de peu qu[']elle ne] la consigne à la rubrique des rues sans qualités, un simple passage obligé dont [elle] ne voyai[t] pas les tenants et les aboutissants » (75, 10). Flâneuse apparemment oisive⁵⁶³, elle se montre intriguée par le « chaos du chantier » de construction, lequel est pourtant un lieu dans lequel « la flânerie n'est guère possible » (75, 50). Ses déambulations tiennent au départ de « [l']improvisation plutôt qu[e de

⁵⁶³ Elle doit emmener sa fille à la halte-galerie, mais le texte ne mentionne aucune activité professionnelle rémunérée.

l']exercice⁵⁶⁴ » (75, 10), ce qui fait écho à la « fantasque escrime » de Baudelaire, cette « succession ininterrompue de minuscules improvisations⁵⁶⁵ ». Elle assume d'ailleurs une part de fantaisie dans sa démarche, admet volontiers son « incongruité de passante » (75, 18) et ne craint pas d'être considérée comme extravagante, voire « un brin toquée⁵⁶⁶ » (75, 12) par Christopher. Si elle ne va pas jusqu'à imiter les flâneurs qui se plaisaient à promener des tortues en laisse dans les passages parisiens⁵⁶⁷, la narratrice adopte néanmoins un rythme lent, à l'opposé de la vitesse, qui caractérise habituellement les citadins pressés. « Il [lui] a fallu plusieurs semaines de va-et-vient le long de la chaussée défoncée » (75, 25). De plus, l'extrait suivant décrit l'attitude de la retraitée :

Mme Fr. m'avait déjà avertie à sa manière, économe, de l'utilité de la lenteur dans cette affaire. Dès notre première rencontre, quand elle a refusé que je la prenne en photo, elle a mis un frein à toute précipitation de ma part, ayant eu le temps qu'il faut pour comprendre que ce n'était pas la peine de brusquer les choses. (75, 19)

Au fil de ses rencontres avec le chef de chantier et le couple de retraités, elle se mue progressivement en enquêtrice urbaine. Comme le détective qui « saisit les choses au vol⁵⁶⁸ », elle, qui était initialement désarçonnée par l'attitude à adopter en présence de M. Fr., apprend « peu à peu [...] à saisir au vol les petites bribes qu'il lâchait, à [s]'y accrocher »

⁵⁶⁴ Le terme d'improvisation est cité à trois reprises dans le texte. De même, le narrateur chez Jean Rolin parle de « projet assez vaste et confus » (*La clôture*, Paris, P.O.L, 2002, p. 17.). Au contraire, la narratrice de Martine Sonnet prend délibérément la gare Montparnasse comme objet d'étude tandis que celle de Joy Sorman adopte une démarche pereccquienne en retournant cinq ans après dans les immeubles qu'elle avait visités alors qu'ils étaient en cours de réhabilitation.

⁵⁶⁵ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 105.

⁵⁶⁶ Cette auto-qualification n'est pas sans évoquer celle du narrateur de Jacques Réda, qui se voit comme un « grand maboul » à travers les yeux d'un enfant. (*Les ruines de Paris, op. cit.*, p. 95.)

⁵⁶⁷ Anecdote rapportée par Walter Benjamin. « Vers 1840, il fut quelque temps de bon ton de promener des tortues dans les passages. Le flâneur se plaisait à suivre le rythme de leur marche. » (*Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 83.)

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 65.

(75, 40). Elle « glane » et « scrute » puis « traque » et « guette », à l'instar d'une figure benjaminienne moins souvent citée, celle du chasseur⁵⁶⁹. Lectrice attentive et déterminée des lieux, notre argonaute tente de décrypter un « espace [qui] commence à prendre du relief, à manifester des signes encore inconnus ou oubliés, rêvés et tangibles » (75, 17). Cette démarche la rapproche de l'expérience vécue par son ancêtre du XIX^e siècle. « À l'approche de ses pas, le lieu a commencé à s'agiter ; destituée de langage et d'esprit, la simple proximité intime du lieu lui fait des signes et lui donne des instructions⁵⁷⁰. » Mais la flâneuse ne partage ni « l'irrésolution particulière au flâneur⁵⁷¹ », ni le « désœuvrement quasi-total⁵⁷² » de ce dernier, ni la distraction, « trait caractéristique du véritable Baudelaire⁵⁷³ ». Luttant contre un « sentiment de passer à côté de l'essentiel » (75, 24), la narratrice use de possessifs⁵⁷⁴ pour démontrer sa volonté de s'accrocher à ce lieu particulier : « c'est bien plutôt la quatrième benne [celle des déchets divers] qui sera *mon* affaire » ; « un échafaudage à *ma* manière » (75, 18) ; « *mon* terrain » ; « *mon* puzzle à *moi* » (75, 66) [Je souligne]. Contrairement au poète Rainer Maria Rilke qui s'enfuit devant des maisons délabrées, une scène qui lui revient à la mémoire quand elle contemple les immeubles insalubres, notre protagoniste ne se dérobe pas devant ce lieu devenu une « extraordinaire concentration de souffrance et d'optimisme » (75, 38). Sa curiosité pour cette rue, dont le sens est mis en doute

⁵⁶⁹ Le même champ sémantique revient sous la forme de conseils de flânerie prodigués par l'écrivain britannique Robert Macfarlane : « Guettez les signes, les indices. [...] Soyez à l'affût des métaphores surgies du hasard, pistez les rimes visuelles, les coïncidences, les analogies, les ressemblances, les sautes d'humeur de la rue⁵⁶⁹. » (« A Road of One's Own : Past and Present Artists of the Randomly Motivated Walk », *Times Literary Supplement*, 7 octobre 2005. Cité par Lauren Elkin, *op. cit.*, p. 30.)

⁵⁷⁰ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, [M 1, 1], p. 434.

⁵⁷¹ *Ibid.*, [M 4a, 1], p. 443.

⁵⁷² Christina Horvath, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁷³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁷⁴ Tout comme Christopher qui « envisage tout à la première personne » (75, 9), la narratrice s'approprie aussi, mais différemment, le bout de terrain.

— au propre comme au figuré —, ainsi que pour cet espace sans qualités et ses laissés-pour-compte, fait écho à l'intérêt de Régine Robin pour les marges et les « friches où le sens est en déroute⁵⁷⁵ ». Mais les pérégrinations de la narratrice vont à l'encontre de la mobilité spatiale décrite par l'auteure de *Mégapolis*⁵⁷⁶, tant sur le plan géographique qu'artistique. Elle se cantonne à une petite rue aux dimensions modestes (cent cinquante mètres) dans laquelle elle marche, voire piétine, tandis que ce sont les photographies (donc des images fixes) et non le cinéma qui jouent un rôle-clé.

Ce qui différencie fondamentalement la flâneuse de Milne des figures dégagees par Walter Benjamin, c'est qu'elle n'est pas soumise à la loi du marché — contrairement aux personnes qu'elle rencontre (rentabilité économique du chantier géré par Christopher, précarité pécuniaire des locataires confrontés à la spéculation immobilière et au désengagement financier de l'État). Dans sa thèse consacrée à la représentation du travail dans la littérature française contemporaine, Anne-Marie David a fort justement souligné le fait que le personnage « ne s'adonne à aucune activité professionnelle et [que] ses déambulations sont rythmées par des contingences qui relèvent de la vie privée⁵⁷⁷ ». Or l'époque contemporaine met l'accent sur la productivité et l'efficacité et vivre à Paris, qui se classe dans les villes où le coût de la vie est le plus élevé, exige des revenus importants. À rebours de ces tendances et préoccupations, la narratrice semble disposer d'un temps personnel quasiment illimité et sa démarche n'est pas motivée par des raisons utilitaires,

⁵⁷⁵ Régine Robin, *op. cit.*, p. 224.

⁵⁷⁶ La flâneuse de Milne ne dispose pas non plus de la liberté de déambulation associée au narrateur de Jacques Réda.

⁵⁷⁷ Anne-Marie David, *Le roman sans projet. Représentations du travail et de la débâcle industrielle dans la littérature française contemporaine*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2016, p. 285.

comme le serait par exemple une enquête sociologique ou la recherche de subvention pour un projet artistique. Son intérêt pour les déchets et les marges n'est pas guidé par la logique mercantile, mais plutôt par la curiosité et la soif de connaissances. Ces dispositions d'esprit se transformeront ensuite en engagement citoyen. Dans 75, la descendante du flâneur retrouve pleinement son statut de *sujet*. En d'autres mots, le chronotype que je cherche à définir ne fait plus le trottoir, mais se confronte aux murs de la ville.

L'expérience sensible postmoderne

L'expérience sensible du personnage se transcrit en premier lieu dans les nombreuses descriptions visuelles et sonores. Le tintamarre du chantier — « le bruit et la fureur des marteaux piqueurs » (75, 109), « le cri strident de la perceuse » (75, 167) (la consonne sonore [R] rythme le texte) — représente une véritable agression pour les habitants de l'îlot. La disproportion de la taille des engins de démolition — « l'immensité incongrue » (75, 50) de la grue, la machine à bitume comparée à un éléphant — renforce le sentiment d'un envahissement de la petite rue. Le texte multiplie les références aux couleurs environnantes (« escargot jaune translucide » (75, 192), « vert très jaune » (75, 30), « vert imperturbable » (75, 87), pour ne citer que quelques exemples). Ces éléments visuels constituent des marqueurs du lieu au présent, mais font aussi écho au passé ouvrier de la rue. M. Fr. évoque à plusieurs reprises son travail sur les couleurs⁵⁷⁸, qui constitue une activité essentielle dans une imprimerie. La narratrice s'attarde longuement sur les différentes teintes des couvertures des anciennes revues produites par l'usine Lang. Le texte

⁵⁷⁸ Le retraité « surveillait les taux de saturation dans les différents bains de couleurs » (75, 110).

construit notamment une succession de variations autour du bleu : le bleu de travail des ouvriers, les yeux bleu laiteux et la robe bleue de Mme Fr., le pull-over bleu clair et le crâne bleuté de son mari, la canopée bleue du couple, le boubou bleu du locataire africain, le bleu argenté d'un graffiti ou le bleu noir d'un tableau de Raoul Dufy, le bleu indigo des magazines du grenier, le bleu d'un panneau ou celui des emballages en plastique, les flèches bleues sur les chaussures de sport, le fard à paupière bleu électrique d'une passante, les éclats bleuâtres de l'ambulance, l'air bleuté et enfin le bleu du ciel. Pour Annie Mollard-Desfour, le bleu, « par référence [...] aux hauteurs azurées, est le domaine de l'imaginaire [et] de la poésie⁵⁷⁹ » ; la couleur sert alors de toile de fond pour la très belle prose poétique déployée par le texte. Mais le bleu peut aussi symboliser « l'imprécision, [...], la perte des repères et la perturbation des sens, de l'esprit⁵⁸⁰ », ce qui correspond à l'expérience physique et mentale vécue par la narratrice. De son côté, Michel Pastoureau estime que « [l]a musique du mot est douce, agréable, liquide ; son champ sémantique évoque le ciel, la mer, le repos, l'amour, le voyage, les vacances, l'infini⁵⁸¹ ». De plus, la couleur bleue « sécurise et rassemble⁵⁸² ». Toutes ces occurrences du terme contribuent ainsi à humaniser un espace rempli de déchets et de poussière et participent de la construction de la métaphore aquatique⁵⁸³ filée tout au long

⁵⁷⁹ Annie Mollard-Desfour, *Dictionnaire de la couleur, mots et expressions d'aujourd'hui, XX^e-XXI^e. Le Bleu*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. XXXIII.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. XXXIV.

⁵⁸¹ Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 109.

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ Cette métaphore renvoie à ce que nous avons précédemment évoqué dans l'introduction à propos des métaphores propres à l'imaginaire social parisien. Elle fait aussi écho à l'élément aquatique qui caractérise le Paris de Baudelaire selon Walter Benjamin : « Le Paris de ses poèmes est une ville engloutie, plus sous-marine que souterraine. » (Walter Benjamin, « Exposé de 1935 », *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 43.)

du roman⁵⁸⁴. Le texte de 75 réinscrit ce minuscule coin de Paris dans un environnement plus large, celui de la capitale française considérée comme un navire. La devise *fluctuat nec mergitur* peut-elle néanmoins s'appliquer à la petite rue, alors que le risque de « tout faire chavirer » (75, 20) est pointé dès le premier chapitre ? En extrapolant,

combien peut-il y avoir de chantiers dans la région parisienne qui engloutissent cette force de travail dans la reconstruction permanente de la ville ? [La narratrice] n'arrive même pas à saisir l'échelle qu'il faudrait fixer à ce calcul. [Elle] sen[t] la ville autour d[']elle couler, filer, se dissolvant dans sa mise à jour perpétuelle [...]. (75, 52)

Dès les premiers temps de sa quête, la promeneuse « cherche à faire de tout [s]on corps, même au plus profond, une surface *sensible*⁵⁸⁵, comme une plaque radiographique, pour *capter* ce qu[']elle ne voi[t] pas encore et qui ne sera plus vendredi prochain » (75, 16) [Je souligne]. Elle est sensible au rayonnement de la quatrième benne, celle qui contient les déchets non recyclables. Elle se « frott[e] aux boursouflures du tissu urbain » (75, 10) et prévoit « toute une gymnastique pour voir quelque chose là-dedans » (75, 19). Mais ce corps encombrant, avec sa « grande taille, d'une extravagance intenable » (75, 125), se retrouve souvent dans une « posture inconmode » (75, 198). Notre flâneuse se tient toute raide aux côtés de M. Fr. dans l'espace étroit du grenier ou « crispée comme une extravagante » (75, 16) devant Christopher, tel le poète baudelairien à la vue d'une passante. Elle est loin de ressembler au flâneur qui se « pâme dans l'onde⁵⁸⁶ », puisqu'« un courant qui s'oppose à celui qui va tout emporter [la] retient, [l]'orienté, [la] secoue » (75, 17). La métaphore

⁵⁸⁴ La référence au bleu est aussi un rappel historique, car cette couleur est associée à Sainte-Geneviève, sainte patronne de Paris, qui a protégé la capitale de nombreuses attaques, notamment celle des Huns menés par Attila en 451.

⁵⁸⁵ Cette réceptivité se retrouve dans le pouvoir télépathique de Lily, la narratrice d'*Éloge des bâtards*.

⁵⁸⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., [J 20a, 5], p. 280. Le philosophe allemand cite Jules Romains à propos de Baudelaire (*Les Hommes de bonne volonté*, II, Crime de Quinette, Paris, 1932, p. 171).

aquatique ne fait pas signe vers la fluidité, mais renforce plutôt le sentiment de précarité de la narratrice aux « pas incertains » (75, 101) qui ne trouve jamais véritablement son équilibre. Même son objet d'étude (la benne), qualifié de « corps-mort oublié, rattaché à une vieille corde qui s'agite » (75, 17), manque de stabilité. Tel un sismographe, son corps enregistre les secousses et les vibrations de la ville⁵⁸⁷ et elle se « balance sur [s]a fascination pour la mutation en cours, tournoyant sans pivot au-dessus d'un paysage piteux, loqueteux » (75, 9). Sa posture précaire s'oppose au rapport physique que Christopher et M. Fr. entretiennent avec le lieu. L'un sait le sol solide sous ses pieds⁵⁸⁸, l'autre escalade l'échelle qui mène au grenier avec ses charentaises et une « rapidité insensée » (75, 40) tandis qu'elle-même s'agrippe péniblement aux barreaux⁵⁸⁹.

La promeneuse expérimente ainsi une forme de mouvement très éloignée à la fois du flâneur qui « herborise sur le bitume⁵⁹⁰ » et de celui qui multiplie les longues déambulations chères à Régine Robin. La petitesse et l'encombrement de son terrain d'action limite sa mobilité, tandis que son absence de stabilité, constamment rappelée dans le texte, souligne la fragilité de sa position. 75 construit un nouveau rapport à l'espace pour la descendante du flâneur, rapport matérialisé par la figure du funambule décrite à la fin du présent chapitre.

⁵⁸⁷ Ces termes reviennent à neuf reprises dans la narration.

⁵⁸⁸ Je renvoie à l'extrait précédemment cité : « Christopher et la terre qu'il sait, lui, solide sous ses pieds. » (75, 16)

⁵⁸⁹ Cette scène, décrite de façon quasi cinématographique, est un exemple des touches humoristiques qui parcourent la narration.

⁵⁹⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 59.

Ville-texte et ville-image

Dans les pas du poète

Les poèmes de Baudelaire accompagnent dans sa quête celle qui veut « regarder vraiment » (75, 120) : le texte fait référence à « la rue assourdissante » (75, 96) et à la lumière « aveuglante de blancheur » (75, 61). Ces deux exemples parmi tant d'autres renvoient à des écrits⁵⁹¹ dans lesquels le regard est primordial, l'un étant de plus un texte canonique de l'expérience du poète dans la ville moderne tandis que l'autre renvoie à la pauvreté. L'étonnante expression « [j]'ai *pompé* trop longuement cette lumière », redoublée par « j'ai *pompé* par les yeux » (75, 99 [je souligne]), est particulièrement riche de sens. Sur le plan textuel, elle rappelle la pompe décrite au début du roman, élément essentiel à la (sur)vie de ceux qui squattent les immeubles sans eau courante ; sur le plan historique, elle évoque l'entreprise de pompes funèbres⁵⁹² dont les locaux ont été rachetés par l'imprimerie Lang au siècle dernier. Elle fait aussi écho au poème « L'horloge⁵⁹³ », lui-même évocation de l'angoisse et de la défaite de l'homme devant le passage du temps :

Trois mille six cents fois par heure, la Seconde
Chuchote : *Souviens-toi !* — Rapide, avec sa voix
D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !

⁵⁹¹ Les deux textes sont « À une passante » (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 109) et « Les yeux des pauvres » (Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose. Le Spleen de Paris*, Paris, Garnier Frères, 1962, p. 120).

⁵⁹² Léon-Paul Fargue évoque ces « Pompes Funèbres serrées entre la rue d'Aubervilliers et la rue Curial ». (*Le piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 2007, p. 22.) En 2008, Olivia Rosenthal publie *Viande froide*, un récit qui retrace à la fois l'histoire du lieu et de ceux qui y travaillaient mais aussi sa transformation en un centre d'art, le Cent-Quatre (Fécamp, Éditions Lignes, 2008).

⁵⁹³ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 94.

Cette intertextualité complexe contribue à la requalification du lieu en le raccrochant à diverses temporalités et annonce l'urgence du sauvetage que la narratrice devra accomplir à la fin du roman. Dans ce même ordre d'idée, l'intégration, dans la prose romanesque de 75, du poème « Le cygne » et du septième vers ⁵⁹⁴ de « Le Soleil » de Baudelaire est remarquablement réussie :

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;

Je ne vois qu'en esprit, tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

[...]

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

[...]

C'est pourquoi je me trouvai si désemparée devant la découverte d'une famille de canards pataugeant dans cette *eau maussade*. Je les ai observés, longuement, distraitement, *sans rien comprendre* à leur présence ici. Ils frottaient leurs pattes palmées aux *canettes*, pressaient contre la *boue douteuse* des petits monticules désherbés leur *ventre* d'un gris si délicat. Et j'ai senti le poète à mes côtés, butant contre les pavés comme je bute contre des sacs-poubelle *éventrés*. Mais avec quelle invocation accueillir ces exilés ici ? *À quelle épopée rattacher des bêtes placides se baignant dans un faux canal ?* Andromaque nous nargue de sa rive mythique tandis que les canards continuent à manger des choses immondes. Et

⁵⁹⁴ Charles Baudelaire, « Le cygne » et « Le Soleil », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 101 et p. 98. On pourrait ajouter la référence au passage de *Du vin et du hachisch* : un chiffonnier y « but[e] sur les pavés, comme les jeunes poètes qui passent toute leur journée à errer et à chercher des rimes » (Charles Baudelaire, « Les Paradis artificiels », *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 358.)

la pluie incessante de déchets qui s'acharne à tout recouvrir de laideur ne les empêche pas de creuser délibérément leur brèche. [...] C'est un soupir de lyrisme obstiné qui m'échappe : Ânes, je pense à vous ! (75, 136) [Je souligne]

Outre le jeu sur les signifiants (éventrés contient ventre) et les signifiés (la canette est à la fois la femelle du canard et un contenant jeté), le texte recycle ici les éléments du poème baudelairien. Le petit fleuve se trouve réduit à un canal artificiel, l'eau des flaques à de la boue, le bric-à-brac confus et brillant à un tas d'immondices, le cygne à une famille de canards. Dolf Oehler a montré que le premier est le symbole même du Peuple qui s'est levé lors de la Révolution de 1848 puis qui a été abattu et meurtri lors des violentes répressions qui ont suivi. Selon le chercheur allemand,

il est possible de voir le grand poème de Baudelaire, *Le Cygne*, [...] comme un *signe* que l'optimisme obligatoire du Paris haussmannien devait compter avec la résistance de la mélancolie, et que celle-ci était solidaire des vaincus de Juin. Il n'y a peut-être pas de plus belle cristallisation du geste de la modernité parisienne dans l'après-1848 que ce poème. C'est la mélancolie qui se dresse contre la jubilation, c'est l'obscur rappel du mal, de tout ce qui semblait surmonté et qui se manifeste le plus souvent de la manière la plus inopportune, là où il est refoulé avec le plus de rage⁵⁹⁵.

Le cygne, une fois réduit à un (vilain) petit canard, perd son homonymie avec le signe, d'où une perte de sens et de compréhension du passé. La dégradation de cette figure allégorique du Peuple souligne aussi que le XXI^e ne se préoccupe même plus du souvenir de la résistance populaire, fût-elle sous forme mélancolique. De même que les canards, la flâneuse patauge, au sens figuré du terme, et piétine, contrairement au poète encore capable de traverser les lieux. Le congédiement de la mythique Andromaque, remplacée par un âne, animal peu glorieux s'il en est, souligne une autodérision, qui semble désormais le seul moyen de faire

⁵⁹⁵ Dolf Oehler, *Juin 1848. Le spleen contre l'oubli*, Paris, La fabrique, 2017, p. 22.

face à ce spectacle de désolation et de laideur. Walter Benjamin évoquait en ces termes le poème de Baudelaire :

La stature de Paris est fragile ; elle est entourée de symboles de la fragilité : des créatures vivantes (la négresse et le cygne) et des figures historiques [...]. Leur trait commun est la déploration de ce qui fut et l'absence d'espoir pour l'avenir. [...] C'est la méfiance envers la grande ville⁵⁹⁶.

La version d'Anna-Louise Milne pose ici un constat encore plus inquiétant que celui du poète — état de dégradation avancé, perte du lien avec le passé, sentiment général d'impuissance. Il ne reste à la descendante du flâneur qu'à s'accrocher aux bribes et aux fragments baudelairiens qu'elle sauve en les ramenant à la surface de la prose romanesque.

Le texte de/dans la ville

La narratrice se questionne tout au long du roman sur cette langue française qui « n[est] pas venue naturellement » (75, 32) et elle entremêle description du lieu et termes reliés à l'écriture. Le chantier constitue au départ « une sorte de *hiatus* dans le déroulement de la journée » (75, 17). La rue est un « *accident rhétorique* [...] dans l'articulation urbaine » (75, 18), une « *virgule* sur laquelle on trébuche » — le signe de ponctuation pausal faible renforce la petitesse de l'endroit — quand « on [ne] dout[e] pas de son sens » (75, 19) [Je souligne]. Cet ingénieux entrelacement de significations linguistiques et géographiques inscrit le terrain exploré dans la ville-texte parisienne, tout en soulignant la marginalité et la modestie de cette inscription urbaine. Les graffitis constituent autant de signes à décrypter et le lieu se transforme en palimpseste sur lequel s'écrivent le présent et le passé urbain. Ces

⁵⁹⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 121-122.

marques représentent aussi une forme de lutte contre la gouvernance de la ville. Un tag est comparé à « un caractère chinois qui effaç[e] d'un beau trait charbonneux la moitié de l'arrêté toujours scotché en plein milieu » (75, 59). Des restes d'un panneau administratif se retrouvent transformés en parodie de poème :

Le feu a sectionné le panneau en deux, on n'arrive plus à lire que la fin de chaque ligne, ce qui ne m'empêche pas d'admirer la *qualité inaltérable* du langage administratif :

contentieux est
compter du
une période
mois d'affichage
présent panneau
code de l'urbanisme)
ou tout recours
peine d'irrecevabilité
de la décision
claration préalable
adressée
délai de quinze
dépôt du recours
(75, 95-96) [Je souligne]

Le texte perd son intelligibilité première et sa déstructuration entraîne une altération du langage de la machine administrative contre laquelle se sont battus sans succès les locataires des immeubles insalubres. La langue littéraire parvient ainsi à tordre et à subvertir ce non-sens urbain. Peut-être peut-on aussi y lire un renvoi intertextuel au poème « Îlot insalubre » de Raymond Queneau, ce qui inscrit la démolition en cours dans le processus des grandes transformations urbaines de l'après-guerre.

On rafistole
le sol
de l'hôtel
du Pont-Royal
bon prétexte pour dresser une palissade
et coller des affiches
l'une dit

Avis d'appel d'offres
travaux de démolition
îlot insalubre no 7
(il n'y a que pendant les guerres que s'élucubre
la démolition des îlots salubres)
l'atoll en question baigne dans la rue des Couronnes la rue Julien-Lacroix
la rue d'Eupatoria la rue de la Mare et le passage Notre-Dame-de-Lacroix
faut que j'aïlle voir avant que tout ça ne disparaisse⁵⁹⁷.

La dégradation avancée du texte dans 75, incomplet et sans qualité poétique, accentue ici l'imminence de la disparition des immeubles par rapport à l'expérience vécue par le poète dans les années soixante.

Convoquer des références intertextuelles permet à la narratrice d'aborder des aspects de la transformation urbaine que son propre récit tend à écarter. Elle se remémore une scène de *La Curée* d'Émile Zola dans laquelle le promoteur Aristide Saccard et ses collègues viennent évaluer la valeur d'immeubles frappées d'expropriation :

L'ancien rémouleur s'arrête net devant une maison livrée aux démolisseurs. « La voilà ! » s'écrie-t-il, stupéfait devant la chambre où jadis il entassait ses premières économies et creusait un trou pour installer un poêle. Le moment ne dure qu'une moitié de phrase : deux séries de points de suspension, un point d'exclamation devant *l'énormité de la destruction* puis, à la ligne, une seule phrase en guise de paragraphe : « Il était vraiment très triste. » *L'histoire est vite reprise en main par Saccard qui le rappelle à la raison.* Au lieu de se lamenter devant ce taudis, il peut se féliciter à la perspective de se loger sur le nouveau boulevard à la fin des travaux. *La consolation est immédiate, et totale.* [...] Je contemplais dans le reflet de la vitre les files de phares et j'y voyais le contour d'une histoire digne de Zola, où l'argent que *le propriétaire, dont le nom est d'aussi mauvais augure que celui de Saccard,* extorquait une fois par mois aux locataires du Blues du Nord [...]. *Et j'ai aussitôt compris que cette histoire n'était pas la mienne.* (75, 58) [Je souligne]

Par cet effet de superposition temporelle et spatiale, le chantier de la petite rue appartient à la longue histoire des inéluctables destructions urbaines. Chez Émile Zola, l'élan nostalgique

⁵⁹⁷ Raymond Queneau, *Courir les rues*, Paris, Gallimard, 1967, p. 49.

du rémouleur, vite ramené à la raison par Saccard, ne dure qu'un instant, car le récit de la construction reprend le dessus. Cette promesse d'un avenir forcément meilleur dans un roman du XIX^e siècle se retrouve au XXI^e siècle dans la vision de Christopher. De même, la spéculation avide des promoteurs fait partie intégrante d'une ville en mutation constante ; Saccard engendre continuellement des héritiers, comme le propriétaire des Blues du Nord. Même si ce récit n'est pas celui que la flâneuse choisit de développer, la référence intertextuelle inscrit en arrière-plan la spéculation comme processus inhérent aux mutations de l'espace parisien. Faire appel aux mots d'autres écrivains « incite [la narratrice] à faire [...] faire un pas à [s]a curiosité devant cette imbrication urbaine », lui « apporte l'aiguillon qu'il [lui] faut » (75, 90) et lui permet aussi de combler les trous de son propre récit.

L'image de/dans la ville

Dans 75, le médium photographique sert de support mémoriel, par la construction d'échos entre le passé historique (Seconde Guerre mondiale), le passé familial et la présente quête de celle qui arpente sans relâche son terrain d'exploration. Au début du roman, celle-ci cherche à prendre une photographie de Mme Fr., ce que cette dernière refuse catégoriquement (*cf. supra*). Cette tentative ratée rappelle à la narratrice un souvenir d'enfance : lors de vacances à l'étranger, son père avait voulu photographier une vieille paysanne à l'entrée d'un village dévasté par un tremblement de terre. Celle-ci avait alors énergiquement protesté dans une langue incompréhensible. Plusieurs dizaines d'années plus tard, la voici elle-même qui, confrontée à la démolition de l'îlot d'immeubles, se remémore en ces termes la « photo fantôme » :

[elle] est surtout bruyante, chargée de toutes les sonorités discordantes de ce moment. *Il lui arrive d'être fulgurante* [...]. Et parfois elle est plus lente, elle se laisse déplier [...] Une chose est sûre, elle m'a assailli de façon beaucoup plus insistante, me sondant, moi, plus ardemment, quand je l'ai retrouvée dans le chaos du chantier, que le jour où, même si je crois qu'on frémissait chacun à sa façon devant l'étrangeté de ce monde, on est montés au village abandonné. (75, 37) [Je souligne]

La mise en parallèle de la destruction de l'habitat, l'une après une catastrophe naturelle et l'autre à la suite d'un long pourrissement dû à l'inaction des pouvoirs publics, souligne la violence de ce qui se joue dans la petite rue. Que la photographie fantôme se caractérise par sa fulgurance rappelle également une propriété propre à l'image dialectique définie par Walter Benjamin :

L'image dialectique est une image fulgurante. C'est donc comme image fulgurante dans le Maintenant de la connaissabilité qu'il faut retenir l'Autrefois. Le sauvetage qui est accompli de cette façon — et uniquement de cette façon — ne peut jamais s'accomplir qu'avec ce qui sera perdu sans espoir de salut à la seconde qui suit⁵⁹⁸.

Selon le philosophe allemand, cette fulgurance, qui induit une fugacité extrême dans l'apparition de l'image, est une des conditions du sauvetage d'un événement passé. La photographie décrite dans le roman possède un pouvoir d'évocation qui se révèle plus prégnant dans le présent que dans le passé de la protagoniste. Ce constat fait écho aux analyses de Jean-Christophe Bailly sur la fonction du souvenir chez Walter Benjamin :

Ce qui est en jeu avec le souvenir, c'est la remontée (du présent vers le passé), mais c'est aussi la descente (du passé vers le présent), et c'est encore, et surtout peut-être, une façon que le présent a ou aurait de s'attarder et de ralentir le pas, en se filtrant lui-même pour ainsi dire et en laissant passer en lui tout l'avenir que le passage du temps n'a pas su libérer dans le passé. Que la substance du passé soit encore à venir, telle est l'essence de la remémoration pour Benjamin, et tout se passe comme s'il reportait l'énergie de cette ressource sur le présent lui-même, comme s'il s'agissait de lui donner le temps de s'organiser en

⁵⁹⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., [N 9, 7], p. 491.

souvenir, *comme si la vertu du souvenir pouvait être insérée dans la perception du présent lui-même*⁵⁹⁹.

Avec ses allers-retours entre présent et passé, le texte de 75 met en scène ce déploiement du souvenir, lequel pourrait s'incarner spatialement dans la figure de l'escalier à double révolution. La « photo fantôme » permet à la flâneuse d'entamer un long processus de remémoration qui aboutira à un geste très particulier posé à la fin du roman — il s'agira de « fixer quelque chose avant la dernière démolition » (75, 203) —, geste sur lequel je reviendrai ultérieurement.

Lors d'une de ses visites sur le chantier, la narratrice se souvient d'une autre photographie, prise par Frank Scherschel à la fin de la Seconde Guerre mondiale, et qui « étale la destruction » de la ville de Saint-Lô après les bombardements (75, 106). Aucune figure humaine ne figure sur l'image et les seuls objets indemnes sont des magazines en couleurs. Or ces photographies de Scherschel étaient destinées à la version européenne du *Times*... imprimée par l'usine Curial-Archereau. Le texte construit ici un jeu de superposition à la fois temporel et spatial entre Saint-Lô et la petite rue. « Deux fois l'irruption de la couleur sur fond d'un monde qui n'y croit pas encore. Deux fois l'impression que cette couleur arrive, à Saint-Lô et ici, alors que l'espace fait encore défaut, qu'il n'y a pas encore de lieu dans lequel elle peut trouver sa place. » (75, 108-109) À la suite de cette réminiscence, due à la photographie de Scherschel, elle cherche des signes en explorant les couvertures coloriées des revues conservées par M. Fr. Tout comme la ville de Saint-Lô après les bombardements,

⁵⁹⁹ Jean-Christophe Bailly, « Walter Benjamin et l'expérience du seuil », *Europe*, n° 1008, avril 2013, p. 16. [Je souligne]

la petite rue avec son chantier en cours se trouve dans un moment de suspension, entre destruction et reconstruction.

Les références littéraires et les recours aux photographies permettent de relier le processus de démolition de l'îlot d'immeubles à un passé plus ou moins récent. De cette manière, ils dotent ce lieu en marge d'une épaisseur H/historique. Textes et images participent ainsi à la requalification de la petite rue et à la construction d'un nouveau récit des transformations urbaines.

Dernier avis avant démolition

Le mur, oui, le ciel bleu, non

Le roman d'Anna-Louise Milne met en scène une représentation complexe de l'espace du chantier, entre un sol qui se dérobe sous les pas de la narratrice, de longues digressions à propos du ciel et, entre les deux, l'attention portée aux différents murs. Dans la relation de la descendante du flâneur avec le ciel se lit (encore) en filigrane une intertextualité baudelairienne. Le poète de la modernité entretient un rapport ambivalent, voire conflictuel, avec le ciel bleu si l'on se réfère à l'analyse de Jean Larose :

Dans « le Cygne », le fameux « homme d'Ovide », doué par les dieux d'un regard capable d'embrasser les cieux, ne trouve, en « tendant sa tête avide », qu'un « ciel ironique et cruellement bleu ». [...] Si le ciel resplendit sur la ville comme l'adversaire ironique du poète, s'il touche à l'infini par contraste avec la ville toute ruinée sous ses allégories, c'est qu'en lui demeure une part vivante de symbole, qui résiste à la corruption allégorisante, qui demeure « pas perdue » et que sa vitalité rend parfaitement hostile à son « atonie ». *La charogne, oui, le ciel bleu, non*. Baudelaire se heurte, en l'espèce du ciel, [...] à une matière qui n'offre

pas de prise à la mélancolie, parce qu'en elle sa faute ne trouve pas de miroir,
pas de symbole défunt⁶⁰⁰.

Même s'il n'est pas question de mélancolie dans 75, un rapport de force s'établit entre la flâneuse et le ciel bleu. Cette confrontation se construit sur le mode d'une métaphore guerrière filée : dans son « face-à-face sourd avec le ciel devant le désordre de la petite rue », elle a « pris l'habitude de retourner [régulièrement] à [s]on poste » (75, 89). Ce ciel qui la « nargue du haut de son insolence » (75, 87) s'avère « sans rapport avec les dimensions chétives de la voie » (75, 21). « Puissant dans sa réserve, prêt à s'insurger tout en se refusant », il est « partout » et envahit le chantier de sa présence écrasante, avec laquelle même le grand immeuble tout neuf n'arrive pas à rivaliser :

Le ciel par-dessus la petite rue est bleu, à nouveau, d'un bleu à couper le souffle⁶⁰¹. Il *trône* là, *gonflé à bloc*, sans occupation. [...] [J]'ai le sentiment qu'il en profite pour *peser* sur les immeubles, les toits en tôle, les gens, pour les *confiner encore plus dans leur misère*. Je *guette un signe de faiblesse*, qu'il veuille bien céder quelque chose, mais rien : il s'arrange sans effort visible pour *écraser* ce qui s'étale sous lui, les constructions en cours, les bennes, et jusqu'à cet immeuble, le numéro 18, qui *mène l'offensive*, élançant son appareillage à une hauteur inhabituelle pour ces alentours. [...] Qu'il s'assume alors, qu'il se range, avec ses galons de *caporal*. Mais le ciel *le regarde de haut, ne lâche rien* qui pourrait le lisser, jusqu'à lui donner quelque chose de la patine de tuiles chauffées au soleil. Et du coup il se tient là, un peu pantois, une approximation au milieu des vestiges de cette rue, comme un *avant-coureur qui s'essouffle*. (75, 86-87) [Je souligne]

L'anthropomorphisation du ciel et de l'immeuble met en scène un étrange combat qui se déroule dans le chantier. Le ciel bleu — élément météorologique pourtant habituellement connoté de façon positive, surtout dans une ville comme Paris — est nettement plus

⁶⁰⁰ Jean Larose, « Travail et mélancolie », *Études françaises*, vol. 27, n° 3, hiver 1991, p. 17. [Je souligne]

⁶⁰¹ Cet extrait rappelle les mots d'un autre poète, Paul Verlaine : « Le ciel est, par-dessus le toit, / Si bleu, si calme ! / Un arbre, par-dessus le toit, / Berce sa palme. » (tiré de son recueil *Sagesse*.)

oppressant que le ciel baudelairien, ce « ciel bas et lourd [qui] pèse comme un couvercle⁶⁰² ». Le ciel écrasant de 75 prive les habitants de tout possible échappatoire à leur misère et ce surplombement d'un horizon bouché reflète leur combat infructueux contre les pouvoirs publics, incarnation d'un nouveau *fatum* adapté aux circonstances historiques et politiques. Les locataires des immeubles insalubres et les sans-abris qui squattent les bâtiments désaffectés n'ont pas les moyens de profiter du beau temps, tout à leur lutte pour la survie. Dans le cas de la flâneuse, l'espoir va provenir, non pas d'une impossible victoire sur le ciel bleu, mais d'une

lumière étrange, aquatique, étonnamment apaisante après l'éclat du ciel. [...] On dirait une vibration. [...] Je suis sur la chaussée défoncée entre le nouvel immeuble peint en vert et orange, celui qui faisait si triste figure vu de la butte là-haut sous le ciel éclatant, et la façade sale et décrépite de la maison de M. et Mme Fr. La douceur vient de là, du reflet de l'un sur l'autre [...] Tout est illuminé par ce phénomène d'échange entre les deux immeubles. Je ne vois plus le ciel bleu, je ne sens plus le soleil [...]. Je sais qu'ils sont là, le ciel, le soleil, mais plus haut, loin de moi, qui baigne dans les couleurs du mur, traversée par leur étrange irradiation. (75, 101-102)

Tout comme le poète, elle détourne son regard de ce ciel bleu qui ne lui apporte pas les réponses qu'elle cherche. Elle dont le corps s'apparente à une « plaque radiographique » perçoit la *vibration* et l'*irradiation* provenant des murs ; ils lui font signe, physiquement et mentalement. La descendante du flâneur établit un nouveau type de relation à l'espace urbain : le mur, autrefois simple pupitre, devient un élément essentiel de sa quête et elle

⁶⁰² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 88. Cette représentation s'éloigne aussi de celle construite dans les textes de Jacques Réda. Face à des rues qui « rabâchent », « [m]ieux vaut donc se tenir au milieu dans la proximité du ciel, d'autant plus émouvant qu'il éclate en silence comme une montagne, éclaboussant les toits et les pavés d'un bleu de regard vivant qui voit. » (*Les ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 20.) Au lieu d'écraser les humains, le ciel bleu représente ici une source de vitalité.

concentre son attention sur lui, focalisation qui se traduira notamment par son acte de sauvetage.

La flâneuse n'est pas la seule à vouloir accomplir un tel geste. Au début du roman, une personne anonyme tente de sauvegarder la mémoire d'un événement qui s'est déroulé lors de la Seconde Guerre mondiale. Des soldats américains ont alors sacrifié leur vie pour éviter que leurs avions, touchés par les Allemands, ne s'écrasent sur les habitations. Une première plaque de commémoration a d'abord été apposée sur le mur par des cheminots français, puis une seconde à la demande des Américains, avec les noms des soldats et la mention « Tombés au champ d'honneur pour la libération de la France. *Mission accomplished.* » Or, à la suite des travaux de rénovation entrepris dans l'îlot d'immeubles, les plaques ont disparu des murs.

M. Fr. lui révèle que

quelqu'un a scotché une feuille A4 dans une chemise en plastique sur une des palissades avec la date et les noms des soldats morts, et les mots « on n'oubliera jamais ». [Il] n'[a] jamais su qui avait fait ça mais c'était une bonne chose. Pendant plusieurs mois, la feuille est restée comme une petite protestation anonyme et obstinée devant les moyens puissants de la ZAC en action, jusqu'à ce que celle-ci l'avale aussi, y substituant un panneau plus formel estampillé « SIEMP Paris-Est » avec une reproduction des deux plaques désormais réunies pour donner chacune leur version différente de cet événement. (75, 45)

De même que la fragile feuille de papier, le panneau officiel ne résiste pas longtemps aux démolitions en cours dans le chantier. Pendant un temps, il est « un fantôme indécis, flottant dans le vide, attaché à un grand poteau en bois planté dans un socle en béton à quelques mètres d'un immense tas de pavés neufs ». Le panneau est ensuite « mis sur le côté, à l'envers, comme une bêche rudimentaire que quelque géant aurait abandonnée à la fin des travaux. Il est resté ainsi un long moment. Puis il a disparu. » (75, 46) Cette succession d'événements annonce déjà que le processus de disparition mémorielle est inéluctablement

enclenché, conséquence des travaux de réaménagement du site. Le mur ne garde plus la trace des événements passés et le geste anonyme mène à un sauvetage qui s'avère seulement provisoire. Il constitue une sorte de prélude à la tentative de la narratrice, qui va s'inscrire elle aussi dans l'histoire des petits actes de résistance face à la disparition d'une mémoire urbaine.

L'omniprésence des murs

Je mets un tableau sur un mur. Ensuite j'oublie qu'il y a un mur. Je ne sais plus ce qu'il y a derrière ce mur, je ne sais plus qu'il y a un mur, je ne sais plus que ce mur est un mur, je ne sais plus ce que c'est qu'un mur. Je ne sais plus que dans mon appartement, il y a des murs, et que s'il n'y avait pas de murs, il n'y aurait pas d'appartement.

— Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 2000 —

Si Anna-Louise Milne ne pousse pas aussi loin le jeu d'écriture de Georges Perec sur la configuration de l'espace et la répétition du terme « mur », ce dernier sert de fil conducteur et constitue un *topos* narratif majeur⁶⁰³ dans le texte de *75*, soit par sa présence, soit par son absence partielle ou totale. Ce que dit l'écrivain de l'espace — « [il] est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête⁶⁰⁴ » — pourrait s'appliquer à la démarche de l'enquêtrice urbaine vis-à-vis des murs du terrain qu'elle explore. Dans de nombreux romans qui mettent en scène la

⁶⁰³ Le mur est aussi omniprésent dans la narration du roman de Sylvie Taussig. Il sert d'intitulé au premier chapitre et fait l'objet d'anthropomorphisation puisqu'il est « aveugle, sourd, noir » (p. 105) et qu'il « reste planté là, ironique » (p. 59). Ce dernier cristallise à la fois l'obsession amoureuse de la narratrice pour un homme qui l'a quittée et l'obsession artistique autour de la potentielle transformation de cet élément urbain — le roman opérant une efficace déconstruction de la politique socioculturelle parisienne.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 179.

flânerie dans la ville, les murs servent de support de signes, voire de simple arrière-plan lors des déambulations du protagoniste. La situation est différente pour notre flâneuse qui se heurte sans cesse aux murs et qui s'interroge sur leur signification et leur nature, mais qui, contrairement au narrateur rédien, ne cherche pas à s'enfuir *hors des murs*⁶⁰⁵. Elle a « l'impression que la [petite] rue but[e] » (75, 21) dans le mur qui clôture le chantier, et, au départ, elle « n'y cro[it] pas trop au mur du fond, il faut dire. Il [lui] faisait plutôt l'effet d'un pan de reps mal ajusté que l'effet d'un obstacle, une sorte d'estrade improvisée pour cet horizon indéfinissable » (75, 22), ce qui traduit une présence plutôt modeste de l'objet. Tantôt elle s'intéresse aux murs totalement ou partiellement détruits, ceux dont les lambeaux exhibent des restes de papiers peints, tantôt elle constate la fragilité des nouveaux murs de la halte-garderie de sa fille, « criblés de petits creux faits de coquillages » (75, 23). Elle va aussi découvrir les murs des minuscules logements insalubres, notamment ceux de Mme Mh. Contrairement à Georges Perec, cette dernière n'accroche pas des tableaux, mais de simples affiches, dans un geste dérisoire pour cacher les moisissures puisqu'elle « n'a rien pu faire pour stopper le désastre » (75, 65). « [Elle] éponge du matin au soir. Mais il y a toujours plus de poussière et de saleté, puis les murs tremblent, et les enfants tombent malades. » (75, 72) L'humidité suinte constamment des murs qui finissent par constituer un danger pour la santé des habitants. La narratrice rencontre ces immigrées tamoules, locataires de l'immeuble, lors d'une réunion à l'école de sa fille puisque leurs enfants y sont scolarisés. Les femmes lui apportent des piles et des piles de lettres envoyées aux pouvoirs publics pendant des années qui décrivent l'état désastreux de leurs appartements, papiers

⁶⁰⁵ Jacques Réda, *Hors les murs*, Paris, Gallimard, 1982.

que l'on peut assimiler à des déchets de la machine administrative. Les requêtes pour des pièces additionnelles se sont succédé et aucune décision n'a été prise concernant les travaux de rénovation. Le bâtiment a subi un délitement progressif, dû en grande partie à l'inactivité des services publics puisque ces derniers n'ont pas engagé les actions nécessaires pour contraindre les propriétaires à entretenir correctement les lieux qui se sont dégradés au fil des ans. Alors qu'elle-même avait apporté des photographies du chantier, la flâneuse avoue se retrouver « totalement désemparée » devant « ce déferlement de documentation » (75, 68), preuves matérielles d'un combat incessant et inégal contre l'administration. Elle réalise que

si la ZAC, zone d'aménagement concerté, votée en 2004, pose en priorité la création de nouveaux logements dans ce quartier malgré la densité existante, soucieuse comme toujours de combler le manque systématique d'habitations qui dessine l'histoire moderne de la capitale, ça ne viendra qu'après un long pourrissement. (75, 134)

L'îlot d'immeubles subit un « dépérissement qui n'en finit pas » (75, 55), tel un corps en décomposition. Le texte file la métaphore organique : la bouche d'égout est un « furoncle urbain » (75, 181) ; le béton « lâché comme une longue coulée de morve » (75, 13) ; ailleurs, il est question d'« occlusion » et de « boursouflures », de « bouche édentée » (75, 22). Le mur ne joue plus ici son rôle protecteur, il est le symbole du *pourrissement*, au sens propre comme au sens figuré.

Un geste particulier

Le dernier bout de mur

Tout au long du roman, l'héritière du flâneur entretient un rapport étroit avec le mur, en tant qu'objet discursif, symbole et surtout chronotope. La partie précédente sur la misère des habitants mettait en exergue la charge émotionnelle de ce chronotope du mur. Je vais ici en analyser en détail la valeur mémorielle à partir de l'extrait suivant, qui se situe vers la fin du livre :

Mais pour le moment, c'est le *vestige* du mur avec ses lunettes en demi-lunes qui *me dévisage*. Subitement, il m'apparaît comme une sorte de scène fragile devant laquelle il n'y a plus qu'à improviser une dernière fois pour ne pas rater *l'ultime bascule de cette rue*. Il est festonné de *champignons de salpêtre noirâtres*. De près on dirait du chou-fleur ou un *cerveau*, ou peut-être un *paysage lunaire pollué* par la circulation. Sa destruction imminente le pousse à *s'exhiber*. À force d'être observé, il devient de plus en plus *exubérant* devant mes yeux. *Je n'ai plus le temps de prendre du recul, de négocier avec ma lenteur*. Lui, il faut le prendre tel qu'il est, comme une sorte d'*instantané*. L'appareil numérique est enfin l'outil qu'il me faut pour cette occasion. Il est toujours là, au fond de mon sac comme une garantie contre un bouleversement total. Je l'ai oublié sans l'abandonner. La question de la prise de vue demeure pour autant. Il est impossible de prendre un pan de mur dans son intégralité quand il s'aligne en face d'un autre mur à peine sept mètres devant lui. Je ne veux pas me contenter d'un simple fragment. Il me le faut dans son intégralité. *La seule solution me semble celle des ouvriers qui démolissent d'abord par petits coups pour éviter des chutes dangereuses*. Le mur fait environ quinze mètres en tout, je vais me fixer à environ un mètre du mur, puis procéder par sections de trente centimètres, la largeur d'une feuille A3. J'aurai ainsi la possibilité, si je le souhaite, et si je veille à ne pas baisser le niveau de mon appareil, ni à dépasser la limite que je m'impose, de reproduire un ruban de ce mur à échelle réelle sur un autre mur, à condition d'en trouver un suffisamment long pour l'accueillir. Trois prises de vue environ par mètre, à peu près quarante-cinq prises à faire en tout. J'ai ce qu'il faut : mon appareil, du papier, du scotch. Une série de petits coups pour transformer ce mur en *restes à ma façon*. Rien ne me semble plus simple, ou plus adéquat à ce moment entre-deux où vacille le dernier mur qui va tomber dans la conversion de la petite rue. (75, 191-192) [Je souligne]

Le choix du terme « vestige » souligne que le bout du mur n'est qu'un reste de l'immeuble détruit⁶⁰⁶. Ce mur est anthropomorphisé, par l'utilisation du verbe « exhiber » et du qualificatif « exubérant », par la comparaison avec un cerveau ainsi que par les références aux lunettes — qui renvoie au regard de la photographe, dans une sorte d'étrange complicité, loin du sentiment de crainte exprimé par Nerval dans ses *Vers dorés* :

Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie :
À la matière même un verbe est attaché...

L'importance du regard, présente tout au long du roman depuis que la narratrice a croisé les yeux aqueux de Mme Fr., trouve ici son apogée et renvoie au phénomène auratique décrit par Walter Benjamin :

Car il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être auquel il s'adresse. Que cette attente soit comblée (par un regard, par un effort volontaire d'attention, tout aussi bien que par un regard au sens étroit du terme), l'expérience de l'aura connaît alors sa plénitude. [...] [Celle-là] repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé — ou la nature — et l'homme d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est — ou qu'on se croit — regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux⁶⁰⁷.

Le mur semble vouloir livrer à la descendante du flâneur un dernier témoignage avant sa disparition, en s'animant de manière expansive — « exubérant » renvoie étymologiquement à la vitalité, à l'abondance. Cet effet de mobilité spatiale se transfère en mobilité temporelle : l'écoulement du temps s'inscrit sur le mur, ce dernier convoquant à la fois le passé (l'ancien bâtiment qui s'est dégradé jusqu'au pourrissement), le présent (le chantier en cours) et le futur (le nouvel immeuble). Le groupe nominal « restes à ma façon », qui désigne

⁶⁰⁶ On retrouve la même analogie dans *L'inhabitable* de Joy Sorman : « Là aussi, un bout de mur décrépi et tagué est comme un vestige de l'insalubrité, une trace de ce qu'on a éradiqué, une preuve. » (*op. cit.*, p. 31.)

⁶⁰⁷ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 199-200.

incidemment une recette culinaire faite avec les restants du frigo, souligne l'appropriation personnelle et le congédiement de la grandiloquence et du cérémonial qui entourent les monuments historiques officiels. Dans cette petite rue, la flâneuse fait sa petite cuisine pour tenter de conserver quelques traces d'un petit bout de mur, au milieu d'un « petit chantier » aux « petits moyens » (75, 20). Je répète à dessein « petit », récurrent dans le texte de 75, ce qui est une façon de renvoyer le mur monumental et historique (le mur de Berlin) du côté d'une mémoire oubliée (celle de l'histoire ouvrière parisienne). La narratrice s'attache à élaborer minutieusement une méthode de travail en plusieurs étapes, afin d'obtenir un résultat le plus proche possible du « réel ». Elle cherche, d'une part à capter — et elle insiste sur ce point — l'intégralité et non seulement un fragment du bout de mur et, d'autre part, à ne pas déformer — ou le moins possible — les perspectives, au sens technique, de l'objet photographié. Dans sa démarche de conservation, elle adopte la même approche méthodique que les ouvriers dans leur méthode de démolition, ce qui renvoie les deux processus dos à dos. Ses activités sont interrompues à plusieurs reprises par les remarques des passants et les questions suspicieuses des policiers. Elle devra également affronter le froid qui s'installe peu à peu ainsi que les courbatures, indices de pénibilité qui rappelle que le malaise du corps participe de sa quête de signes. Mais elle ne peut plus *négozier avec sa lenteur*, elle ne maîtrise plus le rythme de la flânerie, elle doit au contraire saisir les derniers instants du mur qui sera détruit le lendemain. À la fin de sa prise de photographie, il « disparaît dans le crépuscule » (75, 202). Cette captation se joue donc sur le mode de l'urgence et de la nécessité, marquées par l'usage des impératifs et métaphorisée sous la forme d'une représentation théâtrale unique et fugitive. La scène incarne un moment charnière entre l'avant et l'après — « l'ultime bascule », « la conversion de la petite rue » — qui se qualifie comme « *image dialectique*,

[soit] une constellation entre les morts et les vivants⁶⁰⁸ ». Ce geste de sauvetage constitue ainsi un acte d'intervention⁶⁰⁹ urbaine, à la fois artistique (photographie), littéraire (théâtre) et mémoriel (passé du mur).

En termes bakhtiniens, le chronotope du mur, « lieu de condensation des traces de la marche du temps dans l'espace⁶¹⁰ », traduit à la fois l'intensification de l'espace (le petit bout de mur acquiert une taille démesurée) et la condensation du temps (le moment de bascule de la rue). Sur le plan de la dimension temporelle s'ajoute l'opposition entre l'acte instantané et urgent, qui constitue un processus d'accélération temporelle, et le temps mural qui est ici le temps long de l'histoire de l'habitat populaire parisien. À ces deux temporalités s'adjoint aussi le temps quotidien puisque la mère de famille a l'habitude de passer le long du mur pour emmener sa fille à la garderie. Cette construction remarquablement complexe de plusieurs temporalités dans un espace restreint représente aussi une façon d'inventer un nouveau récit de la ville et de l'inscrire en elle.

Sauve qui peut

Dans son analyse de la modernité baudelairienne, Walter Benjamin peut encore affirmer que le « sentiment de la précarité de la grande ville est à l'origine de la permanence des poèmes que [Baudelaire] écrit sur Paris⁶¹¹ ». Mais au XXI^e siècle, cette précarité a laissé place à un sentiment beaucoup plus inquiétant, si on se réfère à la tonalité quasi-

⁶⁰⁸ Maria Filomena Molder, « Le chimiste et l'alchimiste », *Europe, op. cit.*, p. 82.

⁶⁰⁹ Le terme d'intervention est plus adéquat que celui de performance, car cette dernière exige un degré de préparation que l'on ne retrouve pas dans le geste décrit dans le texte.

⁶¹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 388.

⁶¹¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 122.

apocalyptique de l'extrait, saturée de références à la mort, à la putréfaction et à la destruction (« paysage lunaire pollué »). La dernière trace de vivant, une coquille d'escargot, a été brisée par un ouvrier intrigué par les activités de la narratrice. « *Demain, plus rien* » (75, 188), affirme un autre de façon elliptique. Au lieu d'être pressentie, la catastrophe — qu'on soupçonne être d'ordre écologique ou nucléaire⁶¹² — est présentée comme inévitable et pratiquement accomplie. Baudelaire pouvait encore évoquer les plis sinueux de Paris et « percevoir le charme des choses meurtries et pourrissantes⁶¹³ », mais la flâneuse de 75 doit se débrouiller avec les « boursouflures du tissu urbain » (75, 10) et un processus de pourrissement déjà quasiment achevé. Les mots de Philippe Ivernel, dans sa préface à *Rastelli raconte...*, prennent ici tous leur sens : le sauvetage (*Rettung*) « n'a rien à voir avec le salut rédempteur, mais bien plutôt avec la lutte contre le naufrage⁶¹⁴ ». La résultante de l'acte consiste ainsi dans un objet de sauvegarde mineur, une photographie numérisée plutôt qu'un sonnet. Le medium photographique doit ici venir à la rescousse des mots qui

ont souvent chaviré. Tout ce fragile édifice d'une langue que l'on s'approprie, péniblement parfois, et qui s'avère peu fiable, nous laissant un peu désabrités, suspendus au hasard des débris qu'on retrouve et aux formes qu'on arrive à en façonner pour les monter maladroitement devant nous. (75, 180)

Dans un effet de redoublement sonore, *désabrités* contient *débris*, ce qui accentue la fragilité de l'écriture, renforcée par l'utilisation du passif alors que Baudelaire pouvait encore se prévaloir de l'actif et rêver d'une position panoramique :

⁶¹² Un autre passage évoque « un ciel de pierre [qui] est de plus en plus turbulent, ramassant en lui une explosion de cendres et de gaz irrespirables » (75, 196).

⁶¹³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 90.

⁶¹⁴ Philippe Ivernel, « Préface », dans Walter Benjamin, *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, Seuil, 1987, p. 11.

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute⁶¹⁵.

Pour tenter néanmoins d'accomplir un sauvetage qui « s'accroche à la petite faille dans la catastrophe continuelle⁶¹⁶ », la flâneuse mise sur son appareil numérique, une « garantie contre un bouleversement total » (75, 191). On peut toutefois se questionner sur la valeur et la lisibilité d'une telle archive pour autrui si elle n'est pas mise en contexte. Tourner une vidéographie sur le chantier, faire un interview du responsable de la démolition, monter une exposition avec les photographies des lieux avant/après, effectuer un montage avec les documents imprimés de M. Fr. pourraient sembler plus compréhensibles au premier abord, mais ces démarches nécessitent un temps long dont la protagoniste ne dispose plus, contrairement au flâneur rédien qui peut encore arpenter les rues et « repérer tout ce qui peut restituer la saveur du passé, tout ce qui est déjà promis à l'effacement⁶¹⁷ ». Pris à la dernière minute puisque le bout de mur va être détruit le lendemain, le choix de la photographie souligne l'urgence et la gravité de la situation. Cette « série de petits coups » (75, 192) s'avère la seule mesure capable de s'opposer à la dissolution de toute ruine, de tout vestige pratiquée par la réaffectation du lieu. Ce geste se situe ainsi à mille lieues des selfies et clichés touristiques habituels⁶¹⁸.

Mais que faire de toutes ces photos numérisées ? La photographe amateur songe à confectionner une sorte d'éventail afin qu'elle puisse « tenir le mur dans sa main » (75, 202).

⁶¹⁵ Vers 13 et 14 du poème « Le goût du néant » (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 89.)

⁶¹⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 242.

⁶¹⁷ Max Alhau, op. cit., p. 44. Le narrateur s'intéresse aux panneaux peints d'une crèmerie, aux produits d'une épicerie tunisienne, à « un jardin qui garde un morceau de temps perdu ». (*Châteaux des courants d'air*, Paris, Gallimard, 1986, p. 35.)

⁶¹⁸ Je pense par exemple aux touristes tout sourire en train de se prendre en photographie devant les murs criblés de balles du Bataclan.

Elle propose d'en fabriquer un autre pour Mme Fr., mais celle-ci dispose déjà d'un éventail « bien plus utile » fabriqué par un voisin sans papiers en remerciement de l'aide que la retraitée lui a apportée. Celui de la narratrice serait alors « libéré de la corvée d'être utile⁶¹⁹ », et, par conséquent, renvoyé du côté *de l'objet de collection dans le salon (espace privé)*. Elle évoque aussi l'idée, plus féconde que la première, de reproduire, à partir des multiples clichés numérisés, un ruban ou une fresque sur un autre mur. Cette superposition spatiale — *ce montage dans la ville (espace public)* — induit une superposition temporelle : le nouveau mur incorpore la mémoire de l'ancien. Analysant la conception benjaminienne de l'histoire, Remo Bodei observe qu'elle se construit contre l'historicisme et qu'elle oppose à celui-ci une démarche qui consiste à se saisir de fragments arrachés au passé qui seront ensuite l'objet d'un montage :

Ce n'est pas la reconstruction rankienne de ce qui est réellement advenu, qui domine la connaissance, mais plutôt le *montage*, qui reconstruit le processus depuis les fragments explosés du passé. [...] [O]n comprend mieux une chose quand elle est démembrée, arrachée à son contexte habituel, au déjà-vu, désarticulé et recomposée autrement⁶²⁰.

En appliquant le même principe à des images plutôt qu'à des mots « trop réducteurs, trop entachés » (75, 180), la flâneuse prend des photos d'un fragment du passé (le dernier bout de mur) et, grâce à l'élaboration d'un montage à partir des clichés obtenus, elle produit une nouvelle ressource mémorielle et artistique.

⁶¹⁹ Walter Benjamin, « Exposé de 1935 », *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 41.

⁶²⁰ Remo Bodei, « L'expérience et les formes. Le Paris de Walter Benjamin et de Siegfried Kracauer », dans Heinz Wisman (dir.), *op. cit.*, p. 39.

Nouveaux récits et nouvelles figures

Expérience auratique et sauvetage

L'art ne sauve pas notre nuit, l'art éclaire notre nuit, comme les étoiles, les idées. Non seulement cette lueur n'est pas négligeable, mais elle est indispensable.

— Walter Benjamin, *Lettre à F. C. Rang*, 9 décembre 1923 —

Le geste de sauvetage a débuté par l'échange d'un regard entre elle et le dernier bout de mur, ce qui, en termes benjaminien, constitue le point de départ du phénomène auratique. Le philosophe allemand a consacré de nombreux écrits au sujet de l'aura, concept très complexe, dont la définition est elle-même mouvante dans les différents textes de l'auteur. Je l'emploie ici en tant que lien lâche entre passé et présent, lequel s'efforce en permanence de sauver ce qu'il y a d'esthétique dans le flux historique et ce qu'il y a d'historique dans les œuvres esthétiques.

[Atget] recherchait ce qui se perd et ce qui se cache, et c'est pourquoi ses images contredisent la sonorité exotique, chatoyante, romantique des noms de ville : elles aspirent l'aura du réel comme l'eau d'un bateau qui coule. Qu'est-ce au fond que l'aura ? *Un singulier entrelacs d'espace et de temps*⁶²¹ : *unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il*⁶²².

L'aura se caractérise par son unicité, sa fugacité et sa capacité à incarner un moment du passé dans le présent, « le proche et le lointain éta[nt] moins des opposés qu'un couple dialectique

⁶²¹ Autre traduction : « un étrange tissu d'espace et de temps » (Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, trad. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2012, p. 39.)

⁶²² Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99> [Consulté le 17 novembre 2022]

en formation perpétuelle⁶²³ ». Autrement dit, l'aura représente un *nœud spatio-temporel* singulier qui, dans la logique que je développe ici, s'intègre à la construction du chronotope. Dans 75, l'aura du dernier bout de mur enveloppe de son halo l'histoire ouvrière parisienne du XX^e siècle. Grâce à la prise des photographies et au montage envisagé, le nouveau mur incorporera non seulement des traces de l'ancien mur, mais aussi des reliefs de son aura. Le geste posé s'avère particulièrement crucial, car, par effet de contraste, la description des murs du nouvel immeuble renvoie du côté de l'inanimé et de la mort. Ils sont « sec[s]. Dur[s] et râpeux », ne « rendent rien » à la narratrice à l'exception d'une sensation de poussière (75, 169). Alors que les anciens murs se constituaient d'un « remplissage friable et orange comme un fruit qui aurait séché sans rien perdre de la *couleur éclatante* de sa chair » (75, 168 [Je souligne]), le bâtiment tout juste achevé possède simplement des finitions d'un « orange déconcertant ». Les nouveaux murs ne permettent plus ce « colportage de l'espace » décrit par Walter Benjamin :

Le « phénomène de colportage de l'espace » est l'expérience fondamentale du flâneur. [...] Ce phénomène permet de percevoir simultanément tout ce qui est arrivé potentiellement dans ce seul espace. L'espace lance des clins d'œil au flâneur : de quels événements ai-je bien pu être le théâtre⁶²⁴ ?

Avec la disparition du dernier bout de mur disparaît donc une *expérience fondamentale*, d'où l'importance du sauvetage mené par la photographe amateur. Le rapport entre le chronotope et le chronotype, « entre la conjonction tensive de l'espace et du temps et la conjonction tensive du devenir historique et de l'esthétique⁶²⁵ » se joue ainsi : la descendante du flâneur est *mise au pied du mur*, tant spatialement que temporellement.

⁶²³ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, op. cit., p. 15.

⁶²⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., [M 1a, 3], p. 436-437.

⁶²⁵ Pierre Popovic, « Du chronotope et du chronotype », op. cit., p. 15.

Ce dernier bout de mur entretient aussi des relations latentes avec le mur des Fédérés et le mur de Berlin. Le premier est un symbole de l'histoire ouvrière et de la révolte populaire, classé monument historique en 1984. Le second, emblème du clivage idéologique et politique de la guerre froide, fait l'objet d'un intense arsenal mémoriel (parfois proche d'une mise en scène destinée aux touristes comme *Checkpoint Charlie*). Le mur dans 75 se situe à l'opposé de cette histoire officielle — de cette « Histoire avec sa grande hache », dirait Georges Perec. Loin d'être un lieu de commémoration, il n'intéresse personne, à part la narratrice, et symbolise plutôt une absence mémorielle, celle du passé ouvrier de la capitale française. Léon-Paul Fargue écrivait déjà dans les années trente : « Nous serons bientôt obligés d'inventer des centaines pour rappeler aux mémoires parisiennes l'existence de ces quartiers qui disparaissent⁶²⁶. » De son côté, Anne-Marie David considère le « roman sans fiction » d'Anna-Louise Milne comme « l'aboutissement du “roman sans projet”⁶²⁷ ». Alors que ce dernier « constitue [...] le lieu de sauvegarde temporaire d'une mémoire ouvrière », 75 pose un constat encore plus inquiétant : « [I]l s'agit non plus d'oublier, car cela, c'est déjà fait, mais bien d'oublier qu'on l'a oubliée⁶²⁸. » Pierre Popovic souligne que « cet oubli de l'oubli, c'est précisément ce contre quoi le texte d'Anna-Louise Milne s'écrit⁶²⁹ ». Par son acte de sauvetage, la flâneuse cherche en effet à devenir maître d'un « souvenir tel qu'il brille à

⁶²⁶ Léon-Paul Fargue, *op. cit.*, p. 32.

⁶²⁷ Anne-Marie David, *op. cit.*, p. 280.

⁶²⁸ Pierre Popovic, « Du passé faisons table rase », *op. cit.*, p. 11.

⁶²⁹ *Ibid.* De façon différente, le texte de *Crue* travaille lui-aussi le motif de l'oubli de l'oubli : « Le temps recommence avec chaque génération nouvelle qui vient au monde et qui considère comme très naturel d'ignorer tout ce qui l'a précédée. Cette condition, après tout, est peut-être indispensable à la vie. On oublie. Et puis l'on oublie même que l'on a oublié. On tient pour obsolète tout ce que l'on pourrait apprendre de ce qui eut lieu autrefois. Et l'on n'a pas tout à fait tort. Car tout se transforme si vite que le monde d'aujourd'hui n'a plus grand rapport avec celui d'hier. Peu de leçons utiles sont à tirer du passé. » (*CR*, 203)

l'instant d'un péril⁶³⁰ ». Walter Benjamin insiste sur la valeur essentielle de cette image du passé et l'extrême fugacité associée à la saisie de cette dernière :

L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers du Dante qui dit : c'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle⁶³¹.

La narratrice a su faire preuve de « présence d'esprit (*Geistesgegenwart*) pour saisir ce moment unique, cette occasion fugitive et précaire de sauvetage (*Rettung*), avant qu'il ne soit trop tard. Parce que [...] ce souvenir qui se présente au moment d'un danger soudain, peut être précisément ce qui "le sauve"⁶³². » Elle pose un geste très personnel, opère de façon solitaire, se tient à l'écart de toute mise en scène grandiloquente ou héroïque, et tente de construire un nouveau récit : celui des événements qui disparaissent dans l'ombre de la longue et officielle histoire des transformations urbaines.

Récits de la résistance et résistance des récits

S'indigner et s'engager

Ses dérives [celles de Guy Debord] sont des résistances à la normalisation, à l'uniformisation prises par les refontes urbanistiques⁶³³.

— Régine Robin, *Paris nostalgie*, 2011 —

⁶³⁰ Walter Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l'histoire, Essais, tome 2, 1935-1940*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 435-436.

⁶³¹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire. Thèse V », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 435.

⁶³² Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2018, p. 87.

⁶³³ Régine Robin. « Paris nostalgie », dans Lise Gauvin (dir.), *Les métropoles culturelles dans l'espace francophone*, Montréal, Hurtubise, 2011, p. 60.

Notre protagoniste occupe un statut intermédiaire dans la ville : elle ne peut se comparer à une simple touriste (elle habite Paris depuis plusieurs années), mais reste cependant consciente de son statut d'étrangère, notamment vis-à-vis de la langue française. Comme le souligne Anne-Marie David, elle dispose d'une « extériorité sociale, géographique et linguistique vis-à-vis des situations observées, au présent comme au passé⁶³⁴ ». Elle occupe une position en marge et pose un regard nouveau sur ces immeubles délabrés, ce qui contribue à l'originalité de sa tentative de « requalifier ce lieu, et le pourrissement auquel il a été abandonné » (75, 19). Son cheminement particulier — recherche du passé contre présentisme⁶³⁵, lenteur contre hyperrapidité, piétinement contre mobilité — offre une forme de résistance au rythme urbain général, laquelle lui permet de prendre véritablement conscience de la situation des habitants. Le sentiment d'indignation qui en découle débouche sur son engagement aux côtés de ceux qui sont relégués — au sens propre comme au sens figuré — aux marges de la ville. Alors qu'elle réalise peu à peu la profonde misère dans laquelle vivent les locataires de l'îlot insalubre, elle éprouve un véritable choc psychologique. Face à la situation désespérée de plusieurs familles, elle décide alors d'« ajuster son écoute à l'expression très discrète de l'urgence » (75, 68) et de se lancer dans l'apprentissage des rouages administratifs. Sa façon à elle de résister face à l'injustice de la gouvernance urbaine.

⁶³⁴ Anne-Marie David, *op. cit.*, p. 285. La narratrice habite depuis plusieurs années à Paris, mais on suppose qu'elle vient d'Écosse comme l'auteure.

⁶³⁵ Cette notion, développée par François Hartog, désigne un « présent omniprésent » : « D'où peut-être cette expérience contemporaine d'un présent perpétuel, insaisissable et quasiment immobile, cherchant malgré tout à produire pour lui-même son propre temps historique. Tout se passe comme s'il n'y avait plus que du présent, sorte de vaste étendue d'eau qu'agite un incessant clapot. Convient-il alors de parler de fin ou de sortie des temps modernes, c'est-à-dire de cette structure temporelle particulière ou du régime moderne d'historicité ? Nous n'en savons rien encore. De crise sûrement. C'est ce moment et cette expérience contemporaine du temps que je désigne comme présentisme. » (François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 31.)

Dans la petite rue de la ville postmoderne, il est encore question de choc et d'acquisition de compétences, lesquelles diffèrent cependant de ceux expérimentés par le citoyen du début du XX^e siècle. Loin de rester une simple observatrice clinique des lieux, la narratrice revendique un engagement personnel et ne veut pas se cantonner au seul exercice périclétique :

La tentation de l'épuisement, sous forme d'une liste, demeure pour autant. Mais pour que cette aventure extérieure, qui devait me conduire toujours plus loin dans la ville, soit en mesure de répondre à l'ambition qui la traverse, il fallait qu'elle révèle aussi un pan d'univers intérieur. C'était même sa particularité, d'être aussi intérieure qu'extérieure. (75, 39) [Je souligne]

Elle n'hésite pas à contacter directement les pouvoirs publics. Un homme politique se déplace enfin pour constater par lui-même les pitoyables conditions dans lesquelles vivent les habitants. Mais sa visite se terminera par un laconique « j'ai vu pire » (75, 68)... Le texte dénonce tantôt la violence des expulsions (« ils ont accordé deux heures aux gens vivant là depuis des années pour rassembler leurs affaires » (75, 59)), tantôt l'irrationalité du mécanisme d'attribution des nouveaux logements :

La coïncidence de la visite de l'adjoint au maire avec la livraison du premier immeuble d'habitation prévu dans la réhabilitation a assuré l'ascension immédiate à l'une des familles, celle qui vivait de plain-pied avec les rats du trou d'aération. On me l'a annoncé avec une certaine fierté [...]. Et il y avait de quoi être fier, je suppose. Le numéro 18 était prévu pour des catégories sociales plus élevées, les loyers étant fixés pour favoriser un certain embourgeoisement, ou une mixité sociale, selon les termes que l'on préfère, dans le secteur. [...] L'attribution d'un des beaux appartements avec parquet en hêtre aux trois générations vivant dans le taudis vingt mètres plus bas sur la petite rue était effectivement un coup de chance extraordinaire. [...] Pour les autres, les étapes ont été bien plus laborieuses. [...] Pour Mme Mh. et sa famille, il y a eu surtout beaucoup de retours en arrière, et plusieurs moments au point mort. [...] Depuis, [sa fille] a un petit frère. C'est d'ailleurs sans doute à lui que la famille doit ce départ vers un ciel plus large. Un point de plus aux dés peut changer complètement la donne. (75, 84-85) [Je souligne]

La récupération affichée de termes appartenant au champ sémantique de l'urbanisme, la comparaison avec un jeu de hasard (la partie précédant l'extrait cité décrit le jeu de l'oie auquel jouent les enfants à l'école) renforcée par la célèbre référence poétique mallarméenne, le recours aux superlatifs et aux modulations narratives qui sèment le doute soulignent combien le relogement est un processus long et complexe pour les locataires qui suivent pourtant les règles du jeu édictées par l'administration. Les autorités publiques privilégient ici l'affichage politique (exhiber le cas d'une unique famille chanceuse) au détriment des réels besoins des gens (relégation en banlieue lointaine, attente interminable pour que les dossiers aboutissent).

Indignation et engagement personnel incarnent ici des formes de résistance citoyenne dans la ville du XXI^e siècle. D'autres romans appartenant au corpus contemporain parisien les mettent aussi en scène : aide aux migrants sans papiers dans *Jours d'exil* de Juliette Kahane ; dénonciation virulente de l'insalubrité dans *L'inhabitable* de Joyce Sorman et du sort des sans-abris dans *Des nuages et des tours* de Dominique Fabre ; révolte aux côtés des immigrés sans papiers dans *Les Renards pâles* de Yannick Haenel, pour n'en citer que quelques-uns.

Un roman polyphonique

Dès le début du roman, la narratrice affirme sa volonté de trouver « [sa] phrase. En guise de réponse à Christopher et à ses bennes. » (75, 19) Elle questionne le point de vue uniquement pragmatique et technique de ce dernier, persuadé d'améliorer les conditions de vie et insensible tant au sort des locataires qu'à la « triste archéologie » (75, 9) des lieux. Par de subtils décrochements, elle critique sa détermination : il « se réfugie sous l'aile de ses

impératifs » (75, 15) ; « son équanimité juvénile est *presque* attachante » (75, 16) ; « il exprime *pour lui seul* le bonheur du temps devant lui » (75, 16). De plus, le texte met en scène un chef de chantier spécialisé en démolition et non en construction. Un autre passage du roman décrit des ouvriers qui se « débatt[ent] avec une trompe d'éléphant attachée à un grand entonnoir monté sur de fines pattes qui dansait sous les secousses d'un moteur, exhalant d'immenses bouffées de fumée âcre et crachant du bitume caillouteux » (75, 51). Si l'on se réfère au vers baudelairien⁶³⁶, cette description poético-comique transforme les engins de construction en nouvelles divinités urbaines. Mais à la fin du roman, Christopher a perdu de son assurance et de son enthousiasme initial. Il « en a marre de ces contretemps, de ce [fouillis de] chantier, peut-être même de ce métier » (75, 190), et cette évolution constitue un renversement vis-à-vis du premier chapitre du livre.

Le texte construit aussi un discours fortement critique à l'égard des pouvoirs publics (on se réfère aux extraits analysés dans la partie précédente). Il retrace le combat perpétuel des locataires pour faire respecter leurs droits, mais ce dernier ne mène à rien malgré leurs efforts, à l'exemple de la visite d'un inspecteur de l'insalubrité chez Mme Mh., restée sans suite après le départ en congé maladie de ce dernier. Lors de la cérémonie pour inaugurer le nouvel édifice, le récit de la reconquête urbaine se trouve efficacement remis en cause par la formulation — « il y aura de quoi approuver, *sans doute*, dans la version qui sera *contée* » (75, 166 [Je souligne]) — qui renvoie le discours officiel du côté de la fable et le montre au service d'intérêts politiques plus que sociaux. La rhétorique des pouvoirs publics se trouve ainsi efficacement subvertie.

⁶³⁶ « Nous avons salué des idoles à trompes » du poème « Le voyage ». (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 148.)

Le récit porté par le couple Fr. est aussi questionné, mais de façon beaucoup moins tranchée. La narratrice comprend mal l'attitude catégorique de M. Fr., persuadé que « c'était tout de même pire après » (75, 56), — version transposée du « c'était mieux avant » —, sans compter que la prolixité du vieil homme lui fait parfois perdre le fil : « C'est laborieux, parfois. Il tient à ce que ce soit exact, que j'intègre l'étendue de ce qu'il me raconte. Et il m'arrive de désespérer, mon écoute de fléchir. » (75, 126) Elle ne se satisfait pas non plus du seul récit des étapes de la désindustrialisation décrit par M. Fr., quitte à avancer en « aveugle, [...] dans les zones troubles » (75, 166). Malgré ces réserves, elle développe néanmoins une forme de complicité avec le retraité puisque « son esprit de système [la] rapproche [...] de [lui], longiligne comme [elle], erratique aussi, parfois, et d'autant plus attachés tous les deux à la vue d'ensemble » (75, 126). Lorsqu'ils visitent le nouvel immeuble lors de l'inauguration publique et réalisent, depuis un des balcons, la proximité du Sacré-Cœur avec la maison du couple, la flâneuse et le retraité partagent une émotion commune :

En face, plus près que je ne l'aurais jamais imaginé, s'est dévoilée une vue imprenable sur le Sacré-Cœur⁶³⁷ [...] La basilique n'était plus du tout mystérieuse, ni lourde de son importance. Elle s'insérait, elle aussi, dans l'amas de la ville, à peine une excroissance. *On venait de subir un renversement de l'espace, et on en était profondément étonnés, M. Fr. et moi autant que les élus, un peu ébranlés aussi, comme il se doit quand la ville subit une secousse en profondeur. [...] M. Fr. est enfin pleinement happé* par l'ampleur des changements dans cet espace qu'il connaît depuis tant d'années. (75, 183-184) [Je souligne]

⁶³⁷ Cette église a été construite après la répression sanglante de la Commune. « Les partisans d'un "sanctuaire dédié au sacré cœur de Jésus" se voient confortés dans leur idée : selon eux, il est plus que temps pour la France d'expier ses péchés. » (En ligne : <https://www.geo.fr/histoire/le-sacre-coeur-symbole-des-luites-memorieles-autour-de-la-commune-de-paris-207396> [Consulté le 8 novembre 2022]) Ce monument, politique et culturel, est réduit dans le texte à une simple « excroissance », ce qui participe du processus d'effacement de l'histoire populaire parisienne thématized dans le roman.

Le retraité fait ici l'expérience d'un choc visuel, soit une brèche qui réussit à percer, au moins temporairement, le mur de ses certitudes et à le sortir d'une vision uniquement tournée vers le passé. La narratrice a certainement une plus grande proximité d'esprit avec Mme Fr., même si elle est initialement désarçonnée par le silence et le regard aqueux de la retraitée. Lorsque les deux femmes consultent ensemble les revues, Mme Fr. suit « chaque méandre d[u] doute » (75, 153) de son interlocutrice et « [l]'attend là où [s]a pensée trébuche » (75, 154). Celle qui réussit à tisser des liens avec le couple est également consciente du combat mené par M. et Mme Fr., eux qui « luttent à leur manière [volonté de rester habiter dans leur maison, aide aux autres locataires, évocation de leurs souvenirs] depuis plus d'un quart de siècle pour se maintenir en équilibre, quand tout autour ça tire vers le bas » (75, 185). En revanche, son geste final de sauvetage reste incompris des retraités. À la fin du roman, M. Fr. découvre qu'un des nouveaux murs, construit juste devant la fenêtre de sa chambre à coucher, bloque la vue sur le ciel. À propos de cette « cette occlusion au moment où le mur s'est imposé là », l'homme avoue son sentiment d'étrangeté face à cet « horizon [qui] se ferme aussi rapidement » (75, 186). Cette nouvelle obstruction replonge, de façon plus profonde encore, les retraités dans l'enfermement spatial et temporel précédemment évoqué.

Plusieurs récits conflictuels sont ainsi construits et recourent à des temporalités différentes du présent : le récit du présent tourné vers le futur (autrement dit, un récit du progrès et de la virilité) porté par le chef de chantier ; le récit du présent tourné exclusivement vers le passé, celui de M. Fr. ; le récit d'un présent suspendu⁶³⁸, celui des

⁶³⁸ « En attendant, le site reste en friche. C'est le temps dit mort qui prépare la renaissance, un temps aux allures de nécessité naturelle, qui dans ce contexte est surtout un temps politique et administratif. » (75, 170)

pouvoirs politiques et administratifs ; le récit d'un présent tourné à la fois vers le passé et le futur, celui de la narratrice — mais son récit doute, contrairement aux autres. À ces récits principaux s'ajoutent les multiples convocations intertextuelles qui jalonnent le texte. Grâce à l'incorporation très réussie de cet héritage foisonnant, *75* inscrit la petite rue dans la longue liste des lieux parisiens qui appartiennent à l'histoire littéraire de la capitale française.

Le roman d'Anna-Louise Milne utilise brillamment le différend narratif pour mettre en scène des « points de vue spécifiques sur le monde [...] qui peuvent être confrontés, servir de complément mutuel, entrer en relations dialogiques⁶³⁹ ». Ici, le questionnement porte notamment sur le processus de transformation de l'habitat dans la capitale française et la disparition de la mémoire ouvrière parisienne. Jean Lacoste note que chez Walter Benjamin, « le détail est toujours révélateur, le petit est une monade où se reflètent les grands événements et les perspectives les plus générales, avec une profondeur nouvelle⁶⁴⁰ ». De même, la petite rue de Milne sert de point de départ à de profondes réflexions sur la ville, la mémoire et l'espace social : « la rue conduit [celle qui flâne] vers un temps révolu⁶⁴¹ », mais aussi vers des enjeux éminemment présents dans l'imaginaire social contemporain. *75* effectue ainsi très habilement une double saisie : celle du « réel social immédiat » (marges urbaines sociales et géographiques) et celle du « réel historique⁶⁴² » (histoire ouvrière, Seconde Guerre mondiale), dont Dominique Viart a souligné la résurgence dans la littérature française contemporaine.

⁶³⁹ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁴⁰ Jean Lacoste, « Préface » à Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 16.

⁶⁴¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, [M 1, 1] p. 434.

⁶⁴² Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans *Le temps des lettres*, Francine Dugast-Portes et Michèle Touret (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 323.

La funambule et la glaneuse

Les flâneuses invisibles : flâner envers et contre tout/tous

Catherine Nesci s'intéresse à la représentation de Paris sous la plume de trois femmes écrivains du XIX^e siècle : Delphine de Girardin, George Sand et Flora Tristan. La première possède un fort ancrage parisien, géographique et littéraire, n'hésite pas à s'approprier « la canne balzacienne et la lorgnette hoffmannienne » et, sous le pseudonyme de vicomte de Launay, « homme du monde fasciné par la mode et ses chiffons⁶⁴³ », tient la chronique mondaine pour le quotidien *La Presse*. Ces « Lettres parisiennes⁶⁴⁴ » offrent une histoire du présent sous les angles des arts, de la littérature, de la politique et de la mode :

Virtuose d'une écriture de l'instantané, [la feuilletoniste] suit tous les mouvements du kaléidoscope parisien et recense les nouvelles pratiques urbaines par ses délicieux sketches de la vie quotidienne. [Elle] engendre ainsi une version féminisée et valorisante du flâneur chiffonnier : la chiffonnière, qui se penche à sa manière sur la fabrique des mœurs et des chiffons de la mode féminine⁶⁴⁵.

La seconde emprunte aussi un nom masculin, George Sand, ainsi qu'un costume d'étudiant bohème (acte passible de poursuites légales), pour arpenter les rues, théâtres et cafés

⁶⁴³ Catherine Nesci, *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, UGA Éditions, 2007, en ligne : <http://books.openedition.org/ugaeditions/4220> [Consulté le 3 décembre 2022]

⁶⁴⁴ Outre ses écrits journalistiques, Delphine de Girardin est l'auteure d'une œuvre littéraire variée : des poèmes (sous son nom de jeune fille, Gay), des pièces de théâtre, des ouvrages en prose dont des récits « excentriques », selon la catégorie définie par Daniel Sangsue pour désigner l'antiroman romantique qui se caractérise par son aspect parodique (*Le récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987.). Grande lectrice de Balzac, l'auteure était en retour admirée par l'écrivain qui lui envoya ces mots : « Vous avez une immense portée dans le détail dont vous n'usez pas pour l'ensemble. Vous êtes au moins aussi forte en prose qu'en poésie, ce qui, dans notre époque, n'a été donné qu'à Victor Hugo. Profitez de vos avantages, faites un grand, un beau livre, je vous y convie de toute la force d'un désir d'amant pour le beau. Je me mets à vos genoux pour que vous daigniez nous écraser [...]. Soyez, dans l'exécution, tour à tour poétique et moqueuse ; mais ayez un style égal, et vous franchirez cette désolante distance qu'il est convenu de mettre entre les deux sexes (littérairement parlant), car je suis de ceux qui trouvent que ni M^{me} de Staël ni M^{me} George Sand ne l'ont effacée. » (Honoré de Balzac, lettre du 27 mai 1836, *Correspondance tome III*, Paris, Garnier, 1964, p. 88-89. Cité par Catherine Nesci, *op. cit.*)

⁶⁴⁵ Catherine Nesci, *op. cit.*

parisiens et éprouver l'impression d'être « un atome perdu dans [une] immense foule⁶⁴⁶ ». Ses romans *Horace* et *Isidora* mettent en scène des personnages féminins « passagères d'un espace urbain et social défini par les hommes » mais qui réussissent finalement à « se cré[er] une place au sein de la cité par le biais de l'écriture, de la citoyenneté sociale et de la performance publique⁶⁴⁷ ». La troisième enfin, Flora Tristan, « paria autoproclamée et autodidacte », grande voyageuse qui s'échappe de la sphère domestique⁶⁴⁸, se penche sur l'aliénation des femmes dans la ville à la façon d'une enquêtrice sociale. Ces trois figures féminines pratiquent une forme de flânerie et jettent un *autre* regard sur Paris (parodique chez Girardin, démystificateur chez Sand, militant chez Tristan). Loin de jouir de la liberté monopolisée par leurs homologues masculins, ces flâneuses doivent composer avec l'art du camouflage et du travestissement (adoption d'un pseudonyme, port de l'habit masculin, masque de l'étrangère solitaire). De plus, elles constituent des exceptions dans un espace urbain et culturel dominé par les hommes. Ne pratique pas la *flâneuserie*⁶⁴⁹ qui veut au XIX^e siècle...

Par sa lenteur qui s'oppose au rythme agité de la ville, par sa triple extériorité (sociale, géographique et linguistique), par sa démarche *a priori* inutile économiquement parlant, la

⁶⁴⁶ George Sand, *Histoire de ma vie*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2002, p. 335. Cité par Catherine Nesci, *op. cit.*

⁶⁴⁷ Selon Catherine Nesci, le roman sandien cherche à sortir les femmes de leur condition d'objet du regard pour en faire des sujets à part entière dans un espace urbain qui autoriserait une véritable mixité. Dans *Horace* notamment, « Sand décape à la fois le mythe romantique de la grisette et celui du flâneur artiste » (Catherine Nesci, *op. cit.*)

⁶⁴⁸ Celle qui assume sa position de « sujet du regard et de l'enquête » revendique le droit au voyage pour les femmes seules. « Son écriture de la migration [est] novatrice en ce qu'elle exprime le double désir d'échapper à l'enfermement dans la sphère domestique et d'entreprendre voyage et pérégrination dans le monde des villes, proches ou lointaines. » Dans son opuscule, *Nécessité de faire un bon accueil aux femmes étrangères*, elle pointe aussi « combien l'accès au capital culturel de Paris comme haut lieu de civilisation reste interdit aux femmes dont la déambulation fait l'objet d'une surveillance qu'elles intériorisent ». (Catherine Nesci, *op. cit.*)

⁶⁴⁹ Lauren Elkin, *op. cit.* p. 329.

narratrice de 75 occupe elle aussi une position marginale dans la ville, se cantonnant à un territoire minuscule et rempli de déchets⁶⁵⁰. De Girardin, elle a hérité l'esprit d'observation, l'art de la saisie d'instant fugitifs et la virtuosité scripturale ; de Sand, la volonté d'arpenter un espace public réservé aux hommes⁶⁵¹ et la croyance dans la « mission de l'artiste⁶⁵² » ; de Tristan, le goût de l'investigation sur le terrain, l'attrait pour l'exploration sociologique et le désir de l'engagement social et politique. Elle est à la fois passante extravagante, historienne de chantier, enquêteuse urbaine, sociologue d'un territoire, citoyenne engagée, photographe de mur. Mais ces déclinaisons fonctionnelles ne font pas d'elle un chronotype capable de « figure[r] une tension du devenir historique, qui peut relever de l'économie, des pratiques sociales, du jeu politique, des débats idéologiques, et, par son action en texte, signale[r] et rend[re] sensibles, des traits de la poétique du texte⁶⁵³ ». La réponse se trouve peut-être dans l'extrait suivant :

Un grand serpent noir de câbles entortillés s'élanche d'un poteau en bois presque à portée de main. Il s'étend sur les sept mètres qui nous séparent du crochet fixé au niveau du cinquième étage en face, puis pend le long de la façade avant d'entrer dans l'obscurité de l'immeuble par un trou pratiqué dans un parpaing. *J'ai une envie subite de me lancer comme une funambule sur ce fil, comme s'il s'agissait de vérifier l'état de suspension dans lequel se trouve ce lieu, et dans lequel il m'a projetée. D'expérimenter directement le mystère de cette traversée par le vide.* (75, 184) [Je souligne]

⁶⁵⁰ Au XX^e siècle, les écrits d'Undine Gruenter, autrice allemande ayant décidé de s'installer à Paris dans les années quatre-vingt, faisaient déjà « émerger ce qui d'ordinaire reste caché (les arrière-cours, les couloirs, les chantiers, les tuyauteries d'immeubles) ou enfoui dans les profondeurs (les dédales de caves et de couloirs souterrains, les catacombes), proposant ainsi une topographie inversée de la ville ». (Anne Kerebel, « La ville de Paris dans les nouvelles d'Undine Gruenter », dans Anna Madoeuf et Raffaella Cattedra (dir.), *op. cit.*, p. 289-290.)

⁶⁵¹ Je fais ici allusion au chantier de démolition où travaille Christopher et son équipe.

⁶⁵² « Dans la quatrième partie *d'Histoire de ma vie*, lorsque Sand évoque sa montée à Paris et son travesti de petit étudiant parcourant la ville et ses espaces publics, elle brouille à l'envi les cartes de l'identité sexuelle en justifiant son double travestissement vestimentaire et pseudonymique au nom de la "mission de l'artiste" qui découvre la vie moderne. » (Catherine Nesci, *op. cit.*)

⁶⁵³ Pierre Popovic, « Du chronotope et du chronotype », *op. cit.*, p. 14.

Dans les pas précaires de la funambule

Selon l'étymologie latine, *funambulus* est composé du nom corde (*funis*) et du verbe signifiant marcher, se promener (*ambulare*⁶⁵⁴) ; le *funambulus* est un danseur de corde⁶⁵⁵. Ces éléments font référence à une caractéristique essentielle du flâneur, le mouvement, même si ce n'est plus le *pas rhapsodique* décrit par Walter Benjamin. Loin de mettre en scène un personnage dans la position combative de l'escrimeur qui « en luttant contre la foule spirituelle des mots, des fragments, des débuts de vers, [...] à travers les rues désertées, gagne à la pointe de l'épée son butin poétique⁶⁵⁶ », le roman de Milne met au contraire en exergue le positionnement précaire, la recherche constante d'équilibre ⁶⁵⁷ et la « chorégraphie hésitante » (75, 13) de sa protagoniste, toutes caractéristiques faisant signe vers la figure du funambule. De plus, cette passante n'hésite pas à s'autoqualifier de « drôle d'oiseau [...] un brin toquée » ou d'« extravagante » (75, 16), qualificatifs qui correspondent au sens figuré du terme funambule, puisque ce dernier désigne une « personne bizarre, peu sûre, qui se tire d'affaire par des acrobaties⁶⁵⁸ ». Dans l'imaginaire social contemporain, le funambule se démarque plutôt par ses performances hors du commun dont plusieurs se sont réalisées dans la capitale française, parfois en toute illégalité, comme Philippe Petit qui a débuté sa carrière en marchant sur un câble tendu entre les deux tours de Notre-Dame de Paris le 26 juin 1971⁶⁵⁹. Dans le cadre du festival Paris l'été 2018, Tatiana-Mosio Bongonga

⁶⁵⁴ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 112.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 694.

⁶⁵⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 163.

⁶⁵⁷ Le petit groupe dans *Éloge des bâtards* se voit eux aussi comme « des funambules » qui « se prépar[ent] à marcher sur un fil tendu entre deux tours » (EB, 190).

⁶⁵⁸ En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/funambule> [Consulté le 25 octobre 2022]

⁶⁵⁹ En ligne : <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/le-funambule-de-notre-dame> [Consulté le 25 octobre 2022]

a remonté, en dansant, la butte Montmartre sur un fil installé à 35 mètres au-dessus du sol. En septembre 2021, Nathan Paulin a effectué une traversée de 700 mètres sur un câble tendu entre la Tour Eiffel et le Palais Chaillot. Grâce à son apprentissage de diverses compétences au sein de la ville, la narratrice de *75* transpose cette virtuosité⁶⁶⁰ sur le plan social et urbain. Connaître l'historique du quartier, développer un rapport de complicité avec le couple Fr. et Mme Mh., plutôt méfiants initialement, suivre le développement d'un chantier et découvrir le fonctionnement des rouages administratifs permettent à celle qui était initialement une simple promeneuse de s'intégrer peu à peu à la vie quotidienne de la petite rue.

Au XIX^e siècle, le « poète funambule » fait partie de l'histoire littéraire parisienne en la personne de Théodore de Banville dont les *Odes funambulesques* sont publiées la même année et chez le même éditeur que *Les Fleurs du mal*. Banville n'hésite pas à qualifier son recueil de « petit bouquin étrange [...] improvisé au hasard et bribe par bribe » dans la préface tandis que l'arpenteuse de chantier se sent « suspendu[e] au hasard des débris qu'[elle] retrouve » et « des aperçus, des gestes, des bribes » qu'elle collecte. Selon Jean-Pierre Bertrand,

Banville rejoint Baudelaire et Gautier dans l'expression horrifiée du monde capitaliste et bourgeois : la poésie est pour lui un tremplin vers un univers de Beauté, et il revient au poète d'adopter l'attitude du funambule qui, en fragile équilibre, regarde de haut la pitoyable comédie humaine. Mais de manière originale, s'inspirant du modèle de Daumier, il propose (notamment dans cette préface-manifeste qui relaie celle des *Poèmes barbares*) de transposer les techniques de la caricature dans le langage poétique. [...] De là le surinvestissement dans la forme, dans la rhétorique et la métrique tout

⁶⁶⁰ Le funambulisme se définit ainsi : une virtuosité permettant de se jouer des difficultés (<http://www.cnrtl.fr/definition/funambule> [Consulté le 22 novembre 2022]). Le toituriste décrit par Alexandre Lacroix (*Voyage au centre de Paris*) et le skater dont on perçoit les « efforts (rarement couronnés de succès) pour rester en équilibre » de Philippe Vasset (*LB*, 104) constituent deux autres exemples de (tentative de) virtuosité.

particulièrement (et plus précisément encore dans la rime). De là aussi, l'introduction d'[une certaine forme d']humour dans la poésie⁶⁶¹.

Si elle ne témoigne pas d'une position surplombante (mais plutôt de côté), ni ne cherche à caricaturer les personnages, la prose poétique de 75 apporte une attention extrême au rythme langagier par ses assonances et allitérations et est parsemée de touches d'humour subtil, tantôt sur le mode de l'autodérision, tantôt pour souligner les absurdités administratives. En ce sens, par l'intermédiaire de la figure du funambule, le roman travaille un lointain héritage de la modernité avec ce « poète fantaisiste » qui a « jou[é] avec les rimes autant qu'il [a] désacralis[é] la poésie⁶⁶² ». Quelques années plus tard, c'est Arthur Rimbaud qui se déclare danseur de corde (autre nom du funambule) dans son poème « Phrases » : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher, des guirlandes de fenêtre à fenêtre, des chaînes d'or d'étoile à étoile ; et je danse⁶⁶³. » Selon Jean-Michel Maulpoix, cette

image fait descendre d'un cran dans la hiérarchie des représentations du Poète : après Mercure, après l'ange, après le front étoilé du mage, voici l'acte de composer des vers ramené quelques mètres à peine au-dessus du sol. Cette représentation insiste déjà davantage sur la traversée horizontale que sur le chimérique envol vertical⁶⁶⁴.

Deux siècles plus tard, la narratrice a totalement renoncé à ce dernier en se focalisant sur le mur plutôt que sur le ciel. Paul Valéry reprend, lui aussi, cette association funambule/poète dans ses *Cahiers* : « Celui qui écrit en vers danse sur la corde. Il marche, sourit, salue, et ceci n'a rien d'extraordinaire jusqu'au moment où l'on s'aperçoit que cet homme si simple et si

⁶⁶¹ Jean-Pierre Bertrand, « La poétique du fil : *Odes funambulesques* de Théodore de Banville », *Études françaises*, 2007, vol. 43, n° 2, p. 77.

⁶⁶² Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993, p. 101. Cité par Jean-Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁶³ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 132.

⁶⁶⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002, p. 135. Un des chapitres de son essai s'intitule « le danseur de corde ».

aisé fait tout cela sur un fil de la grosseur d'un doigt⁶⁶⁵. » L'intégration de la figure du funambule, qui s'associe en creux avec celle du poète, représente ainsi une mise en abyme des multiples références poétiques qui envahissent la prose de 75.

Le funambule est aussi relié à une figure parisienne caractéristique, à savoir ce garçon de café décrit par Jean-Paul Sartre, qui

vient vers les consommateurs d'un pas un peu trop vif, [qui] s'incline avec un peu trop d'empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop plein de sollicitude pour la commande du client, enfin le voilà qui revient, en essayant d'imiter dans sa démarche la rigueur inflexible d'un automate, tout en portant son plateau avec une sorte *de témérité de funambule*, en le mettant dans un équilibre perpétuellement instable et perpétuellement rompu, qu'il rétablit perpétuellement d'un mouvement léger du bras et de la main. [...] [I]l joue à être garçon de café⁶⁶⁶.

Les écrits de Jean Genet consacrent le funambule comme « danseur solitaire⁶⁶⁷ », comme « monstre aux paupières mauves⁶⁶⁸ » qui risque en permanence la mort, comme artiste éloigné du commun des mortels auquel l'auteur adresse cet avertissement : « Le sol te fera trébucher. [...] Je ne serais pas surpris, quand tu marches par terre que tu tombes et te fasses une entorse. Le fil te portera mieux, plus sûrement qu'une route⁶⁶⁹. » Au XXI^e siècle, s'inspirant de cet ouvrage, Georges Didi-Huberman se livre à une réflexion sur deux

⁶⁶⁵ Paul Valéry, *Cahiers, tome 2*, Paris, Gallimard, 1974, p. 1093.

⁶⁶⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 94. [Je souligne]

⁶⁶⁷ Jean Genet, *Le funambule*, Paris, Gallimard, 2010, p. 32.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 11-12.

artistes⁶⁷⁰ modernes, Steve McQueen et Pascal Convert. Au-delà de l'analyse d'œuvres particulières, le philosophe questionne l'objet « fil » qui

est quelque chose de très simple : juste une ligne dans l'espace. Mais c'est aussi quelque chose de très complexe : un écheveau, une complication de brins. [...] Le fil *lie*, enchaîne et donne cours. Ou bien, au contraire, il *tranche*, aiguise, affûte et fait rompre. Le fil toujours ne tient qu'à un fil. Telle est sa beauté — son beau risque — et sa fragilité⁶⁷¹.

Au début de 75, la narratrice avoue qu'elle « perd le fil » (75, 12), mais elle essaie néanmoins de le « suivre », de le « reprendre » même si celui-ci « s'amenuise » (75, 75). Dans son compte rendu de *Sur le fil*, Alexis Lussier écrit que Pascal Convert « tisse, au-dessus des gouffres de l'histoire, des lignes de visibilité, des traits de mémoire⁶⁷² ». Par son engagement aux côtés des locataires et par sa quête au sujet du passé du quartier, notre protagoniste tente elle aussi de jeter des fils pour réparer « l'espace déchiré » du chantier (75, 10) et « la déchirure de la rue » (75, 15), causée par la spéculation de propriétaires sans scrupule et par l'inertie des pouvoirs publics. Elle cherche à retisser — au moins partiellement — le tissu social de la petite rue ainsi que les fils du passé ouvrier du XX^e siècle⁶⁷³, en tant que virtuose, non pas de la valeur marchande, mais de la valeur mémorielle.

⁶⁷⁰ Le texte de *Crue* associe aussi une artiste, une musicienne en l'occurrence, à la figure du funambule : « Ses mains se déplaçaient sur toute la largeur du clavier, la forçant parfois à étendre ses bras, comme si elle avait été une acrobate, une funambule assurant son équilibre au-dessus du vide. » (CR, 116) Chez Sylvie Taussig, la convocation du funambule est associée à une intervention artistique : « Ne pas en faire un mur blanc comme tablette de cire, mais un trou à la place d'un obstacle, pour qu'elle construise, d'un cœur vierge, oui une piste où l'on danse, un fil de funambule, un trapèze, une montgolfière, enfin ce que tu voudras. » (*op. cit.*, p. 61.) Enfin, la narratrice d'*Un singe à ma fenêtre* « aurai[t] voulu marcher sur un fil comme le font les funambules, franchir le gouffre avec l'agilité d'un singe et [s]e retourner sur le passé, non pour [s]'y embourber mais pour [s]'en servir comme d'un trampoline, rebondir toujours plus haut en défiant la gravité. » (Olivia Rosenthal, *Un singe à ma fenêtre*, Paris, Gallimard, 2022, p. 162-163.)

⁶⁷¹ Georges Didi-Huberman, *Sur le fil*, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 38.

⁶⁷² Alexis Lussier, « La parabole du funambule », *Spirale*, n° 251, hiver 2015, p. 47.

⁶⁷³ Tandis que sa lointaine ancêtre, Madame Saqui, « reconstituait à elle seule des fresques historiques à la gloire de l'empereur Napoléon, du haut de sa corde raide ». (Philippe Petit, *Traité du funambulisme*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 44.)

La funambule, en tant que « résultat d'une opération sémiotique construisant un élément textuel qui imbrique l'un dans l'autre l'histoire et l'esthétique, le devenir historique et la scripturalité⁶⁷⁴ », constitue un chronotype romanesque dans 75. Sur le plan de la socialité, elle incarne la figure de l'artiste, ce qui signifie ramener une dimension artistique dans la ville et ne pas abandonner cette dernière aux seuls experts et pouvoirs administratifs et politiques. Sur le plan autoréflexif, la position du funambule symbolise la marginalité et la précarité, surtout si l'on *projette cette précarité du plan spatial vers le plan temporel*. Le vide que la funambule tente de traverser peut se lire métaphoriquement comme l'absence mémorielle, celle du passé ouvrier de la capitale française. Tous ces éléments contribuent à positionner la figure de la funambule comme la descendante du flâneur au XXI^e siècle. Par ses sonorités, le terme se rapproche de celui de flâneur et est épïcène, contrairement à ce dernier qui renvoie explicitement à la figure masculine. Funambuler, c'est être capable de rompre avec le rythme quotidien propre à la grande ville afin de franchir ces murs sur lesquels butait initialement notre exploratrice⁶⁷⁵. La funambule jette ainsi un autre regard sur la ville et tente de créer de nouvelles trajectoires, telle « une promeneuse de passage en équilibre sur la chaîne étroite du temps⁶⁷⁶ ».

⁶⁷⁴ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁷⁵ Cette évolution s'avère une solution moins radicale que de « faire sauter le mur ». (Sylvie Taussig, *op. cit.*, p. 58.)

⁶⁷⁶ Ruth Zylberman, *209 rue Saint-Maur, Paris X^e. Autobiographie d'un immeuble*, Paris, Seuil/Arte, 2020, p. 329. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par RS, suivi du numéro de page et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Les italiques sont de l'auteur, sauf lorsque le contraire est indiqué.

Dans les pas laborieux de la glaneuse

Claudia Bouliane postule que les figures littéraires « incarnent chacune à sa manière une façon de penser la littérature, d'articuler l'image de l'homme aux éléments spatio-temporels qui l'environnent et qu'il modifie par le regard qu'il pose sur eux⁶⁷⁷ ». Ainsi, le chiffonnier est

un chronotype poétique baudelairien. Sur le plan de la socialité, il incarne le devenir de la marchandise et la production de déchets humains dans le capitalisme et dans la ville moderne ; sur le plan autoréflexif, son travail désigne métaphoriquement le ramassage de mots orduriers, de fragments de langage quotidien, de bruits divers par l'écriture poétique⁶⁷⁸.

L'héritière de ce chiffonnier pourrait être la glaneuse. Celle-ci n'apparaît pas de façon explicite dans le texte d'Anna-Louise Milne, mais plutôt dans celui de Ruth Zylberman qui contient plusieurs occurrences du verbe glaner (un résultat, des éléments, des questionnements) et qui fait directement référence au personnage de Ruth :

Que glaner ici ? (Je me souviens, en écrivant ce verbe, que je porte le prénom d'un personnage biblique, Ruth, qui, pour subsister, glanait les épis de blé qu'avaient laissés les moissonneurs derrière eux et je me sens à son image, bien incapable de constituer une meule compacte et cohérente mais glanant, épi par épi, ce qui reste, un nom, un étage, la présence furtive du voisinage qui appelle le serrurier. Est-ce qu'on peut écrire ainsi, en glanant ?) (*RS*, 144)

Cet extrait fait saillir une figure féminine en la dotant d'une origine canonique et en comparant le long travail d'enquête à cette activité agricole. Tout comme l'enquêtrice de la rue Saint-Maur, la promeneuse de la rue Férou cherche à « [t]irer un fil, voir où il mène » et se questionne sur la façon de « classer ce qu'[elle] glane⁶⁷⁹ ». Quant à l'arpenteuse de

⁶⁷⁷ Claudia Bouliane, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁷⁹ Lydia Flem, *op. cit.*, p. 250.

chantier, elle cherche à partager avec Christopher « tout ce qu[elle a] pu glaner ou imaginer » (75, 15) et, au fil de son cheminement, elle tente de « recueillir au hasard des bribes dont [elle] peut tirer quelque avantage⁶⁸⁰ » (sens figuré du terme glaner). Le *Grand Vocabulaire françois* (1770) souligne que « [c]e sont ordinairement des femmes qui vont glaner les champs⁶⁸¹ ». Il n'est qu'à songer à l'iconographie associée à cette profession : les célèbres *Glaneuses*⁶⁸² de François Millet, mais aussi la *Glaneuse* et le *Rappel des glaneuses* de Jules Breton ou encore *Les Glaneuses de Champbaudouin* d'Edmond Hédouin. Du côté de la poésie⁶⁸³, le Booz endormi de Victor Hugo est ainsi dépeint, sans doute pour répondre au commandement énoncé dans le Deutéronome⁶⁸⁴ :

Sa barbe était d'argent comme un ruisseau d'avril.
Sa gerbe n'était point avare ni haineuse ;
Quand il voyait passer quelque pauvre glaneuse :
— Laissez tomber exprès des épis, disait-il.

Quant à Charles Baudelaire, il amorce son poème « La Femme sauvage et la Petite-Maîtresse » par cette phrase :

Vraiment, ma chère, vous me fatiguez sans mesure et sans pitié ; on dirait, à vous entendre soupirer, que vous souffrez plus que les glaneuses sexagénaires et que

⁶⁸⁰ En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/glaner> [Consulté le 15 septembre 2022]

⁶⁸¹ En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056925b/f209.item> [Consulté le 29 septembre 2022]

⁶⁸² L'analyse du critique littéraire Paul de Saint-Victor ne fut guère tendre mais au contraire tout en superlatifs outragés, ce qui souligne en creux la force du tableau : « Ses trois glaneuses ont des prétentions gigantesques : elles posent comme les trois Parques du paupérisme. Ce sont des épouvantails de haillons plantés dans un champ. [...] Ces pauvresses ne me touchent pas ; elles ont trop d'orgueil, elles trahissent trop visiblement la prétention de descendre des sibylles de Michel-Ange et de porter plus superbement leurs guenilles que les moissonneuses du Poussin ne portent leurs draperies. [...] Il me déplaît de voir Ruth et Noémi arpenter, comme les planches d'un théâtre, le champ de Booz. » (Alfred Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris, A. Quentin, 1881, p. 179, en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96825069> [Consulté le 8 novembre 2022].)

⁶⁸³ Plus célèbre pour être le destinataire de la « lettre du voyant » d'Arthur Rimbaud que pour sa poésie, Paul Demeny a néanmoins publié en 1870 un recueil intitulé *Les Glaneuses*.

⁶⁸⁴ « Lorsque tu feras la moisson dans ton champ, si tu oublies une gerbe, ne reviens pas la chercher. Elle sera pour l'étranger, l'orphelin et la veuve. » (24, 19) Le texte du *Lévitique* mentionne aussi : « Tu ne glaneras pas ta moisson. Tu ne grappilleras pas ta vigne. Tu les abandonneras au pauvre et à l'étranger. » (19, 9 et 10) En ligne : <https://www.academie-francaise.fr/glaner-glaneur-glanure> [Consulté le 28 octobre 2022]

les vieilles mendiante qui ramassent des croûtes de pain à la porte des cabarets⁶⁸⁵.

Enfin, la cinéaste Agnès Varda revendique son statut de glaneuse⁶⁸⁶, adoptant lors d'un plan l'allure et le maintien de celle peinte par Breton et se filmant en train de glaner des pommes de terre modelées en forme de cœur !

Historiquement, le glanage⁶⁸⁷ est une pratique dans les champs et les vergers depuis le Moyen-Âge qui consiste à ramasser les épis et fruits tombés au sol après la moisson. Un édit royal du 2 novembre 1554 en délimite l'usage : « Le droit de glaner est autorisé aux pauvres, aux malheureux, aux gens défavorisés, aux personnes âgées, aux estropiés, aux petits enfants. Sur le terrain d'autrui, il ne peut s'exercer qu'après enlèvement de la récolte, et avec la main, sans l'aide d'aucun outil⁶⁸⁸. » Cette pratique, forme de charité envers les plus démunis, doit respecter les règles suivantes : « Il doit être fait de jour, à la vue de tous, sur une parcelle cultivée, déjà récoltée, non close, afin de ne pas porter atteinte au principe de propriété privée⁶⁸⁹. » Au cours des années soixante, la mécanisation agricole et le poids de la grande distribution dans les habitudes alimentaires ont entraîné une diminution de cette activité, mais celle-ci connaît une recrudescence au XXI^e siècle selon Valérie Guillard et Dominique Roux. Ils se sont penchés sur le glanage contemporain et établissent quatre

⁶⁸⁵ Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, op. cit., p. 52.

⁶⁸⁶ Agnès Varda, *Les Glaneurs et la Glaneuse*, France, 2000, 82 minutes.

⁶⁸⁷ Le glanage se distingue du maraudage (activité illicite) et du grappillage qui consiste à cueillir les fruits restés sur les arbres. Comme le résume une des protagonistes du documentaire d'Agnès Varda, « on glane ce qui monte, on grappille ce qui descend ».

⁶⁸⁸ Valérie Guillard et Dominique Roux, « Les glaneurs urbains : au-delà de la pauvreté », dans Eva Delacroix et Hélène Gorge (dir.), *Marketing et pauvreté. Être pauvre dans la société de consommation*, Caen, EMS Editions, 2017, p. 206.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 207.

constats : le glanage n'est plus seulement rural, mais aussi urbain (marchés⁶⁹⁰, poubelles de commerces alimentaires, containers de supermarchés) ; il concerne tant la nourriture que les objets⁶⁹¹ ; il n'est plus l'apanage de la population pauvre et précaire, mais il est aussi pratiqué par des « néo-glaneurs » ; il se diversifie dans ses usages, notamment par son évolution en action collective et proactive (pas seulement individuelle et palliative) organisée par des associations⁶⁹². Outre la survie quotidienne, d'autres raisons de glaner entrent en jeu comme le « retour à la nature, [l']approvisionnement gratuit, le signe d'un engagement moral, sociétal ou encore la résistance à la société de consommation et à son corollaire, le gaspillage⁶⁹³ » sans oublier « le plaisir de la trouvaille⁶⁹⁴ ». Pour Guillard et Roux, les néo-glaneurs contribuent à une déstigmatisation de la pratique et interrogent notre rapport aux aliments et aux objets ainsi que la valeur accordée aux notions de gratuité, de partage et de solidarité.

Figure féminine appartenant au champ artistique et au champ urbanistique, figure historique dotée d'une origine biblique, objet social en transformation, la glaneuse est un assemblage complexe de signes en interaction qui s'inscrit dans le sillage de la métaphore

⁶⁹⁰ Martin Manoury a mené une très instructive enquête ethnographique autour du glanage dans un marché et il démontre que si cette pratique « demeure une manière de se nourrir, [elle] est aussi utilisé[e], par des personnes en manque de ressources et de protections collectives institutionnalisées, pour développer de nouvelles formes de “protections rapprochées” ». Pour plus de détails, je renvoie à son article : « Le glanage alimentaire en milieu urbain, ou la constitution de protections rapprochées », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 41, 2021, p. 123-143.

⁶⁹¹ Déjà en 1977, Jacques Réda écrivait une scène de glanage de chantier : « Avançant comme deux glaneurs dans ces ruines aplaties de la rue de Belleville, nous ne cherchons rien, puis nous ramassons n'importe quoi, enfin des châssis de fenêtre peut-être bien inutilisables mais presque intacts. Un peu plus loin s'active un concurrent intéressé par des briques de dallage hexagonales [...]. » (*Les ruines de Paris, op. cit.*, p. 18.)

⁶⁹² Des mouvements comme les Gars'pilleurs ou la Tente des Glaneurs se développent progressivement dans les villes françaises. Leurs actions sont annoncées via les réseaux sociaux, les volontaires se retrouvent ensuite pour collecter les aliments encore consommables puis ils organisent la distribution à une population en précarité alimentaire (voire à d'autres strates de la société dans un effort de sensibilisation).

⁶⁹³ Valérie Guillard et Dominique Roux, *op. cit.*, p. 205.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 217.

végétale développée dans le premier chapitre. Sur le plan de la socialité, elle incarne la précarité économique, la critique en creux du tryptique capitaliste acheter-consommer-jeter et la prise de conscience écologique dans un contexte de crises multiples. Sur le plan autoréflexif, sa pratique désigne au sens figuré la collecte de fragments de mémoire, de bribes de connaissance, d'éléments d'enquête, de signes invisibles ou signalés et de références intertextuelles par l'écriture. La glaneuse urbaine de Milne s'intéresse à la quatrième benne⁶⁹⁵, celle qui est « destinée à extraire et à acheminer tout ce que l'on ne sait pas traiter », qui « recèle un tas de choses emmêlées et escamotées, des regrets mineurs et majeurs, des occasions ratées, des coups foireux, quelques lectures oubliées » (75, 17). Seule une promeneuse particulière peut voir dans ces objets décatés, dans ces déchets sans valeur économique destinés à l'enfouissement, des « débris d'enchantement » qu'il importe de glaner pour nourrir la prose poétique du roman⁶⁹⁶.

Funambule (regard vers le haut), glaneuse (regard vers le bas) : ces deux figures héritières du flâneur pour l'une, et du chiffonnier pour l'autre, construisent de nouvelles représentations de l'espace parisien, prenant la relève de leur homologue masculin plutôt

⁶⁹⁵ Le contenu de la benne incarne le stade ultime du déchet, ce qui souligne le processus de disparition à l'œuvre dans la ville. Le flâneur de Jacques Réda pouvait encore trouver « des châssis de fenêtre », « quelques poignées de cartes postales », « des cahiers de géographies tenus à la perfection, des débris de jouets (un chien, un rail de chemin de fer mécanique), des trumeaux et des marqueteries d'un travail très ancien ». (*Les ruines de Paris, op. cit.*, p. 18-19.)

⁶⁹⁶ Jacques Réda compare plutôt sa pratique d'écriture à celle d'un cultivateur. « Qu'est-ce que je fais d'autre encore, en écrivant ? Je creuse, je relève ce qui penche ou croule, je bouche des trous. J'improvise, je profite des occasions. *Je plante mes salades et mes fraises dans un coin du chantier.* » (*Le Citadin, op. cit.*, p. 147. [Je souligne])

mal en point⁶⁹⁷. « Qu'il est dur le Chemin de la croix parisien⁶⁹⁸ » met en scène le cheminement nocturne douloureux du poète-flâneur de Franck Venaille. Ancrage parisien et ancrage religieux se retrouvent intrinsèquement liés puisque les quatorze stations renvoient à la fois au chemin de croix du Christ — forme hyperbolique de la souffrance — et aux lignes du métro de la capitale française. De son côté, *Soumission* de Michel Houellebecq compose une version dégradée du flâneur par l'intermédiaire de son narrateur de quarante-quatre ans atteint dans son intégrité physique. Le corps de François est en effet « le siège de différentes affections douloureuses — migraines, maladies de peau, maux de dents, hémorroïdes — qui se succéd[ent] sans interruption, ne [l]e laissant pratiquement jamais en paix⁶⁹⁹ ». D'ici une dizaine d'années, il se voit réduit à une « juxtaposition d'organes en décomposition lente », sa vie devenue « une torture incessante, morne et sans joie, mesquine⁷⁰⁰ ». De plus, il se retrouve à arpenter régulièrement la galerie commerciale située place d'Italie, transposition postmoderne et glauque des passages chers au flâneur baudelairien. Enfin, plus tragique encore, le texte de *Casting Sauvage* dessine la physionomie

⁶⁹⁷ Bruce Bégout juge certes que « l'explorateur urbain n'est pas un conquérant. [L'arpenteur de] Vasset ne conçoit pas ses excursions ruinistes comme des exploits. [Il s'agit] d'investir des espaces sans qualité et interstitiels qui démentant par leur aspect banal toute veine glorieuse d'un récit d'emprise territorial. Il en va de même dans les récits de Jean Rolin où l'explorateur urbain abandonne la morgue du découvreur et se pose plutôt à l'arrière garde de l'histoire, venant bien après le conquérant, le militaire, le missionnaire et le négociant⁶⁹⁷. » (*Obsolescence des ruines*, op. cit., p. 230.) La figure masculine du flâneur est néanmoins beaucoup plus dégradée dans certains romans contemporains.

⁶⁹⁸ Le poème est tiré du recueil *Hourrah les morts !* (Bussy-le-Repos, Obsidiane, 2004.) Pour une analyse plus détaillée du poème, voir Sandrine Astier-Perret, « Lecture de "Qu'il est dur le Chemin de la croix parisien" de Frank Venaille », dans *Le pouvoir performatif du poème : Albiach, Chedid, Pey, Prigent, Rouzeau, Venaille*, Carnet de recherche, 2020, en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, <http://oic.uqam.ca/fr/carnets/le-pouvoir-performatif-du-poeme-albiach-chedid-pey-prigent-rouzeau-venaille/lecture-de-quil> [Consulté le 20 septembre 2022].

⁶⁹⁹ Michel Houellebecq, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015, p. 105.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 106.

d'un « homme qui marche », d'un « funambule du macadam⁷⁰¹ » en pleine déliquescence physique. Il se caractérise par une « face de momie », une « bouche aux lèvres rentrées », des « membres toujours fiévreusement agités ». Il est en plus affligé d'un « œdème brid[ant] ses yeux terreux⁷⁰² ». Un comble pour une figure censée constituer « l'œil sémiotique de la ville⁷⁰³ »...

Conclusion : l'art de l'*ostranenie*⁷⁰⁴

Le roman d'Anna-Louise Milne se distingue par la complexité de l'entrelacement des notions d'espace et de temps. Les références temporelles sont décrites au moyen de métaphores spatiales : le temps « file », « se dilate », « se déroule », « se déploie », « paraît d'une infinie longueur », « se durcit ». Parce qu'il « exprime [cette] *indissolubilité de l'espace et du temps*⁷⁰⁵ », le chronotope bakhtinien constitue un outil précieux d'analyse. Dans 75, le chronotope du mur constitue la « matrice sémiotique⁷⁰⁶ » du texte, par sa charge émotionnelle (curiosité voire fascination pour ce qu'il pourrait révéler, indignation face à son pourrissement), par sa détermination de l'unité du texte (toute l'intrigue tourne autour des murs : on s'y heurte, on s'y enferme, on cherche à y échapper, on les détruit, on les construit), par sa relation avec la réalité sociale (marqueur d'insalubrité, révélateur d'une

⁷⁰¹ Hubert Haddad, *Castings sauvage*, Paris, Zulma, 2018, p. 92. La référence à la statue d'Alberto Giacometti, *L'Homme qui marche*, une œuvre qui symbolise la fragilité et la quête de l'homme universel, accentue la précarité de la figure du flâneur.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 91.

⁷⁰³ Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 136.

⁷⁰⁴ Le terme, présent dans le texte de 75, se traduit par « étrangisation » ou « défamiliarisation ». J'y ai déjà fait référence dans le premier chapitre de cette thèse (voir la note 399).

⁷⁰⁵ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 237. [Je souligne]

⁷⁰⁶ Pierre Popovic, « Du chronotope et du chronotype », *op. cit.*, p. 11.

mémoire ouvrière oubliée). Le chronotope du mur réussit habilement à « “sémiotiser” le temps romanesque : l’espace devient le signe par excellence de la manifestation d’une conscience historique dans le roman⁷⁰⁷ ». Le diagnostic posé par la narratrice à propos de l’inversion du rapport temps/espace souligne les effets inquiétants du processus de transformations urbaines à l’œuvre dans la capitale française :

C’est ainsi que ce quartier, qui découvre déjà les effets du chômage, subit l’éclosion soudaine d’une quantité inouïe de logements, le plaçant à la pointe du taux de densité d’habitants par hectare dans cette ville qui partage avec lui, en comparaison d’autres capitales mondialisées, ce triste record de l’entassement humain.

La suite de l’histoire découle de là. *Ce ne sera plus le temps que l’on comptera, mais plutôt le mètre carré* : d’espaces verts, d’espace privé par habitant, de places de parking par voiture. (75, 134) [Je souligne]

Partant de ce constat, la flâneuse tente de « [re]donner du sens au temps⁷⁰⁸ ». Sa démarche rejoint celle décrite dans *Les Années* d’Annie Ernaux. Dans son analyse du roman, Marie-Pascale Huglo postule que

du dialogue et de la confrontation entre la mémoire vécue [la narratrice de 75 se remémore régulièrement son passé familial] et d’autres formes de mémoire, instituées ou léguées [découverte du passé du quartier grâce aux souvenirs du couple Fr.], émerge la conscience critique de l’épaisseur du temps et de la complexité de chaque époque, mais aussi la possibilité d’atteindre une vérité, aussi insignifiante, déphasée, lacunaire [la narratrice collectionne les fragments de mémoire] ou indigne soit-elle. Lieu de réfraction entre l’individuel et le collectif, le singulier et le commun, cette vérité se situe au cœur d’une multiplicité de savoirs et de représentations partagées, traversées par le temps et effacées par lui. On en ressort avec le sentiment de l’altérité du passé reconquise au vol, à l’arraché et en vitesse [l’urgence du geste de sauvetage final]⁷⁰⁹.

⁷⁰⁷ Tara Collington, *op. cit.*, p. 242.

⁷⁰⁸ Pierre Popovic, « Du passé faisons table rase », *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰⁹ Marie-Pascale Huglo, « En vitesse : Histoire, mémoire et cinéma dans *Les Années* d’Annie Ernaux », dans Bruno Blanckman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d’un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 48. Les commentaires entre crochets précisent en quoi cette analyse de Marie-Pascale Huglo s’applique aussi à 75.

Dans 75, cette quête de vérité s'accompagne d'une attention extrême portée au langage et à la capacité de celui-ci de renouveler la représentation d'un modeste bout de rue. Le texte se réfère à l'écrivain russe du XX^e siècle, Viktor Chklovski, qui pensait qu'il fallait « accueillir les grues comme des garants de l'étrangeté, de cet *ostranenie* rêveur dont il se faisait le chantre » (75, 50). La flâneuse réalise finalement qu'il y a « plus étrange encore dans [l]es parages [du chantier] » (75, 50) et use abondamment de ce qualificatif pour décrire tout ce qu'elle observe et ressent. Des objets physiques (« substance », « matière », « incrustations », « constructions », « balcon », « paire de Dr. Martens ») et des animaux (« araignée », « poulpe ») se voient attribuer la caractéristique d'étrangeté, tout comme des choses immatérielles (« lumière », « reflets », « irradiation »), des concepts (« monde », « image », « tryptique ») et des sentiments (« satisfaction », « vision intime », « sensation », « impression »). Cette récurrence, redoublée par le statut d'étrangère de la narratrice, souligne la capacité de la flâneuse à jeter un *regard nouveau* sur une petite rue parisienne. Cette saisie singulière, servie par la qualité de l'écriture qui emprunte des traits à celle de Jacques Réda (« tournure lyrique et musicale, avec une prose très riche en sonorités, et avec des solutions rythmiques qui font [parfois] allusion à la forme poétique plutôt qu'à la prose⁷¹⁰ ») contribue efficacement à élaborer une représentation originale de la capitale française.

Au fil des jours, notre protagoniste qui *tient le rôle* de l'héroïne⁷¹¹ a endossé plusieurs figures distinctes, de la promeneuse à l'artiste, en passant par l'archiviste de la mémoire, et

⁷¹⁰ Federico Castigliano, *op. cit.*, p. 467.

⁷¹¹ Je reprends la formule de Walter Benjamin : « Le héros moderne n'est pas seulement un héros, il tient le rôle du héros. » (*Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 141.)

cette succession de formes marque sa postmodernité. Le texte met en scène une conscience qui déchiffre, perçoit des signes plus ou moins lisibles dans le champ de sémiotisation qu'est Paris. Dès le début du roman, la flâneuse installe une divergence forte avec la démarche de Christopher axée sur l'ordre, l'efficacité, la rapidité, la rationalité économique et orientée vers un objectif clair, dont la traduction scripturale se situe du côté du mode d'emploi technique. S'offrant le luxe de la lenteur (du moins jusqu'à la scène du sauvetage final), l'exploratrice laisse au contraire le hasard ainsi que son sentiment de curiosité, son sens de l'imagination et sa capacité d'étonnement guider ses pas dans ce bout de territoire négligé. Le texte met en scène ses excellentes facultés de perception (détails visuels et sonores, corps qui sert de capteur, parallèle avec la figure du chasseur et du détective) et son expérience sensitive de la ville. Son intériorité entre en résonance avec son terrain d'exploration à tel point qu'elle se sent « secouée dans l'attachement qu'[elle a] tissé progressivement depuis des mois, dans ce coin de ville » (75, 9). Intériorisant au fil du temps les bribes et fragments glanés, elle narre ce progressif envahissement sensoriel, intellectuel et sensible, prise d'une lente passion par les jeux de l'espace et du temps et par les gens et leur histoire qu'elle découvre. Le récit de cette expérience vécue d'ordre historique, mémoriel, sémiotique et anthropologique du devenir urbain répond brillamment au vœu de Régine Robin, celui de *défiger, dépétrifier, dévitrifier* l'imaginaire social parisien.

CHAPITRE III

PERMANENCE DES PIERRES ET FLUCTUATION DES VIES

Vivre en ville, c'est voir, guetter, suivre à la trace, interpréter, s'interroger.

— Pierre Nepveu, *Intérieurs du nouveau monde*, 1998 —

Ce troisième chapitre est principalement consacré à l'analyse du roman de Ruth Zylberman, *209 rue Saint-Maur, Paris Xe*, lequel s'inscrit dans ce *nouvel âge de l'enquête* postulé par Laurent Demanze⁷¹². Ce dernier observe un retour de l'enquête dans la littérature du XXI^e siècle dont les textes exposent « une forme et un imaginaire majeurs de l'ère contemporaine, qui donne à lire le cheminement d'une investigation, dans ses hypothèses et ses hésitations, ses tâtonnements et ses doutes⁷¹³ ». Présenté dans la suite du titre comme *l'Autobiographie d'un immeuble*, le roman se prête à une analyse bakhtinienne et, après avoir étudié le chronotope du mur, la recherche se portera sur le chronotope de l'immeuble. Celui-ci est l'outil herméneutique idéal pour rendre raison des multiples

⁷¹² De son côté, Dominique Viart parle de littératures de terrain : « l'écrivain de terrain fait l'expérience de l'ethnologue, du sociologue, de l'historien. [...] Ses textes mettent l'accent sur une pratique immersive. » (En ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/08/06/enquetes-litteratures-terrain-viart> [Consulté le 18 novembre 2022].) Florent Coste nomme « littérature d'investigation » les pratiques littéraires qui empruntent aux méthodes de l'enquête ethnographique, une littérature qui « fait le choix du terrain, plutôt que du cabinet ». (« Propositions pour une littérature d'investigation », *Journal des anthropologues*, 2017, n° 148-149, p. 52.) Lionel Ruffel analyse des « narrations documentaires » dont la « poétique relève d'une forme de fluidité, de continuité, de soudure entre le récit et l'ensemble hétérogène des documents qui lui sont pourtant radicalement étrangers, en termes de provenance et de matérialité ». (« Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, 2012, vol. 166, n° 2, p. 19.)

⁷¹³ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, Éditions Corti, 2019, p. 11.

temporalités qui traversent ce lieu d'habitation et le faisceau de récits qui en émane. La pensée de Walter Benjamin trouve de nombreux échos dans la prose romanesque. Une des grandes forces du roman de Ruth Zylberman est en effet d'avoir su allier l'héritage perecquien et l'héritage benjaminien au cœur de son enquête et la rencontre de ce double legs active puis énergise tout autant la pensée que l'écriture.

Récit littéraire, récit d'enquête

Dans son essai, Laurent Demanze⁷¹⁴ distingue trois modes d'exploration interactifs : les investigations biographiques (« portées par le désir de reconstitution d'une vie, de reconstruction d'un puzzle existentiel⁷¹⁵ ») ; les explorations géographiques (« explorer un terrain à travers une expérience d'immersion [d]ans le sillage de Georges Perec⁷¹⁶ ») ; les recueils polyphoniques (« souvent en retrait, [les narrateurs] sont les dépositaires d'une histoire singulière, qu'ils montent et assemblent, transcrivent et transposent⁷¹⁷ »). *209, rue Saint-Maur, Paris Xe* exploite habilement ces trois perspectives. Le texte adopte une dimension biographique annoncée dès le sous-titre, même si l'auteure n'enquête pas sur des membres de sa famille⁷¹⁸ puisqu'elle tente de retrouver la trace de neuf enfants juifs qui ont

⁷¹⁴ *Un nouvel âge de l'enquête* est composé de six chapitres, chacun explorant un verbe d'action (s'étonner, explorer, collecter, restituer, poursuivre, suspendre) afin de souligner l'exhibition du processus de recherche dans les textes.

⁷¹⁵ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 23.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ Pour ne donner que quelques exemples : dans *Les disparus*, Daniel Mendelsohn cherche à retracer le destin de son grand-oncle Shmiel. Ivan Jablonka (*Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*), Marianne Rubinstein (*C'est maintenant du passé*), Hélène Cixous (*Gare d'Osnabrück à Jérusalem*) et Anne Berest (*La carte postale*) enquêtent sur leurs grands-parents. Plus récemment, Cloé Korman s'intéresse au destin de trois cousines de son père (*Les presque sœurs*) tandis qu'Annette Wieworka (*Tombeaux*) veut connaître la vie d'une de ses tantes.

habité l'immeuble pendant la Seconde Guerre mondiale⁷¹⁹. Plus largement, elle s'attache à décrire l'évolution du bâtiment, depuis son édification jusqu'à nos jours. Si « *Dora Bruder* de Modiano est [...] un texte obsessionnellement tourné vers les lieux, les noms de rue, la géographie parisienne⁷²⁰ », le roman de Ruth Zylberman limite son terrain d'exploration à une adresse toponymique précise tout en multipliant les références à l'œuvre de Georges Perec. Enfin, si la narratrice recueille et transcrit de nombreux témoignages, elle fait aussi entendre en filigrane sa propre histoire familiale (ses grands-parents polonais se sont réfugiés à Paris dans les années 1930, sa mère est une survivante des camps, son père a pu échapper à une rafle et a ensuite été caché et séparé momentanément de ses parents) tout en partageant ses multiples questionnements et réflexions personnelles. *209, rue Saint-Maur, Paris Xe* intègre aussi les trois usages relevés par Florent Coste à propos de la littérature contemporaine qui tantôt « fait de l'enquête un motif narratif, tantôt [...] l'emploie comme un protocole d'écriture ou [tantôt] l'exhibe sous forme de dispositifs⁷²¹ ».

⁷¹⁹ Albert et Marguerite Baum, Joseph Blumenthal, Simone Buraczyk, Bernard Goura, Albert et Hélène Hassman, Bernard Szpajzer et Daniel Szulc. Avant d'écrire ce livre, Ruth Zylberman a réalisé un (poignant) documentaire : *Les Enfants du 209 rue Saint-Maur, Paris Xe* (France, 2018, 101 minutes).

⁷²⁰ Maxime Decout, « En amont et en aval de l'enquête de terrain sur la Shoah », *Revue critique de fiction française contemporaine*, dossier « Littératures de terrain », n° 18, 2019, p. 67.

⁷²¹ En ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/08/06/enquetes-litterature-ere-neoliberale> [Consulté le 15 novembre 2022]

Cet article fait partie d'un dossier « Enquête » que le site *En attendant Nadeau* a publié en 2019.

« Exhiber [...] sa démarche épistémologique et son ambition documentaire⁷²² »

Une quête parisienne

L'ancrage parisien est souligné par la multiplication des possessifs et une resémiotisation de la métaphore organique. Elle est *l'enfant de Paris* (« [s]a ville abri, [s]a ville utérine » (RS, 440)); les immeubles sont « [s]a terre natale » et les avenues son « paysage originel » (RS, 13). Elle *fait littéralement corps* avec la capitale française puisque les rues de Montmartre « se sont incorporées à [elle] » jusqu'au point de ne faire « plus qu'un [avec elle] » (RS, 439). Sa longue expérience des déambulations urbaines lui a « appris à lire, comme on décrypte une langue, les signes qui distinguent chaque façade d'une autre » (RS, 11). Cette relation fusionnelle à Paris n'empêche cependant pas la prise de conscience d'une ambivalence historique. Si la ville fut autrefois « un eldorado des proscrits » (RS, 13), elle a perdu son rôle protecteur pour les habitants juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. « Les arrachements atroces sont restés dissimulés derrière [l]es façades, invisibles aux promeneurs. C'est à ce double combustible d'un enracinement rêvé et d'un cruel abandon que se sont nourries depuis toujours [s]es marches folles, [s]es obsessions incessantes. » (RS, 14) Les superlatifs (eldorado/atroce), le jeu d'opposition (enracinement/abandon) et la perte de contrôle (folles, obsessions) soulignent la complexité du lien qui relie la future détective⁷²³ à Paris et le puissant paradoxe entre « l'élan vital vers les miraculeuses richesses

⁷²² Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 15.

⁷²³ En choisissant un lieu d'habitation comme objet d'enquête, la narratrice reconvoque le sens étymologique du terme détective puisque le travail de ce dernier « consiste [...] justement à soulever les toits des maisons (*de-tegere*, découvrir, de *tectum*, le toit) pour épier ce qui se passe à l'intérieur. » (Florence Dujarric, « La ville d'Édimbourg dans les romans policiers d'Ian Rankin », dans Anna Madoeuf et Raffaele Cattedra (dir.), *op. cit.*, p. 99.)

d'une vie française et la conscience intime du désastre advenu, des désastres possibles » (RS, 14).

La narratrice refuse dès le début d'endosser le rôle d'historienne — l'expression *devoir de mémoire* la « hérissé » (RS, 37) — et son choix se porte sur un « immeuble ordinaire, sans plaques commémoratives, ni hommes illustres [...] comme il en existe des milliers à Paris » (RS, 19). Elle « ne sai[t] pas exactement ce qu'[elle] recherche » (RS, 34) et ne connaît rien de ce bâtiment choisi au hasard⁷²⁴ (la porte cochère bleue était entrouverte). Cette action correspond à une des étapes essentielles du processus d'enquête : la défamiliarisation⁷²⁵. Selon Laurent Demanze, enquêter équivaut à produire un « dépaysement de la pensée⁷²⁶ » qui s'inscrit dans la durée et un des prérequis est de pouvoir « décadrer et de dénaturer [son] regard⁷²⁷ ». Les débuts sont modestes⁷²⁸ puisque l'enquêtrice se contente au départ d'« arrache[r] des bribes aux façades entrevues » (RS, 12), d'« agrippe[r] à la va-vite, sans en avoir l'air, tous les détails possibles » (RS, 26) et de traquer l'« humble signe ignoré de tous » (RS, 131). Le premier contact via Internet avec un des anciens habitants est qualifié de « premier petit caillou blanc » (RS, 39). Découvrir tout ce qui se rattache à l'immeuble devient ensuite rapidement une idée fixe pour celle qui se dit

⁷²⁴ Le hasard complet est peut-être à nuancer. La narratrice a consulté la carte des enfants déportés de Paris entre 1942 et 1944 éditée par Serge Klarsfeld et c'est au nord-est de Paris qu'ils étaient les plus nombreux (les X^e, XI^e et XX^e arrondissements). La rue Saint Maur se trouve au cœur du *Yiddishland*. De plus, l'immeuble possède des caractéristiques intéressantes sur le plan cinématographique (voûte sombre et cour pavée).

⁷²⁵ Laurent Demanze emprunte ici un concept forgé par les formalistes russes du début du XX^e siècle (Roman Jakobson, Viktor Chklovski et Boris Eikhenbaum). Ceux-ci se sont intéressés aux « procédés » qui fondent la « littérarité » d'un texte et ainsi qu'à sa puissance de « défamiliarisation » qui constitue une des tactiques propres à la littérature (voir la conclusion du chapitre précédent). En ligne : https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/formalisme_russe/173358 [Consulté le 28 octobre 2022]

⁷²⁶ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 36.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁷²⁸ La modestie qualifie aussi l'arpenteur d'*Un livre blanc* qui se contente de « miettes de désordre urbain serrées dans [s]es petits cahiers ». (LB, 105)

« obsédée. Par une seule adresse⁷²⁹. » (RS, 62) Le détour par les archives s'avère bientôt indispensable.

Le « goût de l'archive⁷³⁰ »

La scénographie de la collecte est très élaborée dans le roman, par la diversité et l'hétérogénéité des sources, par leur exhibition (de nombreux documents sont reproduits dans le livre) et enfin par leur assimilation par le texte. La narratrice recourt aux Archives de Paris et aux Archives nationales, aux archives de la préfecture de Police de Paris et celles de l'Assistance publique/Hôpitaux de Paris ainsi qu'au cadastre. Elle consulte aussi le Mémorial de la Déportation de Serge Klarsfeld⁷³¹, les archives du JOINT (organisation humanitaire juive américaine) et le registre des convois vers les camps. Le recensement⁷³² numérisé de 1936 lui permet d'établir une liste de neuf noms qui devient le point de départ de l'enquête, laquelle commence par « une petite déception », celle « d'être privée du contact avec la matière fragile de l'archive » (RS, 30).

⁷²⁹ L'arpenteuse de la rue Férou marque aussi son obsession pour un bout de terrain : « Soudain cette ruelle, à deux pas de ma tanière parisienne, cette allée que j'avais si souvent empruntée pour monter au jardin du Luxembourg, ou en descendre, sans y prêter une attention particulière, si ce n'est le plaisir de flâner dans une voie peu fréquentée, quasi piétonnière, presque provinciale, cette rue devint l'obscur objet de tous mes fantasmes. » (Lydia Flem, *op. cit.*, p. 29.) Le projet de la narratrice est « [d]'esquisser l'arbre généalogique d'une ruelle parisienne sur cinq siècles d'existence, son patrimoine, ses lieux d'oubli et de mémoire, la trace fugitive de ses habitants ». (p. 478.)

⁷³⁰ Cette expression est empruntée au titre d'un ouvrage d'Arlette Farge paru en 1989 (*Le goût de l'archive*, Paris, Seuil).

⁷³¹ Elle fait aussi appel à des historiens spécialistes de la Shoah comme Claire Zalc et Alexandre Doulud.

⁷³² La narratrice précise que la nomination est dépendante des agents recenseurs qui transcrivent plus ou moins fidèlement les noms des émigrés venus pour la plupart de Pologne, sans compter que plusieurs recensés cherchent à franciser leur prénom.

Les supports visuels

Le fichier des cartes d'identité d'étrangers permet de mettre un visage sur quelques locataires adultes. Les photographies anthropométriques et un dermatoglyphe ⁷³³ d'Abraham Gogolinski, incarcéré en 1938, sont reproduits et commentés : le regard d'abord, un « mélange de défi et de fatalisme » (RS, 198) ; l'empreinte digitale ensuite, constituée bizarrement de la main entière et non d'un seul doigt. Cet effet de proximité et de personnalisation d'un destin tragique se trouve aussitôt contrebalancé car inscrit dans un contexte plus large :

Et dans ce regard, comment ne pas reconnaître le même appel, *cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge*, celui de tous les vaincus qui s'échappe des innombrables photos anthropométriques, goulags, camps, prisons, dont l'accumulation a fini par constituer un paysage-panorama de notre XX^e siècle « loup-garou » et dont la vibration vient encore irradier nos jours⁷³⁴ ? (RS, 199)

Le texte met l'accent sur ces meurtres de masse à la fois par les termes totalisants (tous/innombrables/accumulation/panorama), par la référence au loup-garou, symbole du mal, de la folie et de l'animalité de l'homme, et par la citation en italique d'un vers des *Phares* de Charles Baudelaire, lequel poème se termine par la mention de l'inéluctabilité de la mort, accentuant la tonalité tragique de l'extrait :

Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité ⁷³⁵ !

⁷³³ Le terme désigne le « dessin formé par la peau aux extrémités de certains membres, notamment par la pulpe des doigts (dermatoglyphes digitaux), par les lignes de la paume de la main (dermatoglyphes palmaires), et par celles de la plante des pieds (dermatoglyphes plantaires) ».

En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dermatoglyphe> [Consulté le 11 octobre 2022]

⁷³⁴ Cette formule possède indéniablement une connotation benjaminienne. J'analyserai en détail dans la troisième partie de ce chapitre les références au philosophe allemand dans le texte.

⁷³⁵ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 24.

Dans les archives numérisées de la police, la narratrice découvre l'allure de l'immeuble « dans sa version désolée, ouvrière, cette version qui a si peu bougé des années 1889 aux années 2000 » (RS, 290). Un locataire ayant été assassiné en 1983 au 209 rue Saint-Maur, les représentants des forces de l'ordre ont photographié la pièce dans laquelle a été commis le meurtre et ont constaté qu'elle « suinte le dénuement et la solitude » (RS, 289). C'est un crime sordide qui permet ici de conserver des traces de l'ancien occupant « comme si, à nouveau et encore plus pour les pauvres, les sans-grade, les "gagne-petit", il fallait en passer par la misère, la violence et le mal pour faire récit, image⁷³⁶ » (RS, 290). Ce type de commentaire, récurrent dans le texte, marque ainsi une position éthique et politique qui donne une autre dimension aux données factuelles de l'enquête.

La narratrice s'intéresse aussi à des cartes postales dont l'une date du début du XX^e siècle (reproduite dans le livre). Elle en décrit minutieusement toutes les caractéristiques : le groupe d'enfants dont certains sont des « gavroches » (RS, 99), les mères qui surveillent, la charrette chargée de tonneaux devant un café et, « en arrière-plan le 209 qui veille » (RS, 99). La formule participe de la personnification de l'immeuble.

Enfin, il y a le plus précieux pour [elle] : au premier plan devant la charrette, le mouvement de deux gamins. Le photographe a saisi leur course comme la photographie capturerait alors le mouvement : une trace lumineuse et fantomatique qui porte en elle la prophétie des courses à venir d'Albert, de Bernard, de Max, de tant d'autres encore. (RS, 99)

⁷³⁶ Cette énumération fait entendre l'écho de la tirade de Flambeau dans *L'Aiglon* d'Edmond Rostand (Acte 2, scène 8) : « Et nous, les petits, les obscurs, les sans-grades, / Nous qui marchions fourbus, blessés, crottés, malades, / Sans espoir de duchés ni de dotations ; / Nous qui marchions toujours et jamais n'avancions ; [...] ». Cette référence intertextuelle datant de 1900 inscrit ici le destin du locataire assassiné dans une longue lignée de pauvres et confère ainsi une épaisseur historique à ce qui aurait pu être considéré comme un simple fait divers, si dramatique soit-il.

Cet extrait démontre à quel point la narratrice s'approprie le document grâce à une *ekphrasis* personnelle et riche de détails, qui, en plus, installe une temporalité longue. Non seulement elle « donne à voir [l'archive], mais [aussi] la recompose, la remet [*ici littéralement*] en mouvement⁷³⁷ ».

Les daguerréotypes constituent un autre type de support visuel, notamment ceux représentant les barricades lors des journées révolutionnaires de 1848, l'un pris le 25 juin et l'autre, le lendemain après l'attaque. Même si le 209 rue Saint-Maur n'existe pas encore (sa construction date de 1889), la narratrice s'intéresse à ces documents car « le quartier fut l'un des épicentres de l'insurrection et il en gardait naturellement la mémoire » (RS, 77). Ce souvenir dote le futur immeuble d'une *pré-histoire*, ce qui l'inscrit dans le temps long de l'histoire de la ville (ici, celle des vaincus) et participe ainsi de la construction de sa généalogie. L'archiviste déniché aussi le certificat de naissance du bâtiment, à savoir les plans et les croquis qui « sont si fragiles qu[elle] crain[t] en les dépliant de déchirer les feuilles calques » (RS, 136). L'immeuble reproduit une typologie architecturale connue avec une « allure haussmannienne du pauvre où quelques modestes ornements, portes cochères presque monumentales, linteaux légèrement travaillés, refends, bossages viennent à peine rehausser le rythme monotone des alignements et la monochromie des pierres » (RS, 137).

Cette description recourant à un vocabulaire spécialisé érige le 209 en *immeuble-type* de l'époque, ce qui souligne son inscription dans l'histoire architecturale de la ville. Le texte identifie en contrepoint des spécificités propres au 209 rue Saint-Maur, dont des paramètres chiffrés — une cour de 276 m², quatre bâtiments, 204 appartements sans gaz ni électricité

⁷³⁷ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 149.

et 25 toilettes —, qui témoignent de l'« obsession du détail » (RS, 213) de la détective urbaine.

Les écrits

Un autre dossier, d'autres photocopies. Je tourne, j'examine, j'analyse.

— Ruth Zylberman, 209, rue Saint-Maur, 2020 —

Les sources écrites sont multiples et hétérogènes : faits divers, lettres, notes éparses, vers de mirlitons. Propriétaire de plusieurs biens immobiliers dont le 209, Augustin Agnellet a pour héritier un neveu devenu soudainement joyeux :

J'hérite enfin d'une maison :
Mon oncle est mort — le vieux rapace.
Du coup, j'ai craint pour ma raison ;
J'hérite enfin d'une maison.
Lui qui m'eût versé le poison,
Il a dû faire une grimace...
[...]
Mon immeuble ! ah ! le mot joyeux —
Abrite son propriétaire.
J'économise et je suis mieux ;
Mon immeuble ! ah ! le mot joyeux !
Mon oncle a mérité les cieux :
Je ne serai plus locataire ;
Mon immeuble ! ah ! le mot joyeux —
[...]
Si l'envie un jour m'en prenait,
Le plaisir vaut plus qu'il ne coûte,
J'aurai aussi mon jardinet,
Si un jour l'envie m'en prenait,
Et s'il me plaît un bourriquet,
[...] (RS, 71)

Sans égard à la qualité du poème ou à celle des relations familiales, ces vers humoristiques et familiers permettent d'alléger ponctuellement la tonalité tragique de l'ensemble du roman et inscrivent l'immeuble dans un des processus cycliques de l'habitat à Paris, soit celui de la

transmission et de l'héritage. Avant de mourir, ledit oncle a écrit de nombreuses lettres, reproduites en partie dans l'ouvrage. Elles décrivent les mises en chantier et les travaux qui permettent la gentrification (même relative) du quartier. Écrits en 1857, ces mots pourraient tout aussi bien convenir pour parler du « Grand Paris » du XXI^e siècle : « On fait beaucoup de travaux dans le quartier qui change à vue d'œil et tout se loue cher et avec facilité [...]. [C]ela donne encore de la valeur à notre propriété. » (RS, 72)

Les faits divers constituent un vivier dans lequel puise la détective urbaine, notamment pour retrouver la trace des femmes locataires du 209 rue Saint-Maur au début du XX^e siècle (elles ne figurent ni dans les registres militaires, ni dans les listes électorales). Seuls quelques courts entrefilets ou articles permettent de découvrir qu'une a divorcé, qu'une autre s'est suicidée, qu'une autre encore a obtenu une somme de 363 francs de la mairie du X^e arrondissement, car elle a été reconnue comme une « ouvrière pauvre, laborieuse et de bonne conduite ». « Ouf,... », commente ironiquement la narratrice qui remarque que les clientes de cette plumassière n'ont pas besoin, elles, d'être « *laborieuses et de bonne conduite* pour, simplement, survivre » (RS, 140). Le texte réfracte ainsi habilement le pesant discours moral alors en circulation dans la société française. L'enquêtrice retrouve aussi les inventaires des maigres biens appartenant aux locataires juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. Il est question de salières, de torchons, de réchauds (en mauvais état qui plus est), qui doivent être « aryanisés⁷³⁸ ». Ces listes dérisoires prennent un sens d'autant plus tragique que, plus tard, ce seront les humains qui seront « répertoriés, classés,

⁷³⁸ Dans *LTI, la langue du troisième Reich*, Victor Klemperer souligne que « la volonté d'action crée de nouveaux verbes. On veut se débarrasser des Juifs, alors on « déjudaïse » [entjuden], on veut remettre la vie commerciale entre des mains aryennes, alors on « aryanise » [arisieren], on veut purifier le sang des ancêtres, alors on le « rend plus nordique » [aufnorden] » (p. 290 dans l'édition électronique).

inventoriés » (RS, 203). Du côté des archives familiales, une des anciennes locataires montre la dernière lettre que ses parents déportés lui ont envoyée. Le document s'avère difficile à déchiffrer (le papier est jauni et vieilli, les mots minuscules sont écrits au crayon), mais surtout la lecture de son contenu est « au-delà des limites du soutenable » (RS, 227).

Les lignes qui précèdent ne visent pas à dresser une liste exhaustive des archives mentionnées dans le roman (photographies, daguerréotypes, cartes postales, lettres, articles de journaux, documents administratifs⁷³⁹), mais plutôt à démontrer la capacité du texte à opérer une sélection et une assimilation de cette masse d'information. En cela, le roman réussit à intégrer « cette matérialité [de l'archive] dans un dispositif polyphonique et hétérogène, intersémiotique et fragmenté⁷⁴⁰ ».

Les rencontres

Qui répondrait en ce monde à la terrible obstination du crime, si ce n'est l'obstination du témoignage ?

— Albert Camus, *Actuelles II*, 1953, cité par Albert Baum —

À ce « travail d'archive, [la narratrice] sai[t] que va s'ajouter celui de détective » (RS, 117), notamment pour découvrir les liens de voisinage entre les différents habitants. L'immeuble est une micro-société où se produisent des gestes de solidarité ou, au contraire, des actes de dénonciation, les deux attitudes coexistant parfois au sein d'une même famille. L'enquêtrice cherche à rencontrer les anciens enfants juifs, aujourd'hui octogénaires ou

⁷³⁹ Les archives familiales de l'immeuble sont manquantes car elles ont été perdues lors d'un déménagement.

⁷⁴⁰ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 149.

éparpillés à travers le monde⁷⁴¹, quant ils ne sont pas décédés. Au cours des différentes interviews — le nom de la rue agit comme un « sésame » (RS, 39) —, la narratrice fait preuve d'un profond sens de l'écoute, se transformant en réceptacle attentif des paroles des anciens locataires. Laurent Demanze nomme *restitution* la démarche qui « intègre dans la composition le regard d'autrui, pour ne pas prendre la parole à la place d'autrui, mais construire un espace de langage *avec eux* » (RS, 178). Pour établir ce référentiel commun, celle qui récolte les témoignages n'hésite pas à s'appuyer sur un véritable équipement — feuilles blanches à dessin, objets miniatures⁷⁴² (figurines, meubles provenant de maisons de poupée), qui « étayent le souvenir [et] canalisent par leur matérialité la souffrance de l'évocation » (RS, 87). Ils permettent aussi de faire ressurgir des histoires particulières. Pour Albert Baum, ce sera la machine à coudre qui lui rappelle sa mère ou l'horloge, seul meuble de son enfance qu'il a pu récupérer après la guerre et qu'il a conservé depuis. Les anciens locataires dessinent des croquis et des schémas détaillant les différentes pièces, ce qui donne corps au bâtiment, décrit dès le début du roman sur le mode organique par la mention de son « squelette » (RS, 24), de ses « entrailles » (RS, 23) et de « la peau⁷⁴³ » (RS, 13) de ses façades.

Malgré tous ces supports, témoigner demeure un acte très difficile. Si Odette Diamant accueille la narratrice par ses mots : « Je me souviens des sons, des odeurs. Je me souviens de tout » (RS, 191), d'autres ont peu ou pas de souvenirs, parce qu'ils étaient trop jeunes,

⁷⁴¹ La narratrice fera même publier un peu au hasard des annonces dans des journaux australiens, procédé qui lui permettra de se mettre en contact avec un des anciens locataires. Elle voyagera aussi à Tel-Aviv et aux États-Unis afin de recueillir deux autres témoignages.

⁷⁴² Je reviendrai sur ce point dans la section consacrée à la filiation perecquienne.

⁷⁴³ Cette formule rappelle « la peau de la ville » utilisée par Régine Robin pour qualifier « le tissu d'images, de textes, de graffitis, de tags, d'affiches collées sur les murs ». (*Mégapolis, op. cit.*, p. 70.)

parce qu'ils ont refoulé des faits traumatiques, parce qu'ils veulent à tout prix « occulter, rejeter, refuser⁷⁴⁴ » (RS, 263) le passé. Malade et fatigué, Albert veut certes « transmettre [sa tragédie personnelle] dans sa dimension collective, politique, universelle⁷⁴⁵ » (RS, 85), mais il refuse catégoriquement d'évoquer des événements plus intimes, comme celui de la rafle du Vel d'Hiv qui l'a séparé de son père pour toujours :

« Je ne saurais pas le décrire. Je ne saurais pas le décrire. Et puis je m'y refuse. Je ne veux pas. »

Il m'a dit ce « je m'y refuse. Je ne veux pas » en me regardant droit dans les yeux, si fermement que je prends peur. Je n'insiste pas. (RS, 216)

Les répétitions de la première phrase, le redoublement synonymique (refuser/ne pas vouloir), la reprise des mots énoncés dans le discours indirect, la violence de l'échange permettent de saisir à la fois l'intensité de la souffrance de l'un et la complexité de la position de l'autre, celle qui recueille le témoignage. Le refus d'Henry Osman qui vit aux États-Unis est encore plus marqué, du moins au départ, car il « n'a manifestement aucune envie de se souvenir de quoi que ce soit » (RS, 241). Ces échanges ont des répercussions tant sur les enquêtés (ils pleurent, sont « très mal à l'aise et bouleversé[s] » (RS, 241), éprouvent une « peine inconsolable » (RS, 250)) que sur l'enquêtrice, « contaminée par le désarroi » (RS, 251), qui tantôt « not[e] tout comme une furie » (RS, 53), tantôt est en proie à l'inertie. À la suite d'un appel téléphonique avec un descendant d'un locataire, elle « frissonn[e] » (RS, 422) et reste « tremblante quelques minutes⁷⁴⁶ » (RS, 423). Le texte déconstruit ainsi la possibilité d'une démarche d'enregistrement effectuée sur le mode du neutre. Le récit de la

⁷⁴⁴ L'apposition des trois synonymes renforce le rejet du témoignage.

⁷⁴⁵ Il fait des interventions dans des collèges pour parler des camps de concentration.

⁷⁴⁶ Lors de ses passages aux archives, un malaise corporel et mental se faisait déjà ressentir puisque la narratrice « compuls[e] ces énumérations jusqu'à ce que [s]es yeux se brouillent, que [s]on dos [lui] fasse mal, que les noms voltigent dans [s]a tête, échappant à toutes [s]es tentatives de classement rationnel » (RS, 34).

petite-fille de la concierge qui se rappelle que des amies avec qui elle jouait ont *disparu*, que des locataires non juifs ont *pris* la pièce d'un couple arrêté à son domicile et déporté par la suite, est difficile à écouter pour celle qui refuse néanmoins de « prendre un ton de procureur général qui distribuerait les certificats de bonne et mauvaise conduite du haut de son promontoire d'années » (RS, 181). La narratrice tente ainsi de trouver le juste équilibre par son refus d'un « manichéisme rétrospectif » (RS, 274) et d'une « mémoire inquisitrice » (RS, 241), tout en essayant, au moins partiellement, de « composer le portrait des absents et dire la force mortifère de l'Histoire⁷⁴⁷ ».

Poétique de l'enquête : Qu'y a-t-il derrière votre papier peint ?

La filiation perecquienne

L'essai de Laurent Demanze met en lumière le rôle de Georges Perec dont le travail, l'invention, l'originalité, l'intelligence inspirent de nombreux écrivains-enquêteurs, entre attention consacrée à l'infra-ordinaire et tentative d'épuisement des espèces d'espaces de la ville :

Mener des exercices de défamiliarisation, consigner une mémoire des lieux, être attentif à la banalité du quotidien, bouleverser nos manières d'habiter, collecter les scories ordinaires comme dans le projet d'un *Herbier des villes* : Georges Perec mène à travers une poétique de la notation ou des techniques d'inventaire une pratique réflexive d'investissement de l'espace⁷⁴⁸.

Une comparaison entre *La vie mode d'emploi* et le roman de Ruth Zylberman s'impose immédiatement à l'esprit puisqu'ils exploitent tous les deux le motif-thème de l'immeuble

⁷⁴⁷ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 113.

habité. Mais dans le premier cas, la narration est panoptique, tandis qu'elle est progressive et partielle dans le second. Dans l'un, même s'il y a de nombreux récits analeptiques, « le temps de la description des appartements est celui d'un présent arrêté⁷⁴⁹ » (le jour de la mort de Bartlebooth) tandis que l'autre adopte des pratiques descriptives qui s'inscrivent dans le quotidien et la durée (les bébés que la narratrice croisait au début de son enquête courent désormais dans la cour). Il est aussi bon d'observer que, selon Jacques-Denis Bertharion, le roman de Georges Perec joue sur une ambiguïté absente du *209, rue Saint-Maur* : « Le texte est-il une représentation verbale au premier degré de l'immeuble, ou bien une représentation verbale d'une représentation picturale de l'immeuble [celle d'un tableau du peintre Serge Valène] ⁷⁵⁰ ? » Les différences entre les deux textes invitent ainsi à explorer les autres ouvrages de l'auteur.

Inventorier

Le roman de Ruth Zylberman revendique explicitement l'héritage perecquien dès l'exergue où figure une longue citation d'*Espèces d'espaces*⁷⁵¹. En plus de cet élément de paratexte, l'*incipit* contient la description d'un détail d'une façade, soit « le masque en plâtre d'un satyre débonnaire et barbu, sosie de Georges Perec » (RS, 11), comme pour instaurer dès le début du roman une familiarité de ton frisant la connivence. Les descriptions sous la

⁷⁴⁹ Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 1998, p. 134.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 137. Cette hypothèse est d'autant plus pertinente que l'adresse toponymique de l'immeuble — le 11, rue Crubellier — n'existe que dans les pages du roman de Georges Perec.

⁷⁵¹ « J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts...

De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. » (RS, 9)

forme de l'inventaire, c'est-à-dire de longues énumérations intégrées dans le corps du texte, rappellent celles de la « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze ». La narratrice établit ainsi la liste des métiers des locataires de l'immeuble entre 1926 et 1936 (qui n'est pas reproduite exhaustivement ici !) :

[...] un ouvrier chaudronnier, un ouvrier maçon, un ouvrier cimentier, un ouvrier ébéniste, une ouvrière cartouchière, une batteuse d'or, un ouvrier boulanger, un ouvrier boucher, un forgeron, un mécanicien, un ouvrier pâtissier, un chauffeur, un miroitier, un orfèvre, deux gardiens de la paix... Un ferblantier, une parquetteuse, un chauffeur de taxi, un typographe, un ouvrier doreur, une émailleuse, une polisseuse, un cuisinier, un fleuriste, une mouleuse, une monteuse, une ouvrière mécanicienne, une modiste, une lingère, un coupeur, des tricoteurs, des accoutreuses, une performeuse, beaucoup de tailleurs, des ouvriers fourreurs, des presseurs, un ouvrier chapelier, une matelassière, un tapissier, un garçon de café chez Larache, un peintre, un crieur à la lanterne magique [...] (RS, 32)

Cette énumération, qui permet de « passer de l'abstrait au concret, du général au particulier⁷⁵² » possède d'abord une fonction informationnelle et souligne la diversité des professions que les hommes, mais aussi les femmes (marque d'un milieu populaire), exercent. Ce long répertoire des différents corps de métiers correspond à ce qu'affirmait Georges Perec sur l'ambivalence propre à l'énumération, entre exhaustivité et inachèvement. « Il y a dans [ce procédé] deux tentations contradictoires ; la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte⁷⁵³. » La dimension esthétique se déploie au niveau sonore avec le jeu sur les allitérations (notamment les lettres [r] et [t]) et

⁷⁵² Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1984, p. 186.

⁷⁵³ Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Paris, Hachette, 1985, p. 167.

les assonances, soit à l'intérieur d'un même groupe nominal (une *ouvrière cartouchière*), soit entre deux segments (un *ouvrier boulanger*, un *ouvrier boucher*). Cet élan rythmique induit une accélération et presque un vertige dans la lecture et, par un effet d'harmonie imitative, la répétition des consonnes « dures » renvoie à la dureté du monde du travail.

Philippe Hamon considère que la description est « toujours, plus ou moins, ostentation, de la part du descripteur, de son savoir (encyclopédique et lexical), démonstration tout autant que “monstration” de l'étendue d'un lexique, démonstration aussi de son savoir-faire rhétorique⁷⁵⁴ », ce qui s'applique tout à fait à l'extrait cité, notamment par son étalage de professions inusitées ou disparues. Cette énumération est aussi une accumulation, au sens que lui donne Bernard Dupriez, soit un « ajout de termes ou des syntagmes de même nature et de même fonction, parfois de même sonorité finale⁷⁵⁵ ». En tant que série non finie, l'inventaire effectue alors un cheminement inverse, du particulier au général, du concret à l'abstrait. Il s'agit de mettre en scène un *immeuble-type* d'ouvriers, de « petites gens » (RS, 32) caractéristique du Paris populaire des années trente. Cette expansion lexicale évite ainsi adroitement le piège d'une dérive sémantique sans fin, d'une érudition creuse ou d'une dilution de sens.

Regarder

Dans *Espèces d'espaces*, Georges Perec donne une série de principes théoriques à propos des immeubles en général, notamment la nécessité de « les regarder ; [de] lever la tête⁷⁵⁶ », conseils que la narratrice qui « ne cesse d'affûter [s]on regard » (RS, 62) suit

⁷⁵⁴ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 2001, p. 43.

⁷⁵⁵ Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁵⁶ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 88.

attentivement. « Depuis le temps qu[elle] marche à leur pied, toujours tête levée, [elle a] appris à lire [...] les signes qui distinguent chaque façade d'une autre. » (RS, 11) De tels propos rappellent l'expérience de Franz Hessel, dans ses *Promenades dans Berlin* en 1929 qui écrit à propos d'immeubles récemment construits qu'« ils n'avaient pas encore été assez regardés pour devenir visibles⁷⁵⁷ » ou celle de la narratrice de 75 qui cherchait aussi à « regarder vraiment » (75, 120). Comme le souligne Jean-Christophe Bailly, « c'est comme si les regards eux-mêmes devenaient visibles, produisaient de la visibilité⁷⁵⁸ ».

Dans *209, rue Saint-Maur*, ce pouvoir de regarder se traduit par des descriptions extrêmement précises⁷⁵⁹ afin de *faire voir* au lecteur les caractéristiques de la rue, des commerces environnants, de l'immeuble lui-même (matériaux, couleurs, disposition, vues, détails architecturaux) ainsi que les faits et gestes de ses locataires. Ce balayage progressif, énumératif et exhaustif rappelle la description du 24 de la rue Vilin dans *L'infra-ordinaire* (mis à part le fait que l'écrivain ne rentre pas dans le bâtiment). En exergue de *La vie mode d'emploi* figure la citation « Regarde de tous tes yeux, regarde », laquelle est reprise dans le roman de Ruth Zylberman⁷⁶⁰, d'abord sous forme classique (la narratrice fait référence à Georges Perec citant Jules Verne), puis inscrite en italique dans le corps du texte et enfin transformée dans *l'excipit* : « Par la fenêtre, elle regarde le monde de tous ses yeux, elle le regarde. » (RS, 441) Le pléonasme, le glissement pronominal de la première personne à la troisième dans la narration crée une mise en abyme finale, comme une invitation à prolonger

⁷⁵⁷ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, op. cit., p. 191.

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ Elle recourt notamment au jargon architectural (bandeaux, moulures, linteaux, plâtre, fronton, veinures, etc.).

⁷⁶⁰ La reprise se fait avec une légère différence soit l'ajout de deux points d'exclamation, qui accentue la dimension impérative de la formule (RS, 403).

cet impératif au-delà du roman. Enfin, les étapes de l'enquête autour du 209 correspondent en tout point aux autres recommandations de Georges Perec à propos des immeubles, soit « chercher le nom de l'architecte, le nom de l'entrepreneur, la date de la construction » ou encore « essayer de se souvenir [...] de ce qu'il y avait avant⁷⁶¹ ». Bref, il s'agit de mettre en place « des pièces [...] pas encore agencées » (RS, 53) afin de reconstituer le « puzzle » (RS, 46), métaphore chère à Georges Perec.

Citer

L'utilisation de maquettes et de meubles miniatures fait écho à l'intérêt que portait l'écrivain aux maisons de poupées dont il possédait plusieurs catalogues. Dans un entretien télévisé datant de février 1976, il donne le point de départ de *La vie mode d'emploi* : au commencement « est une maison, la description d'une maison ». Montrant une carte postale d'une maison de poupée conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam, Georges Perec précise : « Voilà donc un des premiers modèles, un des premiers exemples qui m'a amené à organiser ce monde. C'est une maison de poupée, complètement ouverte⁷⁶². » Celle-ci se retrouvera d'ailleurs dans un des appartements de l'immeuble (chapitre XXIII), jouant ainsi sur une mise en abyme du modèle d'habitation. Dans son roman, l'écrivain a glissé des citations sans indiquer le nom de leur auteur, exception faite des indications qui figurent dans le *post-scriptum* (« Ce livre comprend des citations, parfois légèrement modifiées de : René Belletto, Hans Bellmer, [etc.] »). Le texte du *209 rue Saint-Maur* incorpore aussi des citations (avec ou sans mention de l'auteur), le plus souvent en italique, dont la définition de l'infra-ordinaire

⁷⁶¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 88-89.

⁷⁶² Danielle Constantin, « Les maisons de poupées de Perec : un catalogue », dans Claude Burgelin, Marilyne Heck et Christelle Reggiani (dir), *Cahier de L'Herne Georges Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 263.

(« ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun » (RS, 141)).

Tout comme le romancier, l'enquêtrice traque ce qui ne figure ni dans les archives officielles, ni dans « la grandiloquence hyperbolique des faits divers » (RS, 141). Elle reprend explicitement une des interrogations de Georges Perec — « qu'y-a-t-il sous votre papier peint ? » — d'abord sous forme de « citation indicielle » selon la formule d'Antoine Compagnon. Le récit intègre ensuite ce questionnement sans les guillemets d'usage (et sans italique) à deux reprises, comme un refrain qui ponctue les recherches. Enfin, la narratrice fait référence au « papier peint de [s]on imagination » (RS, 292). Cet exemple démontre à quel point la dimension intertextuelle se complexifie, puisque le texte cite de façon classique un emprunt, puis l'incorpore et finalement se l'approprie et le déplace pour créer une nouvelle image textuelle.

Un extrait d'*Espèces d'espaces*, concernant le rapport spécifique qu'entretient Georges Perec avec la matérialité de la page, trouve un écho chez la narratrice du *209 rue Saint-Maur*.

J'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours.
Je suscite des blancs, des espaces (sauts dans le temps : discontinuité, passages, transitions⁷⁶³).

Le texte de Ruth Zylberman fait référence à son « immeuble de papier » (RS, 113), ce que l'on peut lire, en jouant sur les mots, comme une façon d'*habiter la feuille de papier*. Les supports visuels incorporés dans le texte (et donc entourés de blanc) suspendent ponctuellement la lecture, la rendent *discontinue* et correspondent sur le plan narratif à des retours dans le passé. De même, les *sauts dans le temps* s'effectuent par des changements de paragraphes

⁷⁶³ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 23.

(donc marqués par des espaces), sans transition explicite dans une narration qui peut passer directement d'une description des habitants du XIX^e siècle à celle des nouveaux propriétaires des années 2000.

Le goût des mots

La pêcheuse de perles

Cette formule, en écho à celle d'Hannah Arendt à propos de Walter Benjamin, s'applique aussi à l'enquêtrice urbaine qui accorde beaucoup d'attention aux mots des autres. Les échanges avec les anciens locataires constituent un réservoir de trouvailles langagières. Ainsi, Charles Zelwer juge qu'il « étai[t] dépositaire de quelque chose, qui était en [lui] et qu'[il] étai[t] incapable de comprendre : quelque chose qu'on ressent en soi et qu'on n'arrive pas à nommer ou à définir. C'est ça qu'[il] appelle le *fatras*. » (RS, 43 [Je souligne]) Sur le plan sonore, le mot synthétise fardeau et tas. Relançant le « signifiant dans un nouveau procès de signification⁷⁶⁴ », la narratrice en propose une nouvelle définition, soit la « métamorphose de votre horizon familial en paysage hostile⁷⁶⁵ » (RS, 47). Elle relève

⁷⁶⁴ Pascale Hellégouarc'h, « L'intertextualité, espace transversal : mémoire, culture et imitation », dans Pierre Zoberman et Xavier Garnier (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 65.

⁷⁶⁵ Il est intéressant de noter que ce terme poursuit son cheminement sémantique dans les propos de Luc Boltanski lors d'une interview donnée à *L'Obs* le 7 avril 2022 à propos de son ouvrage cosigné avec Arnaud Esquerre, « Qu'est-ce que l'actualité politique ? », dans lequel les deux sociologues analysent les commentaires présents dans le journal *Le Monde* et dans deux chaînes YouTube de l'INA. « Chacun d'entre nous dispose d'un stock d'exemples, d'histoires de famille, de choses vues, qui vont servir d'outils interprétatifs pour faire entrer dans la mémoire ce qui se passe de nouveau. Nous appelons cela un "*fatras*", chacun en a un différent, et chacun interprète selon son *fatras*. Néanmoins, on observe des effets générationnels : les gens qui ont vécu certains événements — ils peuvent être d'âges différents mais partagent cette expérience — vont avoir des *fatras* à peu près semblables. Une des formes que prennent les oppositions dans des périodes des changements profonds comme ceux qu'on vit actuellement est précisément le conflit de générations, qui est un conflit interprétatif. » (<https://www.nouvelobs.com/idees/20220407.OBS56764/dans-les-commentaires-les-gens-parlent-comme-s-ils-etaient-des-chefs-d-etat.html>) [Consulté le 18 novembre 2022]

aussi la formule « les souvenirs de la mémoire » (RS, 269) énoncée par une ancienne locataire, qui symbolise la fragilité d'un témoignage. Elle collecte l'expression « chauve-souris verbales » (RS, 433) qui désigne les non-dits de l'après-guerre impossible à saisir. Elle-même convoque un mot de l'ancien français « se ramentevoir » qui signifie « le fait de se souvenir ». Après une analyse étymologique, elle réalise que « le “voir” final renvoie plus au verbe “avoir” (“ré-avoir” à l’“esprit”, *mens*) qu'à l'action de voir, mais [elle] choisi[t] la phonétique contre l'étymologie » (RS, 248) du mot pour qualifier les souvenirs sous forme d'images visuelles exhumées par son enquête. Elle s'intéresse aussi aux noms propres puisque, par coïncidence, l'un des locataires s'appelle Pierre Menacé et la concierge entre 1935 et 1944 se nomme Madame Massacré ! Mais à l'inverse de son patronyme⁷⁶⁶, celle-ci tente de protéger les locataires juifs (peut-être contre rémunération), en utilisant des appartements vides pour héberger des gens et en prévenant les locataires de la venue des Allemands grâce à une façon spécifique de balayer la cour.

Dès l'amorce de son enquête, la narratrice s'inscrit dans le sillage de ceux qui ont participé au déchiffrement de ce « *sombre Paris*⁷⁶⁷ », « *ce Paris mineur des façades modestes*⁷⁶⁸ » (RS, 19-20). « Ce mystère, ce lointain qui surgissent au cœur même de la ville, Balzac, Baudelaire, Breton, Benjamin, [Léautaud, Hazan, Perec] s'en sont faits les narrateurs inlassables et c'est aussi leurs voix qu'[elle] enten[d] quand [elle] regarde de tous [s]es

⁷⁶⁶ À l'inverse, une locataire surnommée la « muette » dénonce plusieurs juifs en envoyant des lettres au commissariat de police.

⁷⁶⁷ La description du travail des locataires ouvriers au XIX^e s'accompagne des vers de Baudelaire — « *Et le sombre Paris, en se frottant les yeux / Empoignait ces outils, vieillard laborieux* » (RS, 74) — tirés du poème « Le Crépuscule du matin ». (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 120.)

⁷⁶⁸ La narratrice emprunte ici une formule d'Éric Hazan citée *L'invention de Paris*.

yeux » (RS, 12). Ce compagnonnage littéraire se transpose dans une intertextualité⁷⁶⁹ féconde, en commençant par les références à l'œuvre de Marcel Proust. Pour exprimer ce « resurgissement tardif de la douleur » (RS, 223) chez ceux dont les souvenirs traumatiques enfouis ressortent des années plus tard, la détective urbaine se réfère à un passage dans lequel le narrateur de *Du côté de chez Swann* se souvient d'une scène difficile de son enfance qui revient le hanter alors qu'il est adulte.

Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir. (RS, 224)

Le personnage principal du *Temps retrouvé* trébuche⁷⁷⁰ à cause de pavés inégaux dans la cour de l'hôtel de Guermantes et retrouve la même sensation qu'il avait éprouvé alors que son pied a achoppé sur le sol de la place Saint-Marc. Pour la lectrice de Marcel Proust, « c'est un moment décisif » de l'œuvre, car « le narrateur parvient enfin à se formuler ce dont il n'avait jusqu'alors qu'une intuition, les mécanismes de la mémoire involontaire, cette mémoire qu'il oppose à la mémoire exhumée par la force de la seule intelligence » (RS, 397).

⁷⁶⁹ Au sens que lui donne Julia Kristeva : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. » (*Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.)

⁷⁷⁰ Ce trébuchement rappelle celui du poète « trébuchant sur les mots comme sur les pavés » (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 98) ou du flâneur rédien qui « trébuche au bord des pelouses, dans les arceaux » (*Les ruines de Paris*, op. cit., p. 10). Au-delà de ces références littéraires, le texte évoque les « Stolpersteine », ces pierres d'achoppement, ces pierres sur lesquelles on trébuche, créées par l'artiste berlinois Gunter Demnig. Ces pavés de béton ou de métal ancrés dans le sol urbain honorent la mémoire des victimes du nazisme, là où elles ont vécu. Voir Hélène Camarade, « Le mémorial des *Stolpersteine*. Histoire, enjeux et phénomènes d'appropriation à l'ère de l'essoufflement de la commémoration », *Allemagne d'aujourd'hui*, vol. 225, n° 3, 2018, p. 69-86. L'auteure se livre à une analyse passionnante sur l'historique du projet de l'artiste ainsi que sur les débats passés et présents suscités par cette œuvre toujours en évolution.

Grâce à ces inscriptions proustiennes, le texte du *209 rue Saint-Maur* met en lumière la tension constante qui se joue entre tentative de saisie des souvenirs enfouis et mécanique de l'oubli⁷⁷¹.

Les descriptions de photographies reproduites dans le roman s'accompagnent elles-aussi de références littéraires⁷⁷². Celle d'un immeuble proche du 209, bombardé pendant la Première Guerre mondiale, fait référence aux mots de Czeslaw Milosz. Les œuvres du romancier et poète polonais construisent une représentation très sombre de la capitale française avec « les visions d'un Paris en ruines, d'une civilisation aussi friable qu'un mur, qu'une charpente, qu'un toit écroulé et dont il ne reste comme vestiges qu'un fauteuil, quelques matelas et des lambeaux de papier peint⁷⁷³ » (*RS*, 160). Preuve de son ancrage parisien et de son esprit d'observation, l'enquêtrice partage la découverte de l'« une de [s]es plaques parisiennes préférées, très discrètement apposée dans une petite rue de l'île Saint-Louis : *Mon âme a son secret, ma vie a son mystère* » (*RS*, 320-321). Ce vers, qui illustre les angles morts de son enquête, est le premier du « Sonnet d'Arvers⁷⁷⁴ », un des sonnets les plus populaires du XIX^e siècle, dont l'auteur est Félix d'Arvers. Enfin, les références cinématographiques sont aussi présentes, comme le film *Hôtel du Nord* avec la réplique gouailleuse légendaire d'Arletty : « Atmosphère, atmosphère... » (*RS*, 155). Les paroles d'un ancien locataire lui font aussi penser à celles d'un « truand au grand cœur d'un film d'Audiard » dont l'accent « signe [le] titi parisien » (*RS*, 352).

⁷⁷¹ Ici, il s'incarne dans la figure d'« Henry, l'homme sans mémoire » (*RS*, 397) qui revient dans l'immeuble de son enfance.

⁷⁷² Le cas de la photographie anthropométrique d'Abraham Gogolinski accompagnée des vers du *Phare* de Baudelaire en est un autre exemple.

⁷⁷³ Cet extrait prolonge aussi la référence perecquienne au papier peint évoquée précédemment.

⁷⁷⁴ Le sonnet est paru dans le recueil poétique *Mes heures perdues* en 1833.

Sans constituer une recension exhaustive, les extraits analysés soulignent la fécondité de la dimension intertextuelle, cette « relation de coprésence entre [...] plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre⁷⁷⁵ ». Par ce recours constant aux citations (qu'elles soient directes, inscrites en italique ou incorporées directement dans le corps du texte), le roman adopte une partie de la mémoire littéraire parisienne et s'inscrit dans la longue lignée des œuvres consacrées à la capitale française. De plus, les ramifications intertextuelles représentent un élément intrinsèque de la poétique de l'enquête. La convocation de ressources formelles de la littérature canonique n'est pas simplement une preuve d'érudition et ne traduit pas simplement une volonté de « constituer un univers intégrateur et désintégré de l'intérieur par tous les textes qui l'habitent et le constituent, pris dans une mouvance⁷⁷⁶ ». Elle est aussi agissante dans le temps et dans l'espace et vient à la rescousse des récits troués et fragmentaires.

L'écrin narratif

Selon Laurent Demanze, les écritures de l'enquête se caractérisent par une structure en double hélice [qui] tresse ensemble le récit des faits et le récit de la recherche : cette double narration s'écrit en rupture avec un récit homogène, puisqu'elle multiplie les basculements temporels, les oscillations entre l'attesté et l'hypothétique, les récits enchâssés et les montages de témoignages⁷⁷⁷.

Une des grandes forces du roman de Ruth Zylberman est de réussir à intégrer de manière fluide, d'une part, les découvertes, les témoignages, les preuves, et d'autre part, les

⁷⁷⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

⁷⁷⁶ Andrée Chauvin, « Variations perecquiennes », dans Marie Miguet-Ollanier et Nathalie Limat-Letellier (dir.), *L'intertextualité*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1998, p. 461.

⁷⁷⁷ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 224.

hypothèses et les zones d'ombre. À l'image des poupées matriochka mentionnées dans le livre, un foisonnement de récits plus ou moins développés s'emboîtent les uns dans les autres et la narration multiplie les allers et retours temporels, en sorte de figurer une constellation autour de l'immeuble. L'enquêtrice s'interroge sur une série de suicides touchant les locataires du 209 mentionnée dans des faits divers datant de la fin du XIX^e siècle.

[Leur désespoir] s'est déployé entre les mêmes quatre murs, le long des mêmes escaliers, alors qu'ils foulaient les mêmes pavés ou poussaient cette même porte cochère qu'avait imaginée l'architecte Charles Dumond. Et je ne peux m'empêcher de penser que tous [...] ont regardé à un moment ou à un autre (et ce regard était-il un appel, une révolte ou une espérance ?) ce carré de ciel impassible qui surplombe la cour.

Tous les soirs de printemps c'est la même chose : quand il rentre chez lui, dans le bâtiment C du fond de cour, il aime se mettre à la fenêtre avec une cigarette et une bière. [...] Il s'assoit dans l'embrasure de la fenêtre, boit quelques gorgées, aspire doucement la fumée. (RS, 144-145)

Dans cet extrait, seul le changement de paragraphe marque le retour à un présent quotidien et tranquille, le « il » désignant un de ces propriétaires « jeunes, ouverts, entreprenants » (RS, 145) qui ont acheté un logement au début des années 2000. Ce principe d'asyndète qui marque ici une rupture de tonalité (tragique/apaisée) et un changement d'époque constitue un des traits caractéristiques de la narration. Ceci induit l'effet d'une tension entre la stabilité des pierres et le destin changeant des locataires.

Le texte déploie aussi des métaphores spatiales très visuelles. « À chaque nom supplémentaire, chaque nouvelle étape, [elle] ouvre une porte dissimulée et [elle] pénètre dans un lieu jusqu'alors invisible qui existe de façon parallèle à ce qu'[elle] croyai[t] être la réalité du présent mais s'y emboîte comme une pièce de puzzle à l'autre. » (RS, 46) Cette citation joue ici sur une habile mise en abyme de l'objet d'étude pour décrire le processus de l'enquête, sans oublier l'écho perecquien qui transparaît en filigrane. Les efforts, les

recherches et les tâtonnements animent la trame narrative et le passé « apparaît à mesure comme dans une chambre noire, par retouches et correctifs⁷⁷⁸ », non sans prendre parfois la forme du « tremblé d'un surgissement⁷⁷⁹ ». Alors que l'enquêtrice consulte méthodiquement une multitude de dossiers, elle réalise que « [s]ur l'une [des listes] *apparaissent soudain* trois autres noms » :

Les trois enfants ont été sauvés.

C'est un *surgissement*.

J'oublie totalement que ces enfants ont aujourd'hui autour de 80 ans. Je suis projetée avec ces trois noms dans un lieu dont je suis le démiurge, un lieu débarrassé des contraintes du temps et du vieillissement : les enfants sont vivants, enfants pour toujours⁷⁸⁰. (RS, 301) [Je souligne]

L'activité de recherche qui s'inscrivait dans la durée et la monotonie est brutalement interrompue et cette rupture de rythme crée un effet de suspense et contribue au dynamisme de l'écriture. Le texte déploie habilement la « narrativisation d'un processus mental, avec ses digressions et ses dérives, ses égarements et ses trouvailles insolites⁷⁸¹ », mais aussi avec son sens de l'autodérision. Le texte intègre ainsi des commentaires dépréciatifs (les « absconses recherches » (RS, 120), un « volontarisme obstiné et un peu ridicule » (RS, 129)), des remarques ironiques (« l'inquisitrice venue du futur, redresseuse de mémoire à bon compte » (RS, 320)) ou au contraire des envolées lyriques. À la suite d'une série de coïncidences, la détective urbaine se demande en effet si « le 209 rue Saint-Maur [lui a] été destiné aussi implacablement que quand, dans l'élan amoureux platonicien, deux moitiés complémentaires se trouvent enfin réunies » (RS, 265). De même, elle « n'aurai[t] pas été

⁷⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁸⁰ Cet extrait se lit aussi au prisme de la filiation benjaminienne que je développerai dans la troisième partie de ce chapitre.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 215.

plus saisie en découvrant d'éclatantes fresques sur les murs d'une villa romaine inconnue qu'en retrouvant, sur le mur de la cave, cet humble signe ignoré de tous [un graffiti en l'occurrence] » (RS, 131). Ces procédés, en alternance avec des passages où la gravité et la colère prédominent, allègent la tonalité tragique des événements décrits dans le roman. Le témoignage de Georges Wellers⁷⁸² sur la rafle du Vél'd'Hiv, doit, lui, s'écouter « dans la solitude, directement et sans intermédiaire ».

Ces enfants amenés par des gendarmes français en autobus à Drancy étaient pour la plupart nés en France. Ils ont tous, sans exception, été assassinés à Auschwitz mais ce qu'on leur a fait subir sur le sol français, à quelques kilomètres de Paris et de la rue Saint-Maur, je n'arrive pas à l'écrire. Et ma rage est à ce point intacte que je veux bien, oubliant toute courtoisie et retenue de bon aloi, foutre tout bonnement mon poing sur la gueule de ceux qui, aujourd'hui encore, prétendent que Vichy a tenté de protéger « ses » juifs français. (RS, 217)

Le décrochement du niveau de langage s'avère terriblement efficace pour dénoncer le discours négationniste français. Grâce à sa complexité narrative, le texte maintient ainsi magistralement l'équilibre « entre des césures qui ménagent un hiatus en suscitant une distanciation réflexive et la tension d'une dynamique herméneutique, en créant l'empathie et la force d'un affect⁷⁸³ ».

⁷⁸² Georges Wellers est un historien et scientifique interné au camp de Drancy. Dans son témoignage, il décrit l'arrivée de 4000 enfants arrêtés en région parisienne à Drancy en août et septembre 1942 puis leur départ vers Auschwitz. En ligne : <https://www.yadvashem.org/fr/docs/temoignage-george-wellers-temoin-eichmann-drancy-deportation-enfants.html> [Consulté le 16 novembre 2022]

⁷⁸³ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 216. Cette empathie se retrouve dans l'émotion procurée par le visionnement du documentaire de Ruth Zylberman qui ne tombe jamais dans le misérabilisme ou le pathos.

Les zones de flou

Selon Laurent Demanze, « [l]es enquêtes contemporaines, hasardeuses et inquiètes, multiplient les failles, les marques d'effacement et les signes illisibles⁷⁸⁴ » et se caractérisent par leur « principe d'incomplétude⁷⁸⁵ » et leur suspension sans point final. Il prend pour exemple la narratrice de *L'inhabitable*, qui avait mené une enquête de terrain dans un îlot de bâtiments insalubres, en rencontrant les locataires et en arpentant les bâtiments. Cinq ans après, elle revient sur les lieux et fait le constat suivant :

Je tente en vain de me remémorer l'aspect désolé de ce bâtiment, et de recomposer une vague image de ses habitants, ceux dont j'aurais aimé retrouver la trace [cinq] ans plus tard ; revenir sur les lieux ne devrait être qu'une étape, un morceau du récit. Mais aujourd'hui je me tiens sur le seuil et les habitants ont disparu, les vies se sont dispersées ; me restent cette façade, ces immeubles, témoignages des minuscules et incessantes modifications de la ville — Paris est un biotope de béton, de pierre de taille et de zinc⁷⁸⁶.

Dans le roman de Ruth Zylberman, celle qui cherche à « [s]e frayer un chemin parmi cette masse de noms » (RS, 114) et cet « amoncellement » (RS, 34) d'informations prend elle aussi acte des limites de sa démarche en qualifiant lucidement la nature de sa « quête désespérée d'exhaustivité » d'« intrinsèquement incomplète » (RS, 359). La redondance allitérative, qui accentue l'effet d'*inachèvement*, démontre que la détective urbaine opère une prise de conscience des impasses, angles morts et tâches aveugles de son enquête. Lors de ses

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 148. Dans *Crue*, le narrateur va même jusqu'à remettre en cause sa propre capacité de détective car mener une enquête suppose de « résoudre une sorte de rébus, de charade, d'énigme, de reconstituer un puzzle patient. Mais la quasi-totalité des pièces [lui] manquait. Et surtout, [il] doutai[t] de disposer des talents indispensables pour mener à bien une telle tâche. [Il] n'avai[t] pas la moindre idée de la manière dont [il] devai[t] [s]'y prendre. Et [il] ignorai[t] complètement par où, ou par quoi commencer. » (CR, 178)

⁷⁸⁵ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 253.

⁷⁸⁶ Joy Sorman, *L'inhabitable*, *op. cit.*, p. 42-43.

collectes de témoignages, elle doit aussi se méfier de ces « souvenir[s] valise[s] » (RS, 430) qui mêlent des détails vrais et faux.

Malgré tous ses efforts, elle admet « [s]on impuissance à comprendre les raisons pour lesquelles Sonia Arnaud a été libérée des mains de la Gestapo en 1943, à localiser l'escalier du 209 où l'Allemand antinazi pouvait se cacher » (RS, 321). « La porte au fond du couloir qui abrita les premiers instants de vie de Daniel Szulc résistera à [s]es assauts » et « restera [...] à jamais close » (RS, 120). Mais « *peut-être est-ce aussi bien ainsi*⁷⁸⁷ ». Laurent Demanze note à juste titre que « ce manque n'est pas nécessairement le signe d'un échec, il marque au contraire l'impossibilité de saturer l'enquête⁷⁸⁸ ou d'épuiser un réel, qui échappe à toute maîtrise⁷⁸⁹ ». Hélène Gaudy va plus loin en postulant que « réaliser que ce qu'on a à écrire réside peut-être justement dans la faillite de nos attentes. Ce qu'on ne nous a pas dit. Ce qu'on nous a fait croire. Les documents qu'on n'a pas trouvés. Les images qui manquent. Bref, tout ce qu'on n'a pas obtenu. Et pourquoi⁷⁹⁰. » Ces constats font écho aux propos de Georges Perec, détaillant son rapport à l'écriture :

[É]crire pendant toute une journée, ou pendant toute une nuit, esquisser un plan, mettre des grands I et des petits a, faire des ébauches, mettre un mot à côté d'un autre, regarder dans un dictionnaire, recopier, relire, raturer, jeter, réécrire, classer, retrouver, attendre que ça vienne, essayer d'arracher à quelque chose qui aura toujours l'air d'être un barbouillis inconsistant quelque chose qui ressemblera à un texte, y arriver, ne pas y arriver⁷⁹¹.

Mais je ne trouve rien de rien sur l'enfant, sinon la conviction que j'aurais beau lancer avec obstination, excitation même, mes filets dans toutes les directions possibles, j'aurais beau fouiller Internet, dépouiller les archives, remonter les

⁷⁸⁷ Je souligne. Le narrateur de *Crue* estime lui aussi qu'on « a toujours tort de vouloir tout expliquer » (CR, 111).

⁷⁸⁸ Après la sortie du documentaire, l'enquêtrice continue de recevoir quantité de messages. On peut imaginer qu'il en est de même après la parution du roman.

⁷⁸⁹ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 265.

⁷⁹⁰ Hélène Gaudy, « Sur les lieux : construire, fabriquer, se repérer, arpenter », dans Emmanuel Adely, Jakuta Alikavazovic et Philippe Artières, *Devenirs du roman 2 : Écritures et matériaux*, Paris, Inculce, 2014, p. 200.

⁷⁹¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 25.

pistes, bifurquer, croiser, analyser, accumuler les informations, j'aurai beau croire aux coïncidences, aux indices secrets, je ne parviendrai qu'à un tableau fragmentaire déjouant ce sentiment de toute-puissance qui m'habite parfois, cette toute-puissance du présent sur l'Autrefois. Mon 209 sera toujours un immeuble de papier tributaire des fausses pistes, des impasses, de mes aveuglements, de mes faiblesses. (RS, 120)

Ces deux longues phrases énumératives multiplient les verbes d'action à l'infinitif, ce qui a pour fonction d'exhiber le processus d'écriture, lequel se révèle laborieux, itératif, envahissant, obsessif, chronophage avec un risque d'échec inhérent à la démarche. Mais la tonalité de ces citations n'implique en aucun cas un quelconque renoncement ; il s'agit au contraire de valoriser la démarche d'écriture, de l'inscrire dans la durée et d'acter la possibilité d'une saisie partielle d'un objet par les mots.

En d'autres termes, il faut accepter les zones de flou de l'enquête, ses « frontières indécises » et ses « contours flottants⁷⁹² ». Déjà, dans *La vie mode d'emploi*, Marie-Claire Bancquart remarque que le projet de Bartlebooth (transformer cinq cents aquarelles en puzzle) échoue

puisqu'il meurt le 23 juillet 1975 devant son 499^e (et non 500^e) puzzle, dans lequel il reste un trou en forme de X, la dernière pièce n'ayant pas été posée. Mais la pièce qu'il a en main n'est pas un X. C'est un W. L'allusion est immédiatement déchiffable. En somme, on ne peut même pas compter sur une méthode d'effacement total. *Le flou, le contradictoire* triomphent⁷⁹³.

La narratrice du 209 évoque elle aussi la « chronologie floue » (RS, 246) des événements et son « impression d'avancer dans le brouillard » (RS, 327). Elle collecte des souvenirs qui sont comme « un terrain vague », « avec beaucoup de flou, d'imprécision dans les dates, les

⁷⁹² Maxime Decout, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁹³ Marie-Claire Bancquart, « Georges Perec : un Paris lipogrammatique », dans *Paris dans la littérature française après 1945*, Paris, La Différence, 2006, p. 128. [Je souligne]

moyens » (RS, 432). Enfin, selon Hélène Gaudy, une fois l'enquête terminée, « vient le moment où le texte recouvre le lieu. Une fois qu'on est parti ailleurs, que le temps commence à faire son travail, les mots écrits risquent de le reléguer dans ce *flou* dont on avait eu tant de mal à le sortir⁷⁹⁴. »

Dans le premier chapitre de cette thèse, j'ai identifié la notion de flou comme une caractéristique de la représentation de l'espace parisien. Autant les détails toponymiques et descriptifs de l'immeuble sont très précis sur le plan spatial, autant la mémoire des événements attachée au lieu possède une part d'incertitude constitutive. Pour Maxime Decout, il faut « faire le deuil d'une certaine conception du récit, celle de la totalisation » et plutôt « inventer une forme de parole, inachevée et inachevable, qui se cherche en même temps que l'enquête sur les victimes tâtonne, afin de rendre une vie aux victimes, de dire et d'interroger ce qui a disparu et ce qui a subsisté⁷⁹⁵ ». Ainsi, « la petite cosmogonie du 209 sera à jamais incomplète, lacunaire » (RS, 320), mais ce flou inquisitorial constitue par là même un réservoir potentiel de nouveaux récits. Tout comme le narrateur modianesque suspend l'enquête sur Dora Bruder, la détective urbaine choisit de laisser à l'immeuble et à ses locataires « leur nimbe de possibles⁷⁹⁶ ».

En conclusion de ces analyses, je tiens à souligner l'habileté avec laquelle le roman incorpore une série de supports visuels (plans, daguerréotypes, photographies) et textuels (articles de journaux, lettres, documents officiels) ainsi qu'une riche intertextualité. Comme

⁷⁹⁴ Hélène Gaudy, *op. cit.*, p. 202.

⁷⁹⁵ Maxime Decout, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁹⁶ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 280.

le rappelle Walter Benjamin à propos du goût des citations, « ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation très étroite avec celle du montage⁷⁹⁷. » Tous ces éléments « brise[nt] la continuité ou la linéarité du discours et convie[nt] nécessairement à une double lecture : celle du fragment perçu par rapport à son texte d'origine, celle du fragment comme s'incorporant à un nouvel ensemble, à une totalité différente⁷⁹⁸ ». Le roman joue ainsi sur la « tension entre l'effet documentaire produit par le dispositif de la collecte, et la restitution qui ménage de savants jeux de transcription et de recomposition » et « enjoint [ainsi] le lecteur à investir activement le dispositif⁷⁹⁹ ». Cette esthétique du montage participe de la réussite du roman, d'autant qu'elle est mise en abyme narrativement grâce à la métaphore de la métamorphose. En effet, la narratrice se sent comme « une alchimiste qui *métamorphoserait* non pas le plomb en or mais la matière inanimée en chair, une chair à la fois accessible et fuyante » (RS, 297 [Je souligne]). De même, elle est « naïvement fascinée par cet instant où, sous l'effet de la recherche ou du hasard, un nom commence à prendre vie, à se *métamorphoser* en une *impressionnante*⁸⁰⁰ ramification d'autres noms, de trajectoires, de détails » (RS, 118 [Je souligne]). Le lent travail de collecte aboutit à un rassemblement de toutes ces vies éparpillées, un processus synthétisé par la formule de « nous autres du 209 » suivi d'une longue énumération qui part de désignations très générales et qui se termine sur les noms des enfants juifs en passant par les différentes vagues d'immigration.

⁷⁹⁷ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, op. cit., [N1, 10], p. 474.

⁷⁹⁸ *Collages*, *Revue d'esthétique*, 1978, 10/18, p. 34-35. Cité par Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept » dans Marie Miguet-Ollanier et Nathalie Limat-Letellier (dir.), op. cit., p. 37.

⁷⁹⁹ Laurent Demanze, op. cit., p. 195.

⁸⁰⁰ Ce processus de métamorphose échappe parfois au contrôle de la narratrice qui a « l'impression étrange, inquiétante d'avoir mis en branle toute la constellation invisible du 209 ». (RS, 420)

Nous autres du 209, les pauvres, les morts et les vivants, les disparus et les revenants, nous autres les communards et les artisans, les résistants et les dénonciateurs, nous autres les jeunes filles amoureuses et femmes de mauvaise vie, nous autres les Kabyles et les Polonais, les juifs, les Portugais et les Bretons, les Marocains et les Italiens, nous autres, Odette, Albert, Daniel, Henry, Charles et les autres. « Nous autres du 209 », c'était la forte et fière affirmation d'une patrie imaginaire dont l'étendard serait ce toit de ciel découpé en carré au-dessus de la cour. (RS, 433)

À partir de fragments épars, de matériaux divers, d'une hétérogénéité de destins, la force du texte est de mettre en scène, en abolissant les frontières du temps, la création d'un collectif, d'une constellation dont le centre est l'immeuble.

Tentative de dévoilement d'un immeuble parisien

Tout immeuble est un entrepôt, avec ses étages et son trafic, les meubles qu'on emménage ou qu'on emporte, ces humains qui ont là leur lieu d'attache, avec leurs parents et leurs possessions, et ceux qui ne reviendront plus.

— Michel Butor, *Passage de Milan*, 1954 —

Dès le début du roman, le « minuscule bout de terrain » (RS, 62) sur lequel est construit le bâtiment prend une tout autre proportion, grâce à l'usage de superlatifs et de termes possessifs. Il se voit accoler une curieuse dénomination oxymorique, soit celle d'« un point d'interrogation démesurément petit » (RS, 370), formule par laquelle l'adverbe annule tout idée d'insignifiance. Telle une exploratrice arpentant un nouveau territoire, la narratrice qualifie l'immeuble de « *terra incognita*⁸⁰¹ », de « Terre promise » ; ce dernier constitue « son

⁸⁰¹ Joy Sorman recourt aussi à la métaphore de l'exploration d'une terre vierge : « J'essaie de défricher un peu, j'avance dans la jungle avec ma machette. » (Alison James, Dominique Viart et Joy Sorman, « Entretien avec Joy Sorman », *Revue critique de fiction française contemporaine*, dossier « Littératures de terrain », n° 18, 2019, p. 186.)

Amérique » et « son nouveau royaume » (RS, 16) dont elle veut « aller toucher avec les mains les fondations » (RS, 130). Participant d'« un imaginaire de l'exploration⁸⁰² » caractéristique de l'enquête, ces termes mettent en relief la dimension religieuse et grandiose de la conquête ; un bout de la vieille capitale prend ici les traits du Nouveau Monde. Il s'agit aussi de doter le lieu d'un récit de fondation, de « trouver une année zéro du 209 : celle de la toute première pierre, du tout premier habitant » (RS, 68) et de le baptiser⁸⁰³ puisque le bâtiment sis au « 209 rue Saint-Maur, Paris Xe » deviendra simplement « le 209 ». Sa porte cochère bleue constitue le seuil symbolique pour amorcer une enquête placée sous les angles de l'histoire, de l'urbanisme, de l'économie, de la politique et de la littérature.

Un immeuble traversé d'histoires/d'Histoire

L'histoire ouvrière parisienne

L'Autobiographie du 209 rue Saint-Maur (autrefois chemin de Saint-Denis) débute avant même son édification, le texte cherchant à « remonter strate par strate jusqu'au plus ancien des temps, celui de la préhistoire du 209 » (RS, 62). Plans à l'appui, la narratrice retrace à grands traits les principales évolutions de la ville de Paris, notamment la construction du mur des Fermiers généraux en 1786, le processus d'urbanisation accélérée et les transformations haussmanniennes du XIX^e siècle. L'immeuble au « caractère ouvrier et

⁸⁰² Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 87.

⁸⁰³ Ce processus de nomination d'un objet est particulièrement important chez Walter Benjamin, selon Catherine Perret. « Ce n'est qu'au moment où le regard se détourne du paysage, où l'attention se fixe sur les seuls noms, que l'animation et la fusion des éléments deviennent possible. C'est de la nomination qui magiquement délie les formes et engendre l'expérience sensible que procède la version finale. » (*Walter Benjamin sans destin*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 37.)

industriels » (RS, 73) est alors essentiellement constitué d'ateliers d'artisans, dont celui d'un batteur d'or parmi les plus importants de Paris (il y a aussi un fabricant de moulures, un autre de bijoux, un marchand de boutons...). L'enquêtrice note le fort engagement politique des locataires ouvriers qui débattent, lancent des souscriptions puis prennent part aux journées insurrectionnelles de juin 1848. L'inclusion de deux photographies de la barricade de la rue Saint-Maur le 25 et le 26 juin donne corps à cette révolte même si de ces supports visuels « émane une étrange poésie qui dissimule en partie la violence extrême de l'attaque au cours de laquelle la résistance des insurgés fut balayée par les troupes du général Lamoricière » (RS, 77). Le choix de ces archives met en lumière l'objet symbolique que constitue la barricade tout au long du XIX^e siècle, érigée depuis la révolution de 1830 en « instrument décisif pour un nouveau type de révolte ancrée dans le tissu urbain et capable de tenir tête à l'armée⁸⁰⁴ ». Celle qui refuse le rôle d'historienne officielle construit un récit des événements mêlant éléments historiques factuels et narration fictionnelle, qui donne chair et sentiment à la Commune de Paris :

Je ne peux qu'imaginer l'atmosphère rue Saint-Maur, les discussions d'une cour à l'autre, les gardes nationaux qui déambulent en uniforme, les mots d'ordre qui apparaissent : instruction gratuite, horaires de travail allégés, salaire minimum, droit des travailleurs, organisation de la souveraineté populaire. Je me représente aussi la famine qui s'abat sur ces mêmes habitants tout au long du terrible hiver 1870-1871 et leur colère quand, le 28 janvier 1871, un armistice

⁸⁰⁴ Christophe Charles, *Paris, « capitales » des XIX^e siècles*, Paris, Points, 2021, p. 222. La première fois que des barricades ont été érigées dans Paris est le 12 mai 1588. Cette date, qui marque le soulèvement populaire contre Henri III, est désignée comme les « journées des Barricades ». En ligne : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/journées_des_Barricades/107662 [Consulté le 9 novembre 2022]. De son côté, Éric Hazan considère la barricade comme « un dispositif scénique. Scène comique, lorsque de part et d'autre les combattants s'apostrophent, s'insultent comme sous les murs de Troie, ou cherchent à convaincre ceux d'en face de capituler avant d'être massacrés ou, en sens opposé, de rejoindre les rangs de leurs frères. Scène tragique, *all'antica*, où le héros descend des pavés et marche seul vers les soldats, dans un ultime effort de persuasion ou simplement pour ne pas subir la défaite, pour en finir avec la vie. » (*L'invention de Paris, op. cit.*, p. 303.)

est finalement signé entre le gouvernement de défense nationale et l'Empire allemand, entérinant une défaite humiliante. (RS, 102) [Je souligne]

Le texte met en lumière l'importance prise par la géographie du quartier⁸⁰⁵ dans le soulèvement populaire et se concentre sur le 128^e bataillon de la garde nationale (le X^e arrondissement en compte vingt-et-un), qui inclut les habitants du 209 rue Saint-Maur. Resserrant sa focalisation, la narratrice s'attache au destin particulier de Claude Payet dont elle établit une vague description physique à partir des « pauvres éléments glanés dans son dossier d'instruction » (RS, 104). « Attrapant les éclats surgis de ces quelques lignes » (RS, 111), elle tente de reconstituer les faits et gestes de ce sous-lieutenant (ses actions pendant la Commune, son arrestation en juin 1871 après avoir été dénoncé par un voisin et enfin sa libération quatre ans plus tard). Outre ce récit d'une vie particulière, le lyrisme d'une chronique de Prosper-Olivier Lissagaray à propos de « Paris la veille de la mort » devient l'une des composantes de la répression connue sous le nom de la Semaine sanglante⁸⁰⁶ :

Celui qui a respiré ta vie qui est la fièvre des autres, qui a palpité sur tes boulevards et pleuré dans tes faubourgs, qui a chanté aux aurores de tes révolutions et, quelques semaines après, lavé ses mains de poudre derrière les barricades ; celui qui peut entendre sous chacun de tes pavés la voix d'un martyr de l'idée et saluer chaque rue d'une date humaine ; celui pour qui chacune de tes artères est un rameau nerveux ; celui-là ne te rend pas justice encore, ô grand Paris, s'il ne t'a pas vu dehors⁸⁰⁷. (RS, 105)

⁸⁰⁵ Pour Christophe Charles, « le blanquisme est le mouvement qui théorise ce modèle de prise de pouvoir [que représente cette forme de soulèvement populaire] [...], même s'il déplore que les insurgés restent trop attachés aux limites de leurs quartiers ». (*op. cit.*, p. 48.)

⁸⁰⁶ Selon l'historien anglais Robert Tombs, le nombre de victimes estimées est de 10 000 morts, soit « le plus grand massacre civil du XIX^e siècle ». (*Ibid.*, p. 375.)

⁸⁰⁷ Plus largement, Christophe Charles démontre comment le XIX^e siècle a participé à la construction du « mythe parisien » révolutionnaire : « après le peuple indomptable de 1830 qui nargue l'Europe des rois, après l'illusion lyrique de février 1848 qui déclenche d'autres révolutions européennes, après l'insurrection désespérée de juin 1848, après la nouvelle ville bourgeoise qui étale ses richesses et voue un culte au progrès lors des Expositions du Second Empire, surgissent la ville assiégée héroïque qui ne cède pas à l'ennemi, puis la ville libérée "à l'assaut du ciel" qui rejette le gouvernement officiel et enfin la ville qui brûle ses palais et sacrifie ses

Le texte intègre aussi des extraits tirés des ouvrages de Maxime Du Camp (*Les convulsions de Paris. Épisode de la Commune*) et de Louise Michel (*La Commune de Paris*) qui écrit que « [l]a Commune était morte, ensevelissant avec elle des milliers de héros inconnus » (RS, 108). L'effet tragique est redoublé par le constat lapidaire de la narratrice — « [à] 11 heures du matin, le 28 mai, tout était fini » (RS, 108) — qui marque la brutalité de la fin du soulèvement populaire.

D'autres événements scandent la vie de l'immeuble. En 1898, un couple de locataires signe une protestation en faveur du capitaine Dreyfus tandis qu'un autre habitant, Edmond Lajoux, est un des acteurs secondaires de l'Affaire. Il a même rédigé ses mémoires, *Mes souvenirs d'espionnage*, dans son appartement du 209, un vrai « méli-mélo », « aussi embrouillé qu'un roman d'espionnage de John Le Carré⁸⁰⁸ » (RS, 150). À partir de l'épicentre que constitue l'immeuble, trois récits s'enchâssent habilement (celui de Lajoux, celui de la narratrice qui tente de décortiquer ses écrits, celui de l'Affaire Dreyfus). Après consultation des archives de la préfecture de police, l'enquêtrice réalise que l'immeuble abrite plusieurs militants du Parti Communiste⁸⁰⁹. L'un a été arrêté dans les années trente « sous inculpation d'outrage et rébellion » (RS, 170), une autre distribue des brochures lors de la campagne électorale de 1932, un troisième fait l'objet d'un rapport particulier : « Individu grossier et sans scrupules, il étale à toute occasion sa haine pour le régime et aurait même déclaré en

plus fervents militants tandis que le gouvernement extermine les derniers habitants insurgés et la renie comme capitale ». (*Ibid.*, p. 381.)

⁸⁰⁸ Dans un article du *Figaro*, publié le 16 juin 1905, Ph.- Emmanuel Glaser écrit : « M.E. Lajoux, [...] a tenu à offrir au grand public ses *Souvenirs d'espionnage*, que, peut-être, il eût pu garder pour lui »...

⁸⁰⁹ Yvan Combeau rappelle que de profondes tensions politiques agitent les années 1920 et 1930 au cours desquelles « le Parti communiste français et les ligues d'extrême droite de l'Action française aux Jeunesses patriotes s'affrontent verbalement et physiquement dans les rues de la capitale ». (*Histoire de Paris*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, p. 93.)

apprenant l'assassinat du Président Doumer que cela faisait "une vache de moins".» (RS, 170) Le texte déroule le fil du militantisme communiste des habitants du 209, lequel se poursuivra dans les années 1930 et pendant la Seconde Guerre mondiale (organisation de réunions secrètes, lâchage de tracts dans la nuit, fabrication de faux papiers, impression d'un journal de résistance en yiddish). L'engagement politique des locataires perdure après la guerre et s'exprime notamment lors de la manifestation du 28 mai 1952 contre la venue du général américain Ridgway à Paris (le bilan sera de deux morts et trois cents blessés). La fille d'un des anciens locataires rapporte les paroles de son père :

C'était très très violent. On avait même construit des barricades dans la rue du Faubourg-du-Temple. Il faut imaginer, ce n'était pas longtemps après la guerre, en pleine guerre froide, et d'un côté il y avait la police qui avait à peine été épurée à la Libération et qui était très violente, de l'autre côté des militants, on dirait des "casseurs" aujourd'hui, parmi lesquels certains, comme mon père, étaient des gens très très abîmés par la guerre, qui voulaient en découdre. Pour eux, la violence n'était pas un mal. (RS, 373)

Même si le témoignage est indirect, le choix du champ lexical, le redoublement et la répétition de l'adverbe « très » ainsi que la description des forces en présence qui ont hérité de la violence de la Seconde Guerre mondiale concourent à faire saisir au lecteur l'intensité des affrontements. Enfin, la guerre d'Algérie s'invite aussi en creux dans l'histoire de l'immeuble. Un des propriétaires raconte que son père, un instituteur membre du FLN, a été interné pendant trois ans dans un camp d'emprisonnement pour les combattants de l'indépendance algérienne et ce, « dans des conditions épouvantables » (RS, 314), selon le témoignage de son fils. S'il s'agit au départ de constituer une généalogie du lieu et d'en révéler l'idiosyncrasie, retracer minutieusement la chronologie des événements à partir du 209 rue Saint-Maur transforme l'objet immeuble en synecdoque de l'histoire ouvrière sociale et politique de la capitale française.

Les deux guerres mondiales

La description d'une photographie du café Amat, sis au 209 rue Saint-Maur, amorce le récit de la Première Guerre mondiale. « [E]n 1913, le "monde monstrueux" dont parlait Eugène Dabit s'apprête bel et bien à écraser ce petit peuple d'ouvriers, d'artisans, de vendeuses et de couturières qui venaient peut-être acheter son bois ou boire un petit verre "chez Amat". » (RS, 158) La narratrice s'attache longuement au destin d'un typographe, Léon Gardeblé, blessé et mutilé au combat, qui revient dans l'immeuble en 1916 et reprend la vie civile avec son épouse. Cette « gueule cassée », traumatisée par la guerre, assassine l'amant de sa femme mais est finalement acquitté à la suite de son procès. Le texte s'appuie à la fois sur cette trajectoire individuelle et sur des considérations plus larges sur le rationnement, le froid, les maladies, la peur de perdre un être cher, les bombardements⁸¹⁰. Le roman convoque une référence intertextuelle pour mieux s'en distancer et décrire en creux les ravages à l'œuvre dans la ville. « [L]' "arrière" de la rue Saint-Maur ce n'est pas l' "arrière" de la rue Royale et de chez Maxim's décrit par Drieu la Rochelle dans *Gilles*. » (RS, 160) Lors de la Fête du 14 juillet 1918, Georges Clémenceau lance un vibrant hommage à la grandeur de Paris⁸¹¹ :

⁸¹⁰ Selon Yvan Combeau, « la population, très affaiblie par [l]es privations alimentaires, est aussi durement atteinte par les épidémies de typhoïde et de rougeole. Dès l'hiver 1917-1918, la grippe espagnole tue des milliers de Parisiens. » (*Ibid.*, p. 83.) L'historien rappelle aussi que ceux qui n'ont pas quitté la capitale française (début 1918, Paris compte 1,8 millions d'habitants soit 63% de la population de 1911) « subissent les bombardements des avions ennemis (*Taube*) puis les raids des zeppelins ». (*Ibid.*, p. 82.)

⁸¹¹ Ce discours était déjà annoncé par le ton triomphaliste de la proclamation du conseil municipal parisien marquant la fin de la guerre le 11 novembre 1918 :

« Habitants de Paris,

« C'est la victoire, la victoire triomphante ; sur tous les fronts, l'ennemi vaincu a déposé les armes, le sang va cesser de couler.

« Que Paris sorte de la fière réserve qui lui a valu l'admiration du monde. Donnons un libre cours à notre joie, à notre enthousiasme ou refoisons nos larmes.

Capitale magnifiquement digne de la France. Animée d'une foi patriotique qui ne s'est jamais démentie, [elle] a supporté avec une vaillance aussi ferme que souriante de nombreux bombardements par avions et par pièces à longue portée. [Elle a], de 1914 à 1918, ajouté des titres impérissables à sa gloire séculaire⁸¹².

À l'opposé de ce récit glorieux, le roman privilégie la vision tragique d'une capitale marquée par la destruction (le « Paris en ruines » de Czeslaw Miłosz) et par la fragilité humaine (le « frêle corps humain » de Walter Benjamin) :

Paris restait Paris pourtant et je me demande si les soldats en permission se retrouvaient déboussolés dans les rues qui continuaient à grouiller, devant toutes les manifestations d'une vie qui persistait malgré tout, alors que *cette génération qui avait encore pris le tramway à chevaux pour aller à l'école*, comme l'écrit si magnifiquement Walter Benjamin, *se trouvait en plein air, dans un paysage où rien n'était demeuré inchangé sinon les nuages ; et dans le champ d'action de courants mortels et d'explosions délétères, minuscule, le frêle corps humain.*

Les frêles corps humains de Jean-Joseph Amat, d'Albert Berton, de François Castanet, de Louis Audiger résistèrent comme ils purent aux assauts des courants mortels mais Charles Cordier, bijoutier outilleur, fut blessé à la jambe gauche et à la tête (région temporale gauche précisément). Quant à Antoine Coulournat, l'employé boucher, il revint visiblement très sérieusement diminué du front puisque je le retrouve domicilié dès après la guerre, et pour de longues années, à l'hôpital Saint-Louis. Pour la plupart, les hommes du 209 à partir de 1918 sont des hommes qui ont traversé, même en y survivant, ce feu d'apocalypse. (RS, 161)

La matière intertextuelle à forte charge poétique évoque la barbarie et la violence d'une Première Guerre mondiale caractérisée par « un déploiement monstrueux de la technique⁸¹³ » et une rupture entre ceux qui combattent et ceux qui restent en arrière. La reprise par le texte des formulations associées au nom de soldats avec les détails prosaïques

« Pour témoigner à nos grands soldats et à leurs incomparables chefs notre reconnaissance, pavisons toutes nos maisons aux couleurs françaises et à celles de nos chers alliés.

« Nos morts peuvent dormir en paix... Pour eux comme pour nous, le "jour de gloire" est arrivé. » (*Ibid.*, p. 84.)

⁸¹² *Ibid.*, p. 86.

⁸¹³ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté suivi de : Le conteur et La tâche du traducteur*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 39.

de leurs blessures permet de mesurer concrètement l'intensité de la violence subie par les locataires masculins de l'immeuble. Le texte théorique du philosophe allemand prend ici littéralement corps dans des destins individuels.

L'objet principal de l'enquête est de retracer le destin des neuf enfants juifs ayant habité le 209 rue Saint-Maur et cette focalisation sur une adresse toponymique précise s'inscrit dans le mouvement de renouvellement des récits de la Shoah. Plusieurs écrivains et historiens choisissent en effet de se détourner des sites des camps ou des monuments commémoratifs, lesquels constituent ce que Pierre Nora nomme lieux de mémoire. Comme le souligne Henri Garric, « la mémoire [y] est dressée en récit officiel, fixé, exact et complet⁸¹⁴ ». Au contraire, il s'agit ici de changer d'échelle en pratiquant la microhistoire :

L'observation de la destruction des Juifs d'Europe à la loupe permet de penser le processus de mise à mort autrement, d'éclairer différemment les relations entre victimes et bourreaux, de replacer les comportements individuels dans leurs environnements sociaux pour conférer à ceux-ci une valeur explicative propre, de renouveler l'histoire de la Shoah⁸¹⁵.

Maxime Decout juge que l'enquête de terrain, si éprouvante soit-elle, permet l'abandon du « gigantisme de la catastrophe » au profit d'une saisie fragmentaire. « Elle autorise à faire un pas de plus vers ce qui s'est passé, à imaginer, de manière approximative, les événements⁸¹⁶. » Il cite en exemple les livres d'Yvon Jablonka (*Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*) et de Daniel Mendelsohn (*Les Disparus*). Pour l'un, le voyage à Auschwitz

⁸¹⁴ Henri Garric, *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 27.

⁸¹⁵ Tat Bruttman, Ivan Ermakov, Nicolas Mariot et Claire Zalc, « Changer d'échelle pour renouveler l'histoire de la Shoah », *Le genre humain*, vol. 52, n° 1, 2012, p. 13. Yvon Jablonka va même plus loin en affirmant que « [l']a distinction entre nos histoires de famille et ce qu'on voudrait appeler l'Histoire, avec sa pompeuse majuscule, n'a aucun sens. C'est rigoureusement la même chose. » (Cité par Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 222.)

⁸¹⁶ Maxime Decout, *op. cit.*, p. 71.

se révèle décevant et ne constitue pas le terrain « qui permet de frôler les disparus comme on aurait pu le croire⁸¹⁷ ». Le second affirme :

C'était pour sauver mes parents des généralités, des symboles, des abréviations, pour leur rendre leur particularité et leur caractère distinctif, que je m'étais lancé dans ce voyage étrange et ardu. Tués par les nazis — oui, mais par qui exactement ? Effroyable ironie d'Auschwitz — je m'en suis aperçu en traversant les salles remplies de cheveux humains, de prothèses, de lunettes, de bagages destinés à ne plus aller nulle part —, l'étendue de ce qui est montré est tellement gigantesque que le collectif et l'anonyme, l'envergure du crime, sont constamment et paradoxalement affirmés aux dépens de toute perception de la vie individuelle⁸¹⁸.

L'immeuble offre au contraire un microcosme social dans lequel l'enquêtrice cherche à recomposer les histoires individuelles et les liens de voisinage qui peuvent déterminer la vie et la mort d'un locataire juif. Car « [l]'histoire est quand même insensée : les parents cachent les proscrits, le fils les tue » (RS, 260). La concision de la formule structurée en forme de chiasme renforce l'effet d'absurdité et de brutalité des destins. Un des couples abrite ainsi chez lui des juifs lors des rafles, comme le rapporte leur fille à l'enquêtrice : « Thérèse se couchait à côté de moi, en dessous du matelas : j'entendais ses boyaux, ça faisait *grrrr*. Parce qu'elle avait peur et moi aussi. Je n'étais qu'une gamine à l'époque. Son père se cachait sous le lit de maman. » (RS, 270) Une autre se souvient de la photographie omniprésente de ses deux oncles fusillés par des Allemands. Ses propres parents, décédés très jeunes, « sont morts d'avoir survécu, c'était trop de peine, trop de culpabilité » (RS, 373). L'angoisse d'une petite fille, les traumatismes qui perdurent après la guerre : ces exemples ainsi que les témoignages évoqués dans la première partie de ce chapitre forment progressivement une

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁸¹⁸ Daniel Mendelsohn, *Les Disparus*, Paris, Flammarion, 2007, p. 126.

histoire concrète et incarnée. Grâce au cumul de ces fragments de vie dans un bâtiment particulier, le texte recompose le quotidien des habitants juifs parisiens pendant la Seconde Guerre mondiale. Alors qu'elle tente de compiler les rafles successives qui ont eu lieu au 209, la narratrice se

ren[d] bien compte qu'à entrer dans le détail de cette succession d'arrestations, [elle] pren[d] le risque que tout se mélange : les noms, les dates, les convois. Le risque de la submersion. De la lassitude aussi. Mais comment faire autrement pour éprouver que, même si la mémoire collective a retenu la date du 16 juillet 1942 comme symbole de la persécution, en réalité, tout avait commencé bien avant et s'est poursuivi, certes à des rythmes différents mais *sans discontinuer*, chaque semaine, chaque mois jusqu'à la libération de Paris en août 1944. C'est ce *sans discontinuer*, cette traque de chaque minute au cœur de la ville, dans les caves, les appartements, les escaliers du 209, cette traque dans [s]on Paris, dont [elle] n'arrive pas à [s]e remettre. (RS, 234)

Le sentiment de lassitude, déjà relevé par Georges Perec⁸¹⁹, accentue l'effet d'accumulation des drames humains. Par la répétition de l'expression verbale en italique (dont la temporalité s'oppose à la date unique du 16 juillet), le texte construit le récit glaçant d'un processus d'élimination systématique qui se déroule quotidiennement dans l'espace parisien.

Autobiographie d'une gentrification

Dans cet « étrange mélange de neuf et d'ancien, de propre et de rafistolé » (RS, 24) — définition qui pourrait s'appliquer à l'ensemble de la capitale française —, dans cette « cellule discrète du tissu organique parisien » (RS, 19) se lit le processus de gentrification à l'œuvre dans Paris. Le bâtiment possède au départ un « caractère ouvrier et industriel »

⁸¹⁹ « Lassitude des yeux. Lassitude des mots. » (Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1995, p. 30.)

(RS, 73). À la fin du XIX^e siècle, la bâtisse est détruite afin de construire un nouvel immeuble qui comporte plus de logements — et donc jouit d'une meilleure rentabilité financière⁸²⁰.

Exit donc la crèche laïque fondée après la Commune, en 1874, la seule crèche de tout le X^e arrondissement [...]. *Exit* les 50 petits lits en fer recouverts d'une paillasse d'avoine (comment 50 lits, même petits, pouvaient-ils tenir dans trois pièces ?).

Exit l'atelier de Lecourt, fabricant de moulures à façon, l'atelier de sculpture de Moreau, l'atelier de l'artiste peintre Duménil. *Exit* les locataires Combard, Prévost, Lecot, le domestique Renault. (RS, 135)

L'extrait met littéralement en scène (*exit* est une indication scénique) l'expulsion d'objets matériels (lits), puis de lieux de travail (ateliers) et enfin des habitants eux-mêmes. Le tempo de l'anaphore *Exit*, violente sur le plan sonore, rythme le processus de ce qu'on nommerait aujourd'hui une « réno-éviction⁸²¹ ». Les nouveaux locataires sont composés d'ouvriers, d'immigrés et de « petites gens » (RS, 32), et ce, tout au long du XX^e siècle. Exiguïté des appartements⁸²², vétusté de l'endroit qui n'est pas entretenu, promiscuité entre voisins, « continuité [de l'aspect de l'immeuble] entre la guerre et l'après-guerre » (RS, 40), telles sont les caractéristiques décrites par les anciens locataires⁸²³. Une photographie illustre elle aussi le peu de transformations apportées au bâtiment.

⁸²⁰ Christophe Charles rappelle que les propriétaires préfèrent louer un appartement dans les beaux quartiers et mettre en location leur propre immeuble. La spéculation est importante et les gains immobiliers sont supérieurs aux placements classiques comme les emprunts d'État. (Christophe Charles, *op. cit.*, p. 309.)

⁸²¹ Il s'agit d'une pratique par laquelle un individu ou une entreprise propriétaire d'un logement locatif en évince les occupants dans le but d'effectuer des rénovations. L'Office québécois de la langue française privilégie ce terme à celui couramment employé de « rénoviction ».

En ligne : https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26558204 [Consulté le 18 novembre 2022]

⁸²² En raison de la petitesse des lieux, les habitants adoptent le principe du « grignotage » (RS, 375), c'est-à-dire le fait d'occuper d'autres pièces, même si elles ne sont pas mitoyennes, au fur et à mesure que les familles s'agrandissent.

⁸²³ Un ancien locataire de quatre-vingt-quinze ans qui a passé quarante-six ans à travailler dans un atelier de cuir au 209 avant qu'il ne soit fermé pour laisser place à des appartements mentionne l'absence de lumière dans l'escalier, les w.c. dans le couloir, les logements sans eau courante, la présence de rats, le téléphone installé dans un seul logement. Selon Yves Combeau, le parc immobilier parisien « se caractérise par la vétusté des logements, dont un bon nombre a été construit avant 1871 (35% en 1954), et par l'absence de projets de construction. En 1954, 81% des logements n'ont pas de salle de bains ; 55% pas de w.c. » (*op. cit.*, p. 106.)

La façade décrépie du 209, l'aspect usé du fer forgé, le détail trivial de la grande bassine en métal accrochée contre le mur extérieur dont on peut penser qu'elle sert au bain quotidien, toute cette vétusté encore visible, si typique du Paris du début des années 1960. (RS, 381)

Le 209 est un *immeuble-type* des quartiers populaires parisiens qui a ensuite vécu une période d'abandon dans les années 1980 (les locataires qui décédaient n'étaient pas remplacés, les lieux devenaient insalubres⁸²⁴) jusqu'à sa revente à la fin des années 1990. Lors de son embauche en 1998, le nouveau concierge juge que c'« était un des pires immeubles de la rue Saint-Maur » (RS, 59). Puis de nouveaux habitants, plus aisés, ont acheté les appartements et les ont rénovés. Selon ce même concierge, « tout le monde faisait des travaux, au même moment, ça n'arrêtait pas » (RS, 60), ce qui permet de mesurer la vitesse de la transformation du bâtiment après de longues années d'inaction (la même famille a possédé le bâtiment de 1851 jusqu'aux années 2000⁸²⁵). L'arrivée de ces propriétaires

a irrémédiablement signé la fin d'un immeuble populaire où vivaient de petites gens, où il était naturel de parler avec un accent, de s'entraider pour remplir les formulaires administratifs, pour faire face au monde extérieur normé, intégré ; un immeuble où se nouait quotidiennement, sans grands mots, la solidarité instinctive de ceux qui ont si peu. (RS, 317) [Je souligne]

La formule souligne l'irréversibilité et la brutalité du processus de gentrification⁸²⁶, même si l'immeuble bénéficie encore d'une mixité sociale partielle, entre les nouveaux occupants qui transforment les lieux en *lofts* et ceux qui utilisent les toilettes collectives du couloir, entre

⁸²⁴ Selon une locataire, l'immeuble « ne ressemblait pas du tout à ce qu'il est aujourd'hui. [...] Il y avait des toiles d'araignées, pas de lumière » (RS, 236) et des pièces noires à cause du chauffage au charbon.

⁸²⁵ Augustin Agnellet a acheté l'immeuble en 1851 qui était alors le 77, puis le bâtiment est devenu le 185, avant d'être ensuite le 209.

⁸²⁶ Frédéric Pajak se montre encore plus critique à propos de cette évolution : « Il y eut les cris des insurgés, leurs chants et leurs désillusions. Ce Paris-là n'existe plus. Dans la ville, il y avait une ville que l'on a écartée, que l'on a rayée de sa carte. Des habitants nouveaux sont à Paris. Ils dévorent la viande de la cité jusqu'à la dernière bouchée des quartiers populaires. » (*Manifeste incertain 2*, Lausanne, Les éditions noir sur blanc, 2013, p. 133.)

ceux qui possèdent de grands appartements et ceux qui disposent d'une seule pièce où vivre. La narratrice remarque aussi des vitres cassées, réparées à l'aide de cartons. De même, « [l]e carrelage aux motifs ocre et rouge donne [à l'immeuble] un petit air cossu immédiatement démenti par l'étroitesse de la cage d'escalier entravée par un minuscule ascenseur » (RS, 23). Une vieille locataire folle (elle hurle en permanence et possède des mygales qu'elle nourrit avec des grillons !) réside encore au 209 dans un petit taudis insalubre. Mais les vélos et les plantes de la cour, de même que l'absence de linge aux fenêtres, les cuisines ouvertes dignes des magazines de décoration constituent « les indices immédiatement lisibles de l'identité sociologique du 209 » (RS, 21), laquelle marque un embourgeoisement progressif des lieux. Comme le rappelle David Lepoutre,

l'augmentation des prix à la vente ou à la location, exacerbée dans le contexte de Paris, n'est pas le seul facteur du tri social des habitants. Il y a aussi le coût élevé de l'entretien de l'immeuble, et celui, encore plus onéreux, des opérations de rénovation et de transformation des appartements. Ainsi, les politiques urbaines, notamment parisiennes, qui vont dans le sens de la conservation de l'habitat dans la longue durée, politiques rencontrant l'adhésion des catégories des populations les plus attachées à la ville ancienne, contribuent-elles au renforcement de ce phénomène que les géographes, puis les sociologues ont appelé la *gentrification*⁸²⁷.

Lorsque Odette Diamant revient sur les lieux de son enfance, elle s'exclame : « C'est fou, c'est fou. Ils n'ont rien changé, ils n'ont rien changé. Les pierres sont toujours là. » Puis, en découvrant la verdure, les lofts, les vélos, elle fait le constat que « c'est un autre monde ! Ils ont laissé la carcasse mais c'est un autre monde. » (RS, 402) Une autre manière, plus poétique et moins administrative, de prendre acte des transformations de l'habitat parisien.

⁸²⁷ David Lepoutre, « L'immeuble, mode d'emploi. Devenir de l'habitat haussmannien », *Revue Ethnologie française*, vol. 42, n° 3, 2012, p. 419-428.

Chronotope et mémoire « logée »

Pierres des eaux pierres des morts

Pierres pour qu'on se remémore

[...]

Pierres muettes des maisons

Traces d'époques incertaines

— Louis Aragon, « Pierres », *Le Nouveau Crève-cœur*, 1948 —

La mémoire « logée »

Maurice Halbwachs postule que « la mémoire collective prend son point d'appui sur des images spatiales⁸²⁸ », soulignant par là même le lien nécessaire entre mémoire et espace matériel. Thomas Beaubreuil démontre qu'au fil de ses recherches, le sociologue s'est de plus en plus concentré sur la notion opératoire de spatialité pour étudier les faits sociaux, « [l]a dimension spatiale pass[ant] du statut de "cadre" (espace de délimitation) à celui de principe génétique des structures sociales. Le groupe se constitue originellement à partir du système de représentation que produit sa rencontre avec l'espace physique⁸²⁹. » Cette visée théorique trouve son application dans le roman puisqu'il évoque « les invisibles, les vaincus des journées de juin 1848 dont la mémoire s'est transmise [...] dans les cours, les ateliers, les passages de la rue Saint-Maur, de la rue du Faubourg-du-Temple, y déposant le souvenir de l'insurrection » (RS, 79). Maurice Halbwachs travaille également sur le lien agissant entre le lieu habité et (re)connu et la faculté individuelle de l'anamnèse. Le long paragraphe que le

⁸²⁸ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 200.

⁸²⁹ Thomas Beaubreuil, « Le "spatialisme" du dernier Halbwachs », *Espaces et sociétés*, vol. 144-145, n° 1-2, 2011, p. 161.

sociologue consacre à ce sujet est divisé en trois parties afin de dégager sa pertinence dans l'analyse de plusieurs témoignages recueillis par l'enquêtrice du 209.

Recueillons-nous maintenant, fermons les yeux, remontons le cours du temps aussi loin qu'il nous est possible, tant que notre pensée peut se fixer sur des scènes ou sur des personnes dont nous conservons le souvenir. Jamais nous ne sortons de l'espace. Nous ne nous retrouvons pas, d'ailleurs, dans un espace indéterminé, mais dans des régions que nous connaissons, ou dont nous savons bien que nous pourrions les localiser, puisqu'elles font toujours partie du milieu matériel où nous sommes aujourd'hui⁸³⁰.

Odette Diamant est celle qui livre le récit le plus précis⁸³¹ en retraçant les lieux, les habitants, les relations de voisinage, l'atmosphère, à tel point que « c'est tout un monde, où se mélangent le français et le yiddish, qui ressuscite » (RS, 52). Ses souvenirs s'appuient sur de nombreux déictiques spatiaux : sa « porte était la numéro 8 » ; elle « [s]e souvien[t] [des voisins] au troisième étage » ; « dans l'escalier A [, elle se] souvien[t] » ; elle « [s]e souvien[t] des fenêtres [d'une famille] escalier D, 2^e étage. » Comme « transportée rue Saint-Maur » (RS, 51), Odette associe à chaque logement des informations sur les anciens locataires. L'immeuble sert ici clairement de tremplin et de *point d'appui*⁸³² aux témoignages.

J'ai beau faire effort pour effacer cet entourage local, pour m'en tenir aux sentiments que j'ai éprouvés ou aux réflexions que j'ai formées autrefois. Sentiments, réflexions, comme tous les événements quelconques, doivent bien se replacer en un lieu où j'ai résidé ou par lequel j'ai passé à ce moment et qui existe toujours⁸³³.

⁸³⁰ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, p. 236.

⁸³¹ Le fait qu'Odette a eu l'occasion de revoir l'immeuble lors de ses séjours à Paris n'est sans doute pas étranger à la précision de ses souvenirs.

⁸³² L'emploi d'objets lors des premières rencontres entre la narratrice et les anciens habitants du 209 montre l'efficacité de ce procédé pour entamer le processus d'anamnèse. Pour Halbwachs, « [s'il se] représente [...] la disposition des pièces dans une maison, les meubles dans une chambre où [il a] habité, la diversité et la liaison des souvenirs qu'[il] en évoque tiennent à la diversité même et à la liaison des objets ou un groupe d'objets ». (*Ibid.*, p. 85.)

⁸³³ *Ibid.*, p. 236.

Charles Zelwer était âgé de dix-huit mois lorsqu'il a failli être raflé avec ses parents. Ceux-ci n'ont pas ouvert aux policiers français et ont caché le bébé dans le lit parental. Après la guerre, la famille est revenue habiter dans le même appartement. À l'âge de dix ans, Charles fait un rêve éveillé dans lequel ressurgit avec une précision étonnante ce souvenir traumatique, comme si l'endroit avait « emmagasiné des images et des sensations. [...] Comme si, surtout, la mémoire devait être "logée" elle aussi pour se redéployer entre quatre murs et ressusciter les affects [...] autrefois ressentis puis engloutis sous le poids du silence et de l'habitude⁸³⁴. » (RS, 44-45) Parce qu'il constitue un espace de vie capable de faire ressurgir des souvenirs enfouis, le 209 rue Saint-Maur joue ici le rôle de *nid de mémoire* dans le texte.

Essayons de remonter plus loin. Lorsque nous touchons à l'époque où nous ne nous représentons pas encore, au moins confusément, les lieux, nous arrivons aussi à des régions du passé où notre mémoire n'atteint plus. Il n'est donc pas exact que pour se souvenir il faille se transporter en pensée hors de l'espace, puisqu'au contraire c'est l'image seule de l'espace qui, en raison de sa stabilité, nous donne l'illusion de ne point changer à travers le temps et de retrouver le passé dans le présent ; mais c'est bien ainsi qu'on peut définir la mémoire ; et que l'espace seul est assez stable pour pouvoir durer sans vieillir ni perdre aucune de ses parties⁸³⁵.

René était lui aussi un bébé quand sa mère, avant d'être emmenée lors d'une rafle, l'a déposé dans les bras d'une voisine pour le sauver. La visite du 209 lui est infiniment douloureuse (il n'est pas capable d'entrer dans l'appartement où il est né), mais elle lui permet au moins d'apprendre des informations à propos de ses parents afin de tenter de combler une parcelle

⁸³⁴ La même expression reviendra plus tard dans le texte : alors que la narratrice s'attarde sur une photographie de l'immeuble datant du début du XX^e siècle, elle note qu'elle « peu[t] sans risque y loger [s]a mémoire » (RS, 158).

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 236.

du « récit sans images de son enfance » (RS, 413). Il réussit à « grappiller [...] les détails infimes qui rendent corps à sa mère et aussi peut-être un peu à lui-même » (RS, 414). Grâce à la stabilité des pierres du 209, celui qui revient sur les lieux de son enfance retrouve des traces de son passé afin de (re)construire une mémoire familiale même très fragmentaire.

Jacques-Denis Bertharion estime que

[l]e récit doit être [...] un médiateur du savoir, en unissant l'observable (les lieux) et le mémorable (le passé attaché à ces lieux). Les lieux deviennent ainsi les centres organisateurs (les noyaux) de la mémoire : ils sont les grands témoins d'une histoire personnelle, dont la description permet de retenir des signes contre l'oubli⁸³⁶.

Cette analyse de l'œuvre perecquienne se transpose aisément au roman de Ruth Zylberman. Loin de constituer un simple décor ou de se cantonner au rôle de motif-thème, l'immeuble enclenche le processus de « spatialisation de la mémoire⁸³⁷ » ; il constitue un de « ces lieux où, pour peu qu'on les regarde de tous ses yeux, s'abolissent parfois les frontières du temps » (RS, 37). En langage bakhtinien, ce point d'interaction spatio-temporel se nomme un chronotope, soit une « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels⁸³⁸ ».

Le chronotope de l'immeuble

Les temporalités

Selon Mikhaïl Bakhtine, le chronotope performe « la condensation et la concrétisation des indices du temps — temps de la vie humaine, temps historique, dans différents secteurs

⁸³⁶ Jacques-Denis Bertharion, *op. cit.*, p. 233. Le terme de « centre organisateur » est aussi mentionné par Mikhaïl Bakhtine.

⁸³⁷ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 65. L'auteur utilise cette formule pour qualifier le roman de Christophe Boltanski, *La Cache* (Paris, Stock, 2015).

⁸³⁸ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 237.

de l'espace⁸³⁹ ». Comme le chronotope analysé est celui d'un lieu d'habitation, plusieurs *indices du temps* constituent des marques de la temporalité quotidienne, que ce soit sous la forme de récits de vie des locataires retracés par la détective urbaine ou par ce qu'elle expérimente elle-même dans son rapport avec son objet d'enquête. Son expérience se trouve redoublée littérairement par la revendication de l'attention portée à l'infra-ordinaire chère à Perec. Au fil des jours, les occupants de l'immeuble s'habituent à la présence de la narratrice ; ils la saluent, viennent lui parler et l'invitent même à partager une galette des Rois. Le son ambiant de l'immeuble devient une « rumeur paisible » (RS, 361) aux oreilles de celle qui arpente sans relâche la même adresse. À ce temps répétitif s'ajoute la construction d'une temporalité circulaire. Les dénonciations des habitants juifs pendant la Seconde Guerre mondiale font écho à celles des insurgés à la fin de la Commune. À ces deux reprises, le bâtiment perd son rôle protecteur lorsqu'il est l'objet de rafles et de fouilles qui se déroulent dans « l'indifférence des façades » (RS, 79⁸⁴⁰). Dans un registre plus anecdotique, un des anciens locataires retourne au 209 avec un carnet dans lequel il dessinait enfant et le montre à la fille et au garçon du nouveau propriétaire. Par ce geste, « les dessins avaient retrouvés leur terre maternelle » (RS, 438).

L'analyse de l'événement d'envergure que constitue la Libération de Paris dévoile d'autres temporalités qui traversent le chronotope de l'immeuble, d'autant plus que ce marqueur historique de l'imaginaire parisien fait l'objet de deux visions bien distinctes. Celle que la narratrice et d'autres témoins se sont forgés enfants ressemble à « un rêve » ou « un

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 391.

⁸⁴⁰ Il n'est bien sûr pas question d'établir une comparaison entre les deux événements historiques mais de montrer la reconduction d'un même processus : dénonciation par le voisinage, irruption dans le chez-soi des habitants et arrestation de ceux-ci.

film hollywoodien », à un « scénario enchanté » avec des cloches sonnantes à la volée et des prisonniers enfin libérés :

[L]e monde entier s'agenouillait en silence, saisi de terreur et de pitié, réalisant la monstruosité du mal commis, muet d'horreur, chacun méditant sur sa responsabilité, mû par un unanime mouvement de rédemption avant de se relever prêt à construire un monde nouveau, le monde de l'après-guerre, le [s]ien. (RS, 347)

Cette « fantasmagorie » de la relégation du mal était alors « nécessaire pour envisager une survie possible », mais elle laissait dans l'ombre le fait que « la plupart des locataires du 209 déportés avaient déjà disparu de la surface de la terre » (RS, 347). Cet autre récit affleure quand l'une des anciennes locataires confie : « C'est alors [...] qu'on a commencé à attendre ». » (RS, 348)

Marguerite Duras parle dans *La Douleur* de cette *attente* suffocante au beau milieu de Paris libéré. Il y a ceux qui *attendent* et les autres. Ceux qui *attendent*, septembre, octobre, novembre, décembre, janvier. Ils *attendent* sans savoir encore exactement ce qu'il est possible d'*attendre*. *Attendre* : le père, la mère, la sœur, le frère. [...]

Certains parlent, disent qu'il est inutile d'*attendre*. Et pourtant, impossible de ne pas *attendre* encore.

Dans l'escalier A, les deux fils Knoplock *attendent* leur père, leur mère. Et dans l'escalier D, madame Wiener *attend* son fils, Louis. Escalier C, Odette et Suzanne *attendent* toujours leurs parents, ainsi que leur sœur Fernande et leur frère Isidore.

Attendre, comment y renoncer ? (RS, 348) [Je souligne]

La scansion implacable du mot (onze occurrences en une page) ainsi que le fait qu'un processus identique se déroule d'un escalier à l'autre produisent un effet de saturation dans la lecture. Le texte se fige, enfermé sur lui-même, à l'opposé de la tonalité lyrique du discours officiel, victorieux et héroïque. Parce qu'il exprime « l'indissolubilité » de l'espace et du

temps, leur « fusion » en « un tout intelligible et concret⁸⁴¹ », le chronotope cristallise ici la suspension du temps et de l'espace, rompant avec l'expérience ressentie par une enquêtrice « habitée par ce mouvement contradictoire de permanence et d'impermanence : la stabilité des pierres, les vies en passage⁸⁴² » (RS, 12). Ainsi, le texte réussit habilement à agréger une multitude de temporalités (quotidienne, cyclique, événementielle, suspensive) à partir d'une seule et même adresse toponymique particulière.

Une profusion de récits

À partir du microcosme social de l'immeuble, le roman de Ruth Zylberman déploie un faisceau de récits, entretenant des allers-retours continuels entre le passé et le présent, entre l'histoire du 209 rue Saint-Maur et celle de la ville de Paris (voire celle de l'histoire de la France vu la prédominance de la capitale dans l'Hexagone). En d'autres mots, le chronotope de l'immeuble constitue un outil herméneutique qui permet « l'assimilation par le [texte] d'une conscience historique⁸⁴³ ». L'histoire ouvrière parisienne et celle de la Shoah constituent des récits principaux, auxquels se greffent d'autres moins convoqués, comme celui de l'immigration. Le roman retrace la montée dans la capitale de provinciaux, par la mention du propriétaire aveyronnais du café ou celle d'un ouvrier limousin, Jean Chasseuil, décédé d'une blessure à la tête lors de la construction du bâtiment selon un article du *Figaro* paru le 20 octobre 1889. « Il était peut-être l'un des milliers de "maçons de la Creuse" montés à Paris au cours du XIX^e siècle et qui en ont métamorphosé la physionomie par leur labeur et

⁸⁴¹*Ibid.*, p. 237.

⁸⁴² Henri Garric souligne lui aussi cette ambivalence de la représentation de la ville qui « est pour notre conscience un objet contemporain, dans le sens où il se constitue maintenant, mais en même temps toujours anachronique parce qu'il porte toujours en lui les traces d'un temps historique long, d'une inertie de la pierre. » (*op. cit.*, p. 13.)

⁸⁴³ Tara Collington, *op. cit.*, p. 241.

la force de leurs mains calleuses. » (RS, 133-134) L'individu se fait ici le représentant d'une catégorie sociale⁸⁴⁴, tout comme le cordonnier Abraham Gogolinski incarne un de ces nombreux juifs polonais qui se sont réfugiés à Paris pour fuir les persécutions de leur pays d'origine. Une des habitantes évoque ses souvenirs d'enfance au 209 dans les années 1970, quand la plupart des locataires étaient marocains, kabyles et portugais et entretenaient des liens de voisinage étroits. « Le 209 c'était comme une histoire de famille. Beaucoup d'hommes étaient ouvriers. Ils travaillaient dur. Souvent la nuit. Les femmes restaient à la maison pour élever les enfants. » (RS, 235) Retracer la trajectoire de ces destins individuels débouche ainsi sur une chronologie des vagues d'immigration qui marque l'histoire de la ville au fil des époques.

Le roman peut aussi se lire au prisme d'une histoire de la violence, que celle-ci soit d'ordre politique ou économique. Dans le premier cas, le texte retrace les combats des classes ouvrières au XIX^e siècle, les deux guerres mondiales au XX^e siècle, et enfin les attentats du 13 novembre 2015 au XXI^e siècle :

En dehors du Bataclan, les deux adresses qui ressortaient immédiatement dans ces attentats en série, étaient la rue Alibert et la rue de la Fontaine-au-Roi : la géographie de la terreur épousait, un siècle et demi plus tard, celles des barricades communardes. [...] Dans ces topographies superposées se jouait la façon dont la violence et la destruction viennent s'imposer au cœur des plus intimes chemins. (RS, 386)

Cet effet de superposition spatiale participe de la métaphore guerrière associée à la capitale française, en tant que terrain d'affrontement. Claude Duchet postule que le sociogramme de la Ville domine la littérature au XIX^e siècle, mais que celui de la Guerre prend sa place au

⁸⁴⁴ Le Limousin se situe à l'intersection du récit de l'immigration et de celui de la condition ouvrière marquée par la dangerosité des métiers exercés.

siècle suivant. Plus précisément, « l'image de la guerre se fixe au cours du XX^e siècle, sur des images de ville et de ville détruite⁸⁴⁵ ». Le roman travaille ce tropisme guerrier différemment au XXI^e siècle. Qualifiant son Paris d'« armure » (RS, 13), l'enquêtrice transforme son enquête en combat et l'immeuble en champ de bataille, s'inscrivant dans la perspective adoptée par Georges Perec : « l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, *il faut que j'en fasse la conquête*⁸⁴⁶. » Les premières trouvailles de la détective du 209 se réduisent à des « prises dérisoires, [qui] résistent à [s]es assauts » (RS, 327). Elle-même doit « lutter contre les images intérieures [celles de sa mère internée dans un camp de concentration]. Qu'elles ne viennent pas s'insinuer en [elle], [la] posséder. » (RS, 252) Heureusement « le paysage vivant qu[e l'immeuble] constitu[e] lutt[e] pied à pied contre ce puits sombre et menaçant » (RS, 253). Le texte recourt à « un vocabulaire et une série de stratégies descriptives motivées par la guerre⁸⁴⁷ » et la métaphore guerrière donne un sens nouveau tout autant à la dimension spatiale⁸⁴⁸ qu'à la dimension temporelle. Le principal enjeu du roman est de mener une

⁸⁴⁵ Patrick Maurus et Claude Duchet, *op. cit.*, p. 198.

⁸⁴⁶ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 179. [Je souligne]

⁸⁴⁷ Je reprends cette formule d'Henri Veivo qui analyse le texte de *La clôture*. L'intégration du motif guerrier dans le roman de Jean Rolin s'avère particulièrement complexe. « La métaphore de la guerre et le vocabulaire ainsi que la position de narration qu'elle offre fait ressortir une "perception de l'espace en mutation" propre à la littérature de guerre, mais développe en même temps une distance ironique et une ambiguïté épistémologique qui empêchent de structurer la situation en simple confrontation. » (« Art de la guerre : représentation de la marginalité urbaine dans *La clôture* de Jean Rolin et *Loin des forêts* de Michel Braudeau », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 156.)

⁸⁴⁸ *Avant de disparaître* de Xabi Molia travaille particulièrement la métaphore de la guerre en se concentrant sur l'amenuisement du territoire parisien (voir *supra*).

guerre contre l'oubli puisque l'enquêtrice doit composer avec la fragilité des archives, des traces, des souvenirs.

La violence se joue aussi sur le plan économique, les habitants de l'immeuble ayant longtemps vécu dans une extrême pauvreté. L'une « garde de sa vie au 209 la sensation d'un grand dénuement » tandis qu'une autre affirme qu'« [u]n enfant, ça sent, oui ça sent vraiment quand ça manque » (*RS*, 374). Ceux qui ont grandi dans les années cinquante et soixante confient avoir éprouvé un même sentiment d'infériorisation : « Honte de vivre dans un immeuble délabré aux couloirs sombres, aux toilettes sur le palier. Honte de ces petits appartements dont certains étaient encore sans eau courante, où l'on n'osait pas inviter les camarades d'école. » (*RS*, 374) Cette perception enfantine encore vivace à l'âge adulte transcrite dans l'anaphore des deux phrases nominales met efficacement en lumière la précarité des conditions de vie au 209 rue Saint-Maur.

Le chronotope de l'immeuble file ainsi le récit des transformations de l'habitat parisien, entre autres par le processus de gentrification analysé précédemment. L'immeuble s'inscrit dans une longue histoire urbaine, ponctuée de phases de changements lents (« le 209 ressemblait encore après la guerre à cette cour des Miracles que décrivait Albert Baum pour parler des années 1930 » (*RS*, 374)) ou au contraire d'évolutions rapides, notamment quand il est question de l'urbanisation accélérée au début du XIX^e siècle. La ville subit les effets

[d']une urbanisation assez hétéroclite, sans véritable plan d'ensemble, laissée à l'initiative privée de particuliers qui achètent les terrains et y construisent des immeubles d'allure disparate. Le tronçon de rue Saint-Maur entre la rue du Faubourg-du-Temple et l'hôpital Saint-Louis ne fait pas exception : on y bâtit à tout-va. (*RS*, 66)

Il en ira de même dans les années 2000 : les propriétaires rénoveront frénétiquement, mais à bien moindre échelle, les appartements du 209.

Une « matrice sémiotique⁸⁴⁹ »

La « machine à voyager dans le temps » de l'enquêtrice « a pris la forme du 209 » (RS, 62), elle qui traque sans relâche ces « détails qui sont autant de bornes [la] guidant vers l'envers du présent » (RS, 118). L'immeuble agit en tant qu'« enclencheur herméneutique qui permet une plongée dans le passé⁸⁵⁰ » ; l'objet se dote d'« une épaisseur temporelle scandée par les saisies singulières d[e ce] lieu, à travers ses étapes et ses métamorphoses⁸⁵¹ ». Les chronotopes bakhtiniens « se présentent [aussi] comme les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman⁸⁵² ». Le 209 rue Saint-Maur sert de fil conducteur et de catalyseur de l'enquête ; ce « minuscule bout de terrain que [la narratrice s'est] choisi⁸⁵³ » (RS, 62) constitue l'épicentre à partir duquel se construisent les multiples récits et s'ancrent les vie de ses habitants. Mikhaïl Bakhtine juge que le chronotope de la *rencontre* se caractérise par « un fort degré d'intensité et de valeur émotionnelle⁸⁵⁴ » (par rapport au chronotope de la *route* notamment). Ces traits distinctifs s'appliquent pleinement au chronotope de l'immeuble. Assemblage de différents matériaux inertes, le bâtiment se

⁸⁴⁹ Pierre Popovic, « Du chronotope et du chronotype », *op. cit.*, p. 11.

⁸⁵⁰ Jacques-Denis Bertharion, *op. cit.*, p. 232.

⁸⁵¹ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 183.

⁸⁵² Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 391.

⁸⁵³ Cette formulation fait écho aux propos de Joy Sorman à propos de sa démarche d'enquêtrice : « Ce qui m'intéresse dans l'écriture, c'est l'infiniment petit davantage que l'infiniment grand, c'est-à-dire de réduire au maximum la focale, le champ, de justement clôturer le terrain, la parcelle, de la manière la plus serrée. Investir un tout petit bout, un tout petit lopin de terre. » (Alison James, Dominique Viart et Joy Sorman, « Entretien avec Joy Sorman », *op. cit.*, p. 189.)

⁸⁵⁴ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 384.

voit nanti d'une charge émotionnelle intense, que le texte travaille sans jamais tomber dans le pathos, réussissant à saisir le tragique des histoires et de l'Histoire.

[L]e chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman — généralisations philosophiques et sociales, idées, analyse des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire⁸⁵⁵.

Deux scènes particulièrement fortes correspondent à cette définition bakhtinienne. La première est le retour d'Henry l'Américain sur les lieux de son enfance dont il ne garde aucun souvenir. En découvrant le bâtiment, il est surpris par l'étroitesse des lieux et « paraît légèrement scandalisé par le faible standing de son appartement » (RS, 398) quand il réalise que les W.C. se trouvaient sur le palier et que ses parents allaient se laver aux bains municipaux. Par un brusque effet de réminiscence, des images enfouies lui reviennent à l'esprit et « ce qui surgissait c'était un corps, un corps touché, un corps soigné et aimé, le corps d'un enfant *inconditionnellement* protégé par ses parents » (RS, 399). Le souvenir s'incarne ici sous forme de *chair et sang* ; dans l'immeuble, l'un des événements du roman « pren[d] corps⁸⁵⁶ » au sens propre, celui de Henry enfant. La force du lieu est telle que l'immeuble s'impose même à l'esprit de ceux qui refusent de revenir dans l'immeuble. L'enquêtrice rencontre le fils d'une des enfants cachés pendant la guerre. Longtemps, il n'a rien su ou voulu savoir de cette période pendant laquelle sa mère a été enfermée « dans un espace si restreint avec la peur chevillée au ventre » (RS, 262). Atteint d'une dépression à cinquante-trois ans, « cet homme suractif qui s'était toujours tenu de façon très volontariste

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 391.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

à l'écart du gouffre » (RS, 264) se penche finalement sur ce passé traumatisant qu'il a longtemps refoulé :

Guy ne s'est jamais rendu rue Saint-Maur. Son père, Robert, non plus, et [la narratrice] réalise combien cette adresse, cette pièce ont échappé peu à peu, filtrées par la tristesse, le déni et le temps, à leur réalité de briques et de pierres pour devenir *un lieu mythique, aussi effrayant que les forêts des contes, le lieu où s'affrontent les forces élémentaires du bien et du mal, celles de la mort et de la vie.* (RS, 264) [Je souligne]

La dimension prise par l'immeuble, arraché à son simple statut de bâtiment, participe ici au *caractère imagé* de la littérature, par l'allusion à une forme littéraire ancienne et par la représentation du combat manichéen, épique, mythique, biblique, apocalyptique qui s'y déroule.

« Un terrain ne vaut que s'il est couplé à une durée⁸⁵⁷ », nous rappelle la narratrice de *L'inhabitable* et de *Paris Gare du nord*, laquelle s'inscrit aussi dans les pas de Georges Perec. L'enquête au 209 rue Saint-Maur se déroule ainsi sur une longue période, dévoilant progressivement le passé et le présent du lieu. Le motif de l'immeuble entraîne dans son sillage toute une série de révélations et de récits. Par son statut de chronotope, il détermine « l'unité artistique d[e l']œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité⁸⁵⁸ ». Dépassant la simple chronologie d'un bâtiment, le projet d'autobiographie débouche sur un texte qui travaille habilement la tension entre les murs de l'immeuble et sa porosité avec le quartier, la ville, voire au-delà. Dans l'esprit de la narratrice, « s'entrechoquent les méandres de toutes ces vies menées simultanément au 209 rue Saint-Maur, Paris, Europe, Monde, Univers »

⁸⁵⁷ Alison James, Dominique Viart et Joy Sorman, « Entretien avec Joy Sorman », *op. cit.*, p. 193.

⁸⁵⁸ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 384.

(RS, 153). À cette adresse, « le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire⁸⁵⁹ ». La détective urbaine a « l'impression que désormais toute la diaspora éparpillée du 209 rue Saint-Maur venait à [elle] avec sa langue, son espéranto, [...] toute la langue d'un Paris populaire, dur au mal, en train d'être englouti » (RS, 421). Elle qui ignorait tout de son objet d'investigation est devenue « une sorte de gardienne du lieu. Là où s'agrégeaient toutes les consciences, toutes les mémoires de l'immeuble. » (RS, 421) Sans doute à cause de la charge sémiotique de l'indication toponymique qui cristallise le cœur des récits portés par le chronotope de l'immeuble — les homophonies Maur/mort et 209/de sang neuf. La détective urbaine pratique « cette conversation incessante avec l'autrefois, l'à-venir, dont les pierres, les rues de Paris étaient le langage. Une fenêtre, une voyelle, une balustrade, une consonne. » (RS, 329) Le lieu d'ancrage du 209 se transforme ainsi en *signe d'encrage* comme le dit magnifiquement Georges Perec à propos de la rue Vilin⁸⁶⁰.

Une relecture benjaminienne de l'enquête

Le roman de Ruth Zylberman est fortement imprégné de la pensée de Walter Benjamin, que celle-ci se traduise par des images et des métaphores, par des références explicites ou non à des notions telles que l'origine, la trace, l'aura, la dialectique à l'arrêt, ainsi

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 237.

⁸⁶⁰ « Ce qu'il y a d'extraordinaire ici, ce qui en fait un lieu modèle, c'est que je ne fais qu'y passer, que j'y vois les choses (les "choses", *les signes d'ancrage*) [...] qu'elles m'imposent leur nostalgie (regret d'un pays natal, d'une demeure ancestrale) [...] ; ma seule tradition, ma seule mémoire, mon seul lieu est rhétorique = *signe d'encrage* (la différence, la diff(icile) errance, ici l'errance). » [Je souligne] (Cité par Jacques Neefs et Hans Hartje, « Lieux, espaces et retours », dans *Georges Perec Images*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 121.)

qu'à des contradictions productives comme celles qui opposent mémoire et oubli ou salut et destruction. Cette partie est donc consacrée à une relecture du texte à l'aune des concepts développés par le philosophe allemand.

La filiation benjaminienne

Expérience et image

« [C]ette génération qui avait encore pris le tramway à chevaux pour aller à l'école [...] se trouvait en plein air, dans un paysage où rien n'était demeuré inchangé sinon les nuages » (RS, 161). Cet extrait à propos des soldats envoyés au combat lors de la Première Guerre mondiale amorce la réflexion sur un changement fondamental postulé par Walter Benjamin, soit la « chute de la valeur⁸⁶¹ » de l'expérience en régime de modernité. Contrairement à l'« agriculteur sédentaire » et au « marin commerçant⁸⁶² », le soldat revenu du front ne peut transmettre son expérience de la guerre à une société qui refuse de l'écouter. Le mutisme de ces combattants, de ces « êtres fantomatiques » surgis des tranchées, « abasourdis, frappés d'une horreur indescriptible, incommunicables⁸⁶³ » et leur incapacité à livrer un témoignage annonce la fin de l'art de raconter. Il est ainsi « [i]mpossible [...] de retranscrire ce qu'ont pu voir les yeux gris d'Antoine Coulournat lorsque, à l'été 1916, lors de la bataille de la Somme il fut grièvement blessé à l'épaule droite » (RS, 159). Plus largement, le *209 rue Saint-Maur* travaille la tension entre le récit historique des événements retracé par l'enquêtrice et le récit des silences engendré par le bouleversement des cadres de pensée. Nombre de

⁸⁶¹ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté suivi de : Le conteur et La tâche du traducteur*, op. cit., p. 55.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 57.

⁸⁶³ Catherine Perret, op. cit., p. 92.

témoignages recueillis mentionnent en effet cette absence de transmission. Les parents de Charles Zelwer ne lui ont jamais parlé de leur séparation entre 1942 et 1944 (l'enfant était caché chez une autre famille). Après la guerre, tous trois reviennent vivre au 209, à côté d'une voisine qui aurait été une « dénonciatrice zélée » durant l'Occupation. « Mais de cela, même si on n'en pense pas moins, on ne parle pas » (RS, 353). La narratrice s'est elle-même confrontée au silence de son père, soldat-médecin pendant la guerre d'indépendance algérienne. Sa mère lui a seulement mentionné qu'à son retour d'Algérie, il n'était « plus exactement le même » (RS, 314). Quelques mois après les attentats du Bataclan, la narratrice réalise qu'elle n'a quasiment pas évoqué le drame avec les gens qu'elle côtoie. Elle « mesure combien ce silence sonne étrangement. [...] C'est un tel gouffre qu'il faut vite recouvrir ces images, comme on recouvre de sable un trottoir ensanglanté, par l'anesthésiant merveilleux de l'habitude et du manque d'imagination. » (RS, 393)

Le texte fait aussi appel, quoique de façon non explicite, à la notion d'*image dialectique* telle qu'elle est définie par Walter Benjamin :

Une image [...] est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée⁸⁶⁴.

Le philosophe insiste sur la rythmique particulière associée à l'apparition de l'image puisque celle-ci s'oppose à la temporalité linéaire par son caractère discontinu et capricant. C'est ce type d'expérience qu'a vécu la narratrice lorsqu'elle évoque le moment où « [l]'image de Cécile Blanc en train de carder la laine au milieu de la cour [l]'avait *frappée* car elle faisait le

⁸⁶⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., [N2a, 3], p. 478-479.

lien entre le 209 des années 1930 et celui du XIX^e siècle, du temps où la cour tout entière était envahie d'artisans » (RS, 420 [Je souligne]). Par cette représentation de la cardeuse, deux échos de l'Autrefois s'imposent *dans un éclair* à l'esprit de l'enquêtrice et forment ainsi une *constellation* dans la cour d'immeuble qu'elle a sous les yeux. Lors de la consultation d'un plan des barricades de mai 1871, elle repère celle de la rue Saint-Maur située presque au pied du 209 et les images lui « viennent d'une rue désolée et déserte, de corps inertes près de la barricade⁸⁶⁵, d'habitants calfeutrés chez eux alors que la répression se met en place » (RS, 108). Mais ces surgissements ne sont pas toujours aussi nets. Alors qu'elle reste un long moment à observer le couloir du sixième étage, la narratrice doit se contenter de simples « bribes d'images qui se superposent les unes aux autres » (RS, 285) et qui forme une sorte de magma hétérogène⁸⁶⁶. Enfin, à l'image dialectique conceptualisée par Walter Benjamin s'opposent les « images *silencieuses* et *figées* » (RS, 252 [Je souligne]) — les souvenirs du camp de concentration — transmises par sa mère.

Origine et rédemption

Jeanne-Marie Gagnebin, dans un article très éclairant intitulé « Histoire, mémoire et oubli chez Walter Benjamin », rappelle l'importance que prend la notion d'origine

⁸⁶⁵ Éric Hazan cite la description imagée et tragique de Louise Michel sur la fin de la barricade Saint-Maur : « [Elle] vient de mourir, celle de la Fontaine-au-Roi s'entête, crachant la mitraille à la face sanglante de Versailles. On sent la bande furieuse des loups qui s'approchent... » (*La traversée de Paris, op. cit.*, p. 302.)

⁸⁶⁶ « Thérèse et le petit Jojo au cœur battant, le couteau de Désiré Dinanceau, l'uniforme allemand de son fils, les cris de Jules Jallet, "mort aux vaches", une femme inconnue surnommée Blanche-Neige avec un ruban rouge dans ses cheveux noirs, la mort de Claude François, le meurtre de monsieur Tallec, les oiseaux qui volent dans un appartement vide. » (RS, 285)

(*Ursprung*) dans l'œuvre du philosophe. Ce concept s'oppose à ceux de la genèse et du développement qui s'inscrivent, eux, dans une temporalité linéaire. Au contraire, l'origine

désigne [...] un *saut* hors de la succession temporelle nivellatrice à laquelle une certaine forme d'explication historique nous a habitués. Non qu'histoire et temporalité soient niées, mais elles se trouvent pour ainsi dire concentrées dans l'objet : relation intensive de l'objet au temps, du temps *dans l'objet*, et non extensive de l'objet *dans le temps*, placé comme par accident dans un déroulement historique hétérogène à sa constitution⁸⁶⁷.

Cette analyse se rapproche fortement du concept de chronotope si on se fie à la définition bakhtinienne : « Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci [étant] perçu et mesuré d'après le temps⁸⁶⁸. » À ce titre, loin d'être l'objet d'un simple déroulement chronologique, l'immeuble est traversé de multiples temporalités et de *sauts* temporels. Le 209 rue Saint-Maur est explicitement qualifié de « lieu inamovible de l'origine » (*RS*, 85) et son rôle dans le texte rejoint une des caractéristiques définies par Walter Benjamin, soit la capacité d'« entraîner dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître⁸⁶⁹ ». De plus, l'origine « ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel » ; c'est le long et méticuleux travail de l'enquêtrice associée à sa capacité d'imagination qui permet d'instruire la connaissance de l'immeuble en le dotant de multiples récits. Enfin, « [l]a rythmique [de l'origine] ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert⁸⁷⁰. » Une étape essentielle de

⁸⁶⁷ Jeanne-Marie Gagnebin, « Histoire, mémoire et oubli chez Walter Benjamin », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 3, juillet-septembre 1994, p. 367.

⁸⁶⁸ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 237.

⁸⁶⁹ Walter Benjamin, « Préface », *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 44.

⁸⁷⁰ *Ibid.*

l'enquête consiste justement dans l'acte de restituer⁸⁷¹, lequel, selon Dominique Viart, a pour objectif de « reconstruire, rétablir la mémoire oubliée de ce qui fut, mais c'est aussi, — peut-être surtout — rendre quelque chose à quelqu'un⁸⁷² ». Les retrouvailles des anciens locataires au 209 rue Saint-Maur permettent à Henry Osman de se saisir de bribes de son histoire familiale, « conservé[e]s et restitué[e]s ici même par cette femme inconnue qui vit à des milliers de kilomètres de chez lui » (*RS*, 410-411 [Je souligne]). Plus largement, la narratrice ne vise pas tant un « pèlerinage collectif que la possibilité de réactiver “in vivo” tous les liens souterrains, ignorés parfois, qui ont été exhumés par l'enquête » (*RS*, 405). La saisie de l'immeuble s'inscrit aussi dans l'optique de l'inachèvement due à l'incomplétude de l'enquête. Le 209 garde une part d'ombre et représente un potentiel de nouveaux récits, symbolisé par les transformations matérielles du bâtiment. Celle qui cherche les traces du passé a cette « sensation d'avoir, en la poussant de toutes [s]es forces, entrouvert la porte bleue du temps et que par ce léger entrebâillement se faufilaient des fantômes bien vivants » (*RS*, 423). Or, à la fin du roman, outre des rénovations dans le hall et des colmatages de fissures, la porte cochère a été repeinte en vert d'eau — « [r]ecouvert, le bleu de la porte du temps » (*RS*, 434) —, relançant ainsi la production de sens associée à l'immeuble.

Par son statut d'origine, le 209 rue Saint-Maur incarne une « promesse qu'en ce lieu l'histoire est appelée à tenir ; mais rien ne garantit l'accomplissement de cette promesse comme rien ne garantit la fin heureuse de l'histoire ni la rédemption du passé⁸⁷³ ». Lors des

⁸⁷¹ Un chapitre entier est consacré à l'action de restituer dans l'essai de Laurent Demanze. « Les voix, les documents et les trajectoires collectés, encore faut-il leur donner forme, pour transcrire et restituer l'investigation. » (*op. cit.*, p. 177.)

⁸⁷² Bruno Vercier et Dominique Viart, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 96.

⁸⁷³ Jeanne-Marie Gagnebin, *op. cit.*, p. 369-370.

retrouvailles des anciens locataires, un « trait d'humour est la seule ressource dont dispose [un des témoins] pour lutter, pied à pied, contre l'effondrement » (RS, 412). Une fois la rencontre terminée, la narratrice constate qu'« il n'y a pas de consolation possible » (RS, 416). Se dessine ici en creux la dialectique entre salut et destruction conceptualisée par le philosophe allemand. D'une part, le roman est ponctué de termes appartenant au champ lexical de la religion. L'enquêtrice évoque un « miracle » (RS, 322) quand un témoin longtemps cherché se manifeste ; l'incarnation d'un nom relevé dans des archives a tout d'une « apparition miraculeuse » (RS, 41) ; la découverte du sauvetage d'un bébé juif sauvé d'une rafle constitue un « viatique ». D'autre part, et surtout, le texte cite explicitement un passage concernant la notion d'« indice secret⁸⁷⁴ » développé dans la *Thèse II* de *Sur le concept d'histoire* :

Le passé est chargé d'un *indice secret* qui le désigne pour la rédemption. Ne sommes-nous pas nous-mêmes effleurés par un souffle d'air qui a entouré ceux qui nous ont précédés ? N'y a-t-il pas dans les voix auxquelles nous prêtons attention un écho de celles qui se sont tues ? [...] Si tel est le cas, alors il existe un accord secret entre les générations passées et la nôtre. Alors nous avons été attendus sur terre. Alors nous est donnée, comme à chaque génération qui nous a précédés, une faible puissance messianique sur laquelle le passé a une prétention⁸⁷⁵. (RS, 328 [Je souligne])

Selon Michael Löwy, la notion de rédemption apparaissait déjà dans *Paris capitale du XIX^e siècle*, mais sur le plan individuel. Condition du bonheur personnel, elle consiste à la fois dans « l'accomplissement de ce qui aurait pu être, mais n'a pas été » et dans « la réparation de l'abandon (*Verlassenheit*) et de la désolation (*Trostlosigkeit*) du passé⁸⁷⁶ ». La *Thèse II* inscrit

⁸⁷⁴ Le choix de cette citation est d'autant plus fécond dans le texte que l'expression appartient aussi au champ lexical de l'enquête.

⁸⁷⁵ L'extrait est tiré de *Sur le concept d'histoire*, traduit par Olivier Mannoni, Paris, Payot, 2013.

⁸⁷⁶ Michel Löwy, *op. cit.*, p. 44.

la rédemption en la situant sur le terrain de l'histoire, et donc dans la sphère collective. La démarche de l'enquêtrice s'inscrit, à petite échelle certes, dans une telle perspective par sa volonté de recréer du lien entre les différentes générations qui ont habité au 209 rue Saint-Maur. Lors de la rencontre entre les anciens locataires et les propriétaires actuels, l'un d'eux, « amateur de vieilles pierres, empreint de la certitude d'être, dans cet appartement qu'il a retapé de ses mains, un "habitant de passage", le voilà au cœur de son foyer, rattrapé par les sons qui s'entremêlent, les pas qui se superposent, par le temps révélé » (RS, 404). La narratrice affirme clairement sa volonté d'inscrire dans une seule lignée, même « hétéroclite » (RS, 404), les différents parcours de vie liés à une adresse toponymique particulière. Elle essaie obstinément

[d']accompagner ceux qui sont venus avant [elle], [de] les inscrire (à leur spectre défendant peut-être) dans une succession, une généalogie fraternelle (aussi mince soit-elle : celle d'une adresse) pour tenter, infantile toujours, de lutter a posteriori contre cette solitude, de modifier sa réalité, par le récit qu'[elle] parviendr[a] à en faire, par les ramifications vivantes, entre réel et imaginaire, qu'[elle] tenter[a] de faire (re)naître. (RS, 213)

Les précautions lexicales (la répétition du verbe tenter) mettent en lumière la fragilité du geste. Michael Löwy rappelle que rien ne garantit que puisse s'accomplir la rédemption (la puissance messianique est qualifiée de *faible*), laquelle doit plutôt s'envisager comme « une mince possibilité qu'il faut savoir saisir⁸⁷⁷ ». L'enquêtrice ne ménage pas ses efforts et elle n'hésite pas à se confronter avec le déni (et peut-être une forme de culpabilité) d'une ancienne locataire non juive qui ne souvient plus de la disparition d'une amie d'enfance déportée dans un camp et décédée pendant la guerre. Lors de ce difficile échange, il se passe

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 48.

malgré tout « quelque chose de très beau, comme une tentative de réparation » (RS, 181) lorsque son interlocutrice lui montre une photographie prise à l'école primaire. Et « dans ce moment où [les deux femmes] reconnaiss[ent] ensemble Marguerite parmi des dizaines de visages de petites filles inconnus, il y a une forme de résurrection » (RS, 182).

Mémoire et oubli

Le roman exploite en profondeur la « tension entre la reconnaissance lucide de la perte et l'exigence salvatrice de la mémoire ⁸⁷⁸ ». Selon Georges Didi-Huberman, la conception de cette dernière chez Walter Benjamin ne s'envisage pas comme une possession figée (« un *avoir*, une collection de choses passées») mais plutôt « comme une approximation toujours dialectique du rapport des choses passées à leur lieu [...] (un *avoir-lieu*)⁸⁷⁹ ». Cette mémoire, caractérisée par sa plasticité et son indispensable spatialisation, s'incarne dans la métaphore de la fouille archéologique développée par le philosophe allemand :

Celui qui cherche à se rapprocher de son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui fait des fouilles. [...] Et il se leurre complètement, celui qui se contente de l'inventaire de ses découvertes sans être capable d'indiquer dans le sol actuel le lieu et la place où est conservé l'ancien⁸⁸⁰.

Le roman recourt aussi à ce trope puisque la narratrice, au fil de ses découvertes, éprouve « autant de satisfaction qu'un archéologue déterrante un trésor antique » (RS, 57). Quant par une extraordinaire coïncidence, un des nouveaux propriétaires découvre que sa grand-mère

⁸⁷⁸ Jeanne-Marie Gagnebin, *op. cit.*, p. 377.

⁸⁷⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 130-131.

⁸⁸⁰ Walter Benjamin, « Denkbilder », *Gesammelte Schriften*, tome IV, vol. 1, p. 400. Cité par Catherine Perret, *op. cit.*, p. 96.

est née au 209 rue Saint-Maur (un secret de famille jusque-là bien gardé), l'enquêtrice s'étonne de « cette improbable résurrection, malgré les silences, les secrets, les éloignements, de cette histoire d'amour *enfouie, ici même, sous les parquets, derrière les murs* » (RS, 147 [Je souligne]). Les précédentes analyses concernant « la mémoire logée » démontrent à quel point l'immeuble joue un rôle décisif dans les réminiscences des anciens locataires. C'est en revenant sur le lieu de leur enfance que les adultes reconstruisent des fragments de leur histoire familiale.

« [Cette] exigence de remémoration n'impliqu[e] pas simplement la restauration du passé mais une transformation du présent telle que, si le passé perdu s'y retrouve, il ne soit plus le même mais soit, lui aussi, repris et transformé⁸⁸¹. » Se remémorer implique une prise de risque, le resurgissement de souvenirs traumatiques risquant de constituer une expérience dévastatrice plutôt que d'avoir un effet salvateur si la transformation « pour lui donner une forme vivante et vivable » (RS, 264) échoue et que la « pellicule de protection indispensable » (RS, 427) à la vie du sujet disparaît. Walter Benjamin postule à cet égard que « [n]ous ne pouvons jamais nous réapproprier totalement de l'oublié. Et cela est peut-être un bien. Le choc du retour serait si destructif que nous devrions cesser à l'instant de comprendre notre désir⁸⁸². » Le roman balance sans cesse entre la volonté de révéler un

⁸⁸¹ Jeanne-Marie Gagnebin, *op. cit.*, p. 372.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 383. Je privilégie cette traduction de Jeanne-Marie Gagnebin, car le terme d'« oublié » est plus précis et fécond dans le cadre de cette analyse. Voici la version de Jean Lacoste : « Jamais plus nous ne pouvons recouvrer tout à fait ce qui est passé. Et c'est peut-être une bonne chose. Le choc de la retrouvaille serait si destructeur qu'il nous faudrait cesser sur le champ de comprendre notre nostalgie. » (Walter Benjamin, « Enfance berlinoise », *Sens unique ; précédé de Enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains*, Paris, Maurice Nadeau, 1991, p. 76-77.)

passé enfoui et la prise de conscience que l'oubli⁸⁸³, loin d'être un « ennemi », peut au contraire s'avérer « protecteur et vital » (RS, 241). Se confronter à un passé tragique, c'est aussi se fragiliser⁸⁸⁴. Quand il récupère des fragments de son histoire familiale, Henry Osman est « sonné par ces images [...] — c'est évidemment un choc » (RS, 410-411). La narratrice doit ainsi composer avec ce que Laurent Demanze nomme la « mise à l'épreuve d'une illégitimité⁸⁸⁵ de celui ou celle qui s'aventure dans un monde étranger⁸⁸⁶ ». À cet effet, elle fait régulièrement part, au cours de l'enquête, de ses questionnements vis-à-vis des conséquences de sa démarche⁸⁸⁷ :

[C]es images que j'avais faites, ces lignes que j'écris seraient la trace transmise, le lieu donné. Peut-être valait-il mieux qu'il y ait quelque chose (si peu soit-il : un escalier, une poignée de porte, une réminiscence) plutôt que rien. Mais en réalité, comment savoir ? Nous nous sommes tellement habitués à des injonctions mémorielles abstraites, incantatoires — devoir parler, transmettre — que nous en négligeons ce que le silence, l'oubli aussi permettent : la possibilité, pour soi, de vivre. (RS, 427)

⁸⁸³ Dans un récent essai, Cynthia Fleury s'intéresse à la capacité d'oubli par le sujet, ce qui lui permet de s'ouvrir à autre chose : « le temps retrouvé, c'est cela ; c'est le souvenir au loin de ce qui a été, mais c'est aussi l'oubli, c'est la place pour autre chose, autre chose qui sera tout aussi grand, ou pas. C'est la possibilité d'une joie, comme la possibilité d'une île ; c'est le maintien à côté de celle-ci d'un chagrin définitif ; et c'est la mobilité du sujet à travers cela. » (*Ci-gît l'amer*, Paris, Gallimard, 2020, p. 70.)

⁸⁸⁴ La narratrice recourt aussi à la métaphore de la route pour symboliser les dangers de faire resurgir des souvenirs traumatiques. « [I] y a la grande route du souvenir, celle que l'on passe toute une vie à baliser, à tasser, à aplanir, à aménager et où le passé peut se relire, se dire, se répéter, figé, presque inoffensif, débarrassé des pics de douleur qui pourraient venir vous détruire encore. Et puis il y a le hors-piste : un espace sauvage, dangereux, où vous propulsez malgré vous un goût, une odeur, une image, un nom, un lieu — l'espace du bouleversement, celui qui menace l'équilibre précaire du nid de mémoire que l'on s'est bricolé jour après jour pour tout simplement survivre. » (RS, 87)

⁸⁸⁵ Joy Sorman, qui se livre elle aussi dans *L'inhabitable* à une enquête de terrain dans six immeubles en cours de réhabilitation, note que cette démarche s'accompagne « toujours [d']un petit malaise, [d']une suspicion de voyeurisme, [et du] soupçon d'être la bourgeoise en goguette chez les prolétaires ». (Alison James, Dominique Viart et Joy Sorman, « Entretien avec Joy Sorman », *op. cit.*, p. 186.)

⁸⁸⁶ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁸⁷ Un autre exemple est « la question qu'[elle] n'[a] jamais cessé de [s]e poser depuis le début mais que l'énergie de l'enquête, la force vitale qui y étaient associées ont relégué à l'arrière-plan : de quel droit ? » (RS, 413)

Ces interrogations confirment le rôle que l'enquêtrice entendait jouer au début de son enquête : refuser la position de l'historienne conditionnée par un devoir de mémoire et endosser plutôt le statut d'une interprète⁸⁸⁸ qui tente de relier passé et présent, de (re)construire un lien « mouvant, indestructible, qui ne relève ni de la révérence ni de la nostalgie mais de la vitalité même » (RS, 37).

Trace et aura

« Le goût de la trace⁸⁸⁹ »

Au pied de l'escalier, je suis arrivée face à un grand mur de plâtre blanc dans une petite alcôve faisant une sorte d'antichambre aux caves qui se succédaient avec leurs vieilles portes en bois et leurs ferrures rouillées, le long d'un chemin labyrinthique où je distinguais sur le sol brun en terre battue, *comme un trappeur qui piste la trace*⁸⁹⁰ d'animaux en fuite, des dizaines d'empreintes superposées⁸⁹¹. (RS, 130) [Je souligne]

Cette métaphore du trappeur et la redondance allitérative de la formule illustre l'obsession de la trace qui parcourt le roman et la ténacité de la démarche de l'enquêtrice⁸⁹². La référence au chasseur, dont le trappeur est une déclinaison, apparaît sous plusieurs formes dans les écrits benjaminien⁸⁹³. C'est d'abord « l'enfant désordonné » qui « [à] peine entre-t-il dans la

⁸⁸⁸ Lors d'un échange entre deux anciens locataires qui ne parlent pas de langue commune (l'un ne parle qu'anglais), la narratrice se fait « leur interprète et, au fond, ce rôle est tout à fait adapté » (RS, 410).

⁸⁸⁹ EB, p. 40. La narratrice du roman se considère aussi comme une « archiviste des disparitions ».

⁸⁹⁰ Le même champ lexical se retrouve à la fin du roman : « Après l'avoir *si longtemps traquée*, j'avais l'impression que désormais toute la diaspora éparpillée du 209 rue Saint-Maur venait à moi. » (RS, 421)

⁸⁹¹ Dans son article « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », Carlo Ginzburg reprend cette analogie : « Le chasseur aurait été le premier à "raconter une histoire" parce que lui seul était en mesure de lire une série d'événements cohérente dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par les proies. » (*Le Débat*, vol. 6, n° 6, 1980, p. 10.)

⁸⁹² Cette rue met aussi en scène la ténacité avec laquelle un couple de personnages se consacre à l'observation de la ville : « Voraces et tenaces ils avaient été dans l'observation, tenaces et voraces, ils demeuraient dans la déduction ("vorace" c'est lui, "tenace" c'est elle, on a compris). » (*CeR*, 40)

⁸⁹³ Elle se relie aussi aux figures de l'escrimeur ou de l'apache dans la poésie qui entoure le baudelairisme.

vie qu'il est déjà chasseur. Il se met en chasse des esprits, dont il flaire la trace dans les choses⁸⁹⁴. » Plus tard, le lecteur se confronte à un « texte [qui] est une forêt dans laquelle [il] est le chasseur. Des craquements dans le fourré — l'idée, la proie craintive, la citation —, une pièce du tableau de chasse. (Il n'est pas donné à chaque lecteur de tomber sur l'idée.)⁸⁹⁵. » Dotée d'une forte fécondité sémiotique, la trace signifie une « suite d'empreintes et de marques laissée par quelqu'un ou quelque chose », une « preuve matérielle », « ce qui subsiste » ; suivre des traces, c'est être sur la piste de quelqu'un⁸⁹⁶. Marquée par sa secondarité par rapport à l'élément initial, la trace conserve les empreintes de vies humaines (« les marches usées qui n'avaient jamais été refaites et qui portaient dans le bois la trace inscrite de corps en mouvement⁸⁹⁷ » (RS, 402)) ou celles d'un événement historique (« les vitres laissées opaques, trace des mesures de la défense passive » (RS, 371)). La trace se fait l'écho de transformations passées (la narratrice « trouve la trace » (RS, 72) de la révolution urbaine menée par Haussmann dans les lettres d'Augustin Agnelet à sa femme), d'un sentiment oublié (la « trace de l'angoisse perdue » (RS, 13)) ou d'un souvenir traumatique (« [l]a trace comme une submersion contre laquelle il serait bien vain de lutter » (RS, 264)). La trace est aussi « fragile » (RS, 359), voire simplement une « trace de la trace » (RS, 360), comme cette plaque commémorative jamais retrouvée mais mentionnée par une historienne⁸⁹⁸. La trace est aussi trompeuse ou insuffisante. Alors qu'elle consulte des

⁸⁹⁴ Walter Benjamin, *Sens unique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p. 129.

⁸⁹⁵ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, op. cit., [m 2a, 1], p. 799.

⁸⁹⁶ En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/trace> [Consulté le 25 octobre 2022]

⁸⁹⁷ La narratrice du roman 75 s'attache aussi à ces « traces prodigieuses mais souvent ignorées » (75, 123) et constate que « sur les murs exposés, on voyait encore les traces des vies passées dans les carrés de papiers peints et les sinuosités des tuyaux » (75, 23).

⁸⁹⁸ L'historienne Mariana Sauber avait pris en note cette information avant de devenir elle-même amnésique, ce qui redouble le processus d'effacement.

articles de journaux datant du début des années 1900 et concernant des faits divers (suicides, décès), l'enquêtrice se demande si les faits divers numérisés et accessibles via Internet ne sont pas « comme ces “panoramas” du XIX^e siècle, un défilé de décors peints entretenant avec ces “paysages” du passé un illusoire sentiment d’immersion et de proximité » (RS, 143). Enfin, la trace est aussi absence de marque matérielle puisque « [ç]a ne laisse pas de traces sur les murs, sur les marches, sur les pavés, ceux qui disparaissent, ceux qui s’enfuient » (RS, 212). Malgré tous ces efforts, l'enquêtrice se trouve confrontée à l’inexistence de traces laissées par un des enfants juifs à propos duquel « rien ne venait. Rien, le silence absolu — il n’y avait rien à apprendre, à découvrir, pas de vivants à blesser, pas de détails aussi infimes soient-ils qui viendraient s’agripper, se greffer à une âme, à un organisme animé. Plus rien. » (RS, 431)

Cette constellation sémique et thématique de la trace renvoie à l’œuvre de Georges Perec, caractérisée par « *une poétique de la trace, de l’inscription et de l’archive*⁸⁹⁹ ». Pour l’écrivain, « [t]out le travail d’écriture se fait toujours par rapport à *une chose qui n’est plus, qui peut se figer un instant dans l’écriture, comme une trace, mais qui a disparu*⁹⁰⁰ ». Tout comme l’espace perecquien, l’immeuble du *209 rue Saint-Maur* « donne à lire des traces mnémoniques qu’il faut faire parler, dont il faut réactiver le potentiel narratif⁹⁰¹ ». La trace constitue aussi un élément intrinsèque du processus d’enquête. « Traces, indices, signes sont un accroc dans les mailles du réel, qui suscite la pensée, incite au déchiffrement et invite à

⁸⁹⁹ Jacques-Denis Bertharion, *op. cit.*, p. 48.

⁹⁰⁰ Georges Perec, *Je suis né*, Paris, Le Seuil, 1990. Cité par Jacques-Denis Bertharion, *op. cit.*, p. 225 [Il souligne]. Il s’agit d’un entretien réalisé avec Franck Venaille.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 224.

l'étonnement⁹⁰² », rappelle Laurent Demanze. Elle fait également signe vers le chronotope bakhtinien, ce « lieu de condensation des traces de la marche du temps dans l'espace⁹⁰³ ». Enfin, la trace fait partie des concepts benjaminien, notamment par son opposition à celui de l'aura.

« Un espacement œuvré⁹⁰⁴ »

La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous⁹⁰⁵.

La grande force du roman de Ruth Zylberman est d'intégrer ces deux notions telles qu'elles ont été conçues par l'auteur du *Passagen Werk*. Si la trace se dévoile grâce à la faculté d'observation de l'enquêtrice, l'expérience auratique se caractérise par le déploiement d'un double regard puisque « [s]entir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux⁹⁰⁶ ». Cette réciprocité se construit entre celle qui observe l'immeuble sous toutes ses coutures et le 209 qui « [l]'appelle, [l]'attend » (RS, 57) et lui lance des « signes [...], noms, liens, rencontres » (RS, 253). Pour Walter Benjamin, « [l]es trouvailles de la mémoire involontaire [...] ne se produisent [...] qu'une seule fois ; elles échappent au souvenir qui prétend les assimiler ; ainsi elles confirment une conception de l'aura qui voit en elle "l'unique apparition d'une réalité lointaine"⁹⁰⁷ ». L'expérience évoquée précédemment, celle

⁹⁰² Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 38.

⁹⁰³ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 388.

⁹⁰⁴ Georges Didi-Huberman propose cette définition de l'aura dans un de ses essais. (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 103.)

⁹⁰⁵ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, [M 16a, 4], p. 464.

⁹⁰⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 200.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 200.

vécue par Henry Osman lors de son retour sur son lieu de naissance, constitue à cet égard une scène clé :

« Vous voyez, de ça, je me souviens. Oui, je m'en souviens. Mes parents m'emmenaient aux bains municipaux. C'est la première fois que je fais la connexion. Mais je vous le dis, je m'en souviens : je me souviens des bains municipaux. Mes parents m'y conduisaient. »

Son visage se transforme, il sourit et je me souviens encore du silence qui a tout à coup régné : un silence impressionnant qui paraissait accompagner le parcours de cette réminiscence, qui en prolongeait la force d'énonciation. Elle était née, cette réminiscence, de la rencontre fortuite, involontaire avec les mots « bains municipaux » et j'ai immédiatement senti que derrière ces mots, ce qui surgissait c'était un corps, un corps touché, un corps soigné et aimé, le corps d'un enfant *inconditionnellement* protégé par ses parents. C'était le corps d'Henry enfant qui, des décennies après avoir disparu dans les brouillards de la mémoire volontaire, réapparaissait ici même, face à moi, dans cet escalier, enfin libéré et *affranchi de l'ordre du temps*. (RS, 398-399)

Cette réminiscence est marquée par un *silence impressionnant*, condition de l'expérience auratique — « [l]e silence comme aura⁹⁰⁸ ». Le surgissement de l'image est *fortuit et involontaire*, d'autant plus qu'à son arrivée sur les lieux, le visiteur essaye, sans succès, d'imaginer ses parents toucher la poignée de porte ou garer un chariot (son père était marchand ambulancier). Il s'agit d'un événement unique (pendant le reste de la visite, Henry Osman répète à propos de ses parents : « *I can't picture them, I can't picture them* ») et brutal (il éprouve un tel choc que son visage *se transforme* et qu'il répète « je me souviens »). La réapparition fulgurante du corps d'Henry enfant *disparu dans les brouillards de la mémoire volontaire* « [l']entour[e], [le] saisi[t], [le] pren[d] dans son filet⁹⁰⁹ ». En termes benjaminien, elle se rend *maîtresse de lui*, renvoyant ainsi cette résurgence fugitive du côté de l'aura. Georges Didi-Huberman rappelle que celle-ci ne s'apparente en aucun cas à un quelconque

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁹⁰⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 103.

phénomène hallucinatoire, mais se constitue plutôt d'« un regard qui laisserait à l'apparition le temps de se déployer comme pensée, c'est-à-dire qui laisserait à l'espace le temps de se retramer autrement⁹¹⁰ ». À cet effet, la référence proustienne en italique qui clôt l'extrait (*affranchi de l'ordre du temps*) pose question, car l'écrivain français et le philosophe allemand ne partagent pas le même rapport au passé selon Peter Szondi :

Proust recherche le passé pour, dans sa coïncidence avec le présent — coïncidence que provoquent des expériences analogues —, échapper au temps, ce qui veut dire surtout, échapper à l'avenir, à ses dangers et à ses menaces dont l'ultime est la mort. Benjamin, au contraire, cherche dans le passé précisément l'avenir. [...] Proust prête l'oreille à la résonance du passé ; Benjamin aux anticipations d'un avenir qui, depuis, est lui-même devenu le passé. À la différence de Proust, Benjamin ne veut pas s'affranchir de la temporalité, il ne cherche pas à contempler les choses dans leur essence anhistorique, il aspire au contraire à vivre l'expérience historique et il désire la connaissance de cette histoire ; il est cependant renvoyé au passé, mais vers un passé qui n'est pas clos, qui est ouvert et promet un avenir⁹¹¹.

À mon sens, la scène du roman s'interprète aussi à l'aune de la conception benjaminienne, c'est-à-dire une volonté de magnifier la résonance du passé et d'en intensifier sa temporalité au lieu de le nier. Comme le synthétise Catherine Perret, il s'agit de « [s]e laisser saisir par le temps de l'apparition pour pouvoir se ressaisir du temps de l'événement qu'elle constitue⁹¹² ». Le processus de réminiscence décrit dans le roman s'inscrit dans cette perspective. La démarche accomplie par Henry Osman ne vise pas tant à *échapper au temps* (Proust) qu'à *cherche[r] dans le passé précisément l'avenir* (Benjamin). « [L]'homme sans mémoire » (RS, 398) qui a tout oublié de la langue française (qu'il a pourtant parlée jusqu'à l'âge de dix ans) et qui refusait au départ de participer à l'enquête décide finalement de

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁹¹¹ Peter Szondi, « L'espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin », *Revue germanique internationale*, n° 17, 2013, p. 143.

⁹¹² Catherine Perret, *op. cit.*, p. 123.

retourner au 209 rue Saint-Maur accompagné de sa fille. C'est la volonté de transmettre des fragments de l'histoire de ses grands-parents à ses petits-enfants qui l'a décidé à se replonger dans le passé alors qu'il « avait laissé tout ça derrière [lui] » (RS, 242). Par son geste, il transforme le silence du passé en une prise de conscience au présent, celle d'un nouveau récit familial.

La narratrice-cinéaste qualifie de « spectaculaire » cette scène particulière, « comme si ce que la caméra avait saisi, en filmant le visage et le corps d'Henry au moment où il prononce ces mots, était la trajectoire, la physiologie presque, de la réminiscence — le mystère, par le contact avec cet espace encore habité, de la “revenance” » (RS, 399). L'enquêtrice réussit ainsi à capter ce fugitif épisode de « visualité auratique⁹¹³ » qui « frappe la vue, l'imagination par son caractère remarquable, les émotions, les réflexions suscitées⁹¹⁴ ». Par l'intermédiaire de la caméra, elle s'empare (*se saisit*) d'un objet, capte ses propriétés (*sa physiologie*) et son mouvement (*sa trajectoire*) et instaure ainsi une forme de *proximité*. En d'autres mots, l'enquêtrice conserve une trace de ce moment singulier vécu au 209 rue Saint-Maur. Si, aux yeux des spectateurs, l'extrait semble « anodi[n] en apparence », en écrire le récit permet de conserver les reliefs de l'expérience auratique. Ici, trace et aura ne sont plus dans un rapport d'opposition, mais plutôt de secondarité et de complémentarité. La grande distinction entre les deux notions se joue plutôt sur le terrain de la fréquence :

⁹¹³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 103.

⁹¹⁴ En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/spectaculaire> [Consulté le 15 octobre 2022]

autant le texte déploie un foisonnement de traces, autant il souligne en creux la rareté de l'aura⁹¹⁵.

En conclusion, la relecture benjaminienne de l'enquête me paraît pertinente dans le sens où, d'une part, les concepts de trace et d'aura, et d'autre part, le concept bakhtinien de chronotope, s'enrichissent réciproquement. Le 209 rue Saint-Maur représente ainsi un réservoir infini de traces et suscite la possibilité d'expériences auratiques. Le bâtiment posséderait même sa propre aura si l'on se fie à une autre définition donnée par Walter Benjamin : « [O]n entend par aura d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui⁹¹⁶. » Le chronotope de l'immeuble se voit en retour doté d'une profonde épaisseur temporelle grâce à ce « *singulier entrelacs d'espace et de temps*⁹¹⁷ », amplifiant son rôle de centre organisateur du roman. En outre, analyser le texte au prisme de la pensée du philosophe allemand donne une autre ampleur au récit d'enquête, car celui-ci se complexifie grâce à des réflexions sur l'histoire, la mémoire et l'oubli, la perte et la rédemption. Le 209 rue Saint-Maur matérialise le désir de connaissance de l'enquêtrice, parfait antidote à « l'anesthésiant merveilleux de l'habitude et du manque d'imagination » (RS, 393). Par ses multiples démarches, elle tente d'« accéder ne serait-ce qu'à une petite goutte de vie, de sensation, qui aurait été miraculeusement prélevée de la trame indistincte des vies quotidiennes, puis préservée

⁹¹⁵ On pourrait à cet effet citer une autre scène (moins marquante) analysée précédemment : « Les trois enfants ont été sauvés. C'est un surgissement. [...] Je suis projetée avec ces trois noms dans un lieu [...] débarrassé des contraintes du temps. » (RS, 301)

⁹¹⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 196.

⁹¹⁷ C'est ainsi que Walter Benjamin définit l'aura dans sa « Petite histoire de la photographie » (*op. cit.*).

jusqu'à aujourd'hui pour qu'[elle] la trouve et qu'[elle s]'en nourrisse » (RS, 34). Une conception qui n'est pas sans rappeler les propos de Walter Benjamin sur ce « fruit *nourricier* de la connaissance historique [qui] contient *en son cœur* le temps comme sa semence précieuse, mais une semence indiscernable au goût⁹¹⁸ ».

Conclusion : menace sur l'habitat

L'homme est souvent enclin à penser que l'ordre dans lequel il vit est naturel. Les maisons devant lesquelles il passe en allant au travail lui paraissent être des rochers enfantés par la terre plutôt que de fragiles produits des mains humaines.

— Czeslaw Milosz —

Le roman de Ruth Zylberman (qui intègre partiellement la citation de Milosz) travaille particulièrement la tension entre « la stabilité des pierres » et « les vies en passage » par l'intermédiaire de son enquêtrice « habitée par ce mouvement contradictoire de permanence et d'impermanence » (RS, 12). Objet d'une enquête littéraire, matrice sémiotique du roman, cet *immeuble-type* sert de point d'ancrage et de fil conducteur aux recherches sur l'histoire urbaine, économique et politique de la capitale française (et plus largement celle de la France). En cela, le 209 rue Saint-Maur participe activement à l'élaboration de représentations de Paris circulant dans l'imaginaire social conjoncturel. Afin d'approfondir celles qui concernent plus particulièrement l'habitat parisien, je conclurai par quelques brèves analyses sur le motif de l'immeuble dans d'autres romans du corpus.

⁹¹⁸ Walter Benjamin, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 442.

Adieu, *home sweet home*

« Nul mur, nulle chambre, nul toit qui protégerait » (RS, 212). Cette triple apposition nominale reflète l'atmosphère de terreur liée aux rafles pendant la Seconde Guerre mondiale. Le danger fait irruption dans le chez-soi, pourtant censé être un refuge qui protège du monde extérieur⁹¹⁹. D'autres textes font référence à la précarité des habitants en déplaçant la violence sur le terrain de l'économie (spéculation, rareté des logements, abus de pouvoir des propriétaires). Dans *Éloge des bâtards*, ceux qui viennent d'ailleurs sont évincés de leur lieu d'habitation parce que « le teint buriné a toujours plus de mal à s'assimiler » (EB, 131). Les protagonistes de *Debout-payé* se font eux aussi expulser sans ménagement de la MECI (Maison des étudiants de Côte-d'Ivoire à Paris) :

En des termes très martiaux, l'avis d'expulsion enjoignait tout le monde à quitter le bâtiment avant le 31 mars, la fin administrative de l'hiver. Si ce n'était pas le cas pour tous à cette date, l'avis fixait une expulsion par la force publique au 1^{er} avril, premier jour après la fin de la trêve hivernale. C'était du sérieux. Quand les associations humanitaires du quartier débarquèrent pour soutenir les « Méciens », tout le monde sut que cette fois, l'affaire était complètement cuite. Toutes ces associations humanitaires, plus elles se rapprochaient de vous, plus vous pouviez vous considérer comme enfoncés dans la merde jusqu'au cou. Leurs membres avaient souvent le sentiment christique d'être porteurs d'un espoir qui passait par leur seul engagement social. Mais pour les sans-papiers et autres cas sociaux, ils représentaient les symboles gesticulants de leur désespoir et une photographie réaliste de leur triste situation⁹²⁰.

Le texte, en filant la métaphore guerrière et en incorporant des mots très familiers, réussit à représenter de façon éloquente une réalité sociale dramatique, soit la perte du logement, tout en mettant en scène l'inhumanité de l'administration et en tournant en dérision le rôle

⁹¹⁹ Le texte évoque à l'inverse ce chez-soi qui parfois se montre « si hostile que ses murs décuplent la détresse, la lassitude, l'étouffement » (RS, 141) et conduisent les habitants à se suicider, comme la narratrice le découvre en s'intéressant aux faits divers de l'époque.

⁹²⁰ Gauz, *Debout-payé*, *op. cit.*, p. 193.

messianique autoproclamé des associations. Cette ironie grinçante renforce la brutalité du processus d'éviction. Les textes recourent souvent à ce procédé ou détournent des sociolectes administratifs et économiques pour démontrer l'absurdité et la gravité de plusieurs situations. *L'inhabitable*, saturé de chiffres qui décrivent l'insalubrité des lieux, incorpore froidement le constat que « des familles n'améliorent pas leur condition pour rester prioritaires au titre du relogement. Elles veulent rester concurrentielles sur le marché du pire⁹²¹. » Comme le remarque la bénévoles de *Jours d'exil*, l'abréviation de la Maison des Réfugiés, « mdr », signifie malencontreusement « mort de rire » en langage SMS. Le narrateur *des nuages et des tours* décrit

l'Arche d'avenirs où sont accueillis ces types que la vie n'a pas épargnés. Une immense photo noir et blanc d'un clochard au nez cassé est en surimpression sur la façade de verre, comme si on avait forcé le physique de l'emploi. Question discrétion c'est raté, en tout cas⁹²².

Le personnage principal de *Manuel d'exil* synthétise par des sigles détournés sa condition de migrant : « Je m'habille chez Abbé et Pierre, je suis PDF (plusieurs domiciles fixes) ou QDF (quelques domiciles fixes), j'ai tout le temps faim et froid, je ne parle pas bien le français, dans mon pays c'est encore la guerre, mais il semble que je suis toujours vivant⁹²³. » Le narrateur des *Renards pâles* perd son emploi puis son logement, rompt tout contact avec son entourage et se retrouve à la rue. Le protagoniste constate à quel point « [ç]a [...] prend à peine quelques jours pour dégringoler ; un soir, vous vous rendez compte qu'il est trop tard⁹²⁴ ». La figure de Martin, un sans-abri qui se réfugie dans un hall d'immeuble, incarne

⁹²¹ Joy Sorman, *L'inhabitable*, op. cit., p. 26.

⁹²² Dominique Fabre, op. cit., p. 134.

⁹²³ Velibor Colic, *Manuel d'exil : comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, Paris, Gallimard, 2017, p. 88.

⁹²⁴ Yannick Haenel, op. cit., p. 17.

physiologiquement cette fragilité sociale, car il est affligé de tremblements corporels et affirme « d'une voix vacillante, tremblante elle aussi », qu'« [o]n a tous besoin de trembler pour quelque chose⁹²⁵ ».

À l'inverse du livre de Ruth Zylberman, plusieurs romans du corpus mettent l'accent sur la précarité de l'habitat lui-même, comme l'îlot d'immeubles insalubres décrits dans le roman 75. De son côté, le vigile de *Debout-payé* dort dans un « incroyable taudis⁹²⁶ », un « cloaque vétuste, insalubre, miteux et surpeuplé en plein cœur de la capitale de la Gaule⁹²⁷ ». L'arpenteuse de Joy Sorman découvre des bâtisses semblables à des corps éclopés :

Une gigantesque poutre métallique traverse le passage pour maintenir les bâtiments de part et d'autre comme une attelle, une broche dans une jambe blessée qui ne peut plus rien porter. L'hôtel est devenu friable et bancal ; sans ces étais qui tiennent murs et plafonds il s'écroulerait, rongé par l'humidité⁹²⁸.

Recourant à la métaphore médicale, le texte décrit un état de lieux tel qu'il ne reste plus qu'à « détruire, amputer, éradiquer ». Le narrateur du *Jour du fléau* résume de façon lapidaire l'avenir de son logement, « menacé au mieux par la spéculation, au pire par une démolition déjà programmée⁹²⁹ ». Dans *Crue*, à la suite d'un incendie suspect, un immeuble dans lequel résident des travailleurs immigrés ne résiste pas aux assauts des flammes et se retrouve à l'état de « carcasse noircie » (CR, 185). Le père endeuillé qualifie le bâtiment dans lequel il vit d'« espèce de vestige » (CR, 160) destiné à disparaître. Un autre immeuble ressemble à un « navire que la foudre, en haute mer, aurait frappé : une épave échouée sur une plage. [...] [U]ne sorte de vaisseau fantôme démâté, couché de tout son long sur la grève, dont le feu

⁹²⁵ Mathieu Lindon, *Les hommes tremblent*, Paris, P.O.L, 2014, p. 8.

⁹²⁶ Gauz, *op. cit.*, p. 136.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 179.

⁹²⁸ Joy Sorman, *L'inhabitable*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁹²⁹ Karim Madani, *Le jour du fléau*, Paris, Gallimard, 2011, p. 41.

avait mis à nu les cales, les soutes, exposant sur son flanc un grand trou noir. » (CR, 106) Le *Manifeste incertain 2* de Frédéric Pajak partage une vision très sombre des transformations de l'habitat à l'œuvre dans la capitale française :

La destruction de Paris n'est pas un résultat : c'est une activité. Paris n'a pas été détruit puisqu'il se détruit sans cesse. Et ce qui est détruit est aussitôt reconstruit, et ce qui est reconstruit sera détruit tôt ou tard. Bien sûr, la destruction épargne des monuments et des immeubles classés au patrimoine historique. Cependant, la ville est grignotée, et toujours pour le pire. Mais alors, et c'est troublant, ce pire devient fragile, et périssable⁹³⁰.

C'est sans doute le roman *Avant de disparaître* qui pousse le plus loin la précarité de l'habitat. Ce texte travaille le motif de la catastrophe et met en scène une capitale française ruinée et ravagée par une épidémie, dans laquelle les humains sont réduits à vivre dans des logements qui ne sont plus qu'abris de fortune, tentes sur les trottoirs ou campements au milieu des carcasses de voitures rouillées. Une partie de la population se transforme même en « habitants des profondeurs », lesquels se réfugient dans des « souterrains délabrés, aux états vermoulus » (AD, 208).

De l'immeuble à la cabane

Pour prolonger les recherches de cette thèse, une des pistes serait de se consacrer aux formes précaires d'habitat, soit ces constructions provisoires que constituent les campements de migrants, les bidonvilles en périphérie et les squats dans des lieux désaffectés. Dans *Un livre blanc* qui mêle cartographie et écriture, le narrateur arpente des zones délaissées où « Paris n'était plus que caravanes et immeubles désaffectés entre

⁹³⁰ Frédéric Pajak, *Manifeste incertain 2*, op. cit., p. 133.

lesquels serpentaient, silencieuses et résignées, des files de silhouettes immobiles attendant pendant des heures devant les préfectures, les soupes populaires et les pharmacies⁹³¹ ». À la précarité de ces abris de fortune se conjugue la limitation de la mobilité pour les habitants. Marielle Macé souligne l'importance de se consacrer à ces lieux qu'elle nomme « cabanes », « simultanément construites par ce [qu'il y a de] pire [les refus de cartes de séjour, les expulsions] et par les gestes qui lui sont opposés⁹³² ». « Se pencher sur elles, en prendre soin, ce n'est en vérité pas dire qu'elles constituent un lieu vivable, ou vouloir les pérenniser ; c'est poser qu'elles constituent un lieu vécu, un lieu de vies⁹³³. »

L'œuvre de Gordon Matta-Clark, dit GMT, que Joy Sorman a mis en fiction dans *Gros œuvre*, propose une autre perspective sur l'habitat urbain. Dans le cadre de la Biennale de Paris de 1975, l'artiste, un « découpeur de maisons⁹³⁴ » américain, crée une installation intitulée *Intersection conique*. L'objectif est de « découper le volume d'un cône légèrement déformé vers le haut au travers de deux immeubles⁹³⁵ » en attente de démolition au 27-29 rue Beaubourg (les Halles de Paris sont alors en cours de rénovation). Afin de mener à bien de tels travaux (les bâtiments sont en pierre de taille), l'artiste possède tout le matériel de chantier nécessaire (ponceuse, tronçonneuse, masse, scie à disque, semelles de plomb, réchaud et nourriture). Il s'agit de découper et d'évider murs, sols et plafonds, de creuser les strates de plâtre, de béton, de bois et de pierre afin de sculpter une « longue vue qui

⁹³¹ Philippe Vasset, *op. cit.*, p. 21.

⁹³² Marielle Macé, *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019, p. 28.

⁹³³ *Ibid.*, p. 59.

⁹³⁴ Joy Sorman, *Gros œuvre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 141.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 147. Le cône possède des caractéristiques techniques précises : il « doit s'organiser autour d'un axe central qui forme un angle de 45 degrés avec la rue Beaubourg. La base du cône est de 4 mètres de diamètre et se situe au troisième étage de l'immeuble. La pointe rétrécie du cône fait 2 mètres de diamètre et s'achève au cinquième étage. »

transpercerait les bâtiments⁹³⁶ ». GMT souhaite « faire entrer la lumière du jour, les battements de la ville, klaxons de voitures, sirènes de pompiers, éclats de voix, fracas des travaux du chantier Pompidou. Pour compenser le silence et l'obscurité des habitations — il dit que c'est sa mission⁹³⁷. » L'auteure imagine que l'artiste invite les passants à un barbecue géant, une sorte de méchoui à l'américaine, au cours duquel sont servis bières et tranches de cochon rôti (découpées à la scie à disque !). Tous les participants se réunissent autour du cratère

pour la vue, pour le plaisir de fracturer et passer à travers, pour les nuages de poussière qui montent à la tête, brûlent les yeux, infiltrent les poumons, puis retombent à [leurs] pieds en fine pellicule sur laquelle s'inscrit l'empreinte de [leurs] pas, ce lit de poussière grise, une terre vierge pour tout recommencer⁹³⁸.

Le roman de Joy Sorman prolonge cette œuvre artistique qui questionne la séparation entre le chez-soi et l'espace public ainsi que les liens entre habitants et qui offre une nouvelle perspective par le biais d'un « immense hublot ouvert sur la ville⁹³⁹ ». À l'image des empreintes laissées par les convives, l'écriture tente méticuleusement « de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes⁹⁴⁰ ». L'expression terre vierge fait écho au texte du *209 rue Saint Maur*, puisque l'immeuble y est qualifié de *terra incognita*, laissant peut-être augurer le lancement d'une nouvelle enquête...

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 149.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁹⁴⁰ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 180.

CONCLUSION

Au fil de cette thèse, je n'ai cessé de montrer que les représentations de Paris élaborées dans le corpus romanesque étudié étaient en vive et complexe interaction avec l'imaginaire social des vingt-cinq dernières années. Tenir compte de la socialité et de l'historicité de textes mettant en jeu et en tension plusieurs échelles d'espace (mur, immeuble, bout de rue, territoire urbain étendu) fait ressortir des désirs de vitalité qui contrastent avec les avertissements d'une mort annoncée, lesquels ne sont pas nouveaux. Au XIX^e siècle, les frères Goncourt s'en prenaient déjà à ce « Paris mort, muet et fermé. Un cadavre de ville [...]. Cette ville pétrifiée, qui vous fait penser qu'un jour cette ville mourra. Les sergents de ville qui passent de loin en loin ont l'air de gardiens d'une Pompéi⁹⁴¹. » Un siècle plus tard, Pierre Sansot juge sévèrement le Paris *intra-muros* dont « le cadavre est embaumé au point qu'on croit qu'[il] est encore vivan[t]⁹⁴² ». Ce penchant mortifère n'existe plus que sous des formes résiduelles. Au XXI^e siècle, il s'agit plutôt de s'inspirer des surréalistes et de transformer le Périphérique en « cadavre exquis⁹⁴³ », comme le propose l'architecte-urbaniste Clément Blanchet, ou de faire jaillir la fertilité⁹⁴⁴ végétale sous le bitume (grand) parisien.

⁹⁴¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, tome I*, Paris, Laffont, 1989, 9 juillet 1857, p. 282.

⁹⁴² Cité par Olivier Mongin, « Préface », *La marginalité urbaine, op. cit.*, 2017, p. 16.

⁹⁴³ « Le Périphérique deviendrait [...] une sorte de "cadavre exquis" en boucle : assemblage cohérent de réalités multiples et hétérogènes, spécifiques à leur microlocalité et intégrées en même temps à l'ensemble beaucoup plus large qu'est cette charnière entre le Paris haussmannien constitué et la grande métropole diffuse. » (Clément Blanchet, « Le boulevard périphérique : du cadavre exquis à la modernité », dans Nicolas Beyret et Emmanuel Briole (dir.), *op. cit.*, p. 336.)

⁹⁴⁴ Son antonyme, soit le *pourrissement* locatif, administratif et politique dénoncé dans 75, appartient aussi au champ lexical du végétal.

Modernisée et postmodernisée, la ville cherche en permanence de nouvelles voies et de nouvelles voix, capables de donner naissance et sens à des récits inédits. Ce travail d'invention intéresse radicalement la sociocritique des textes, laquelle procède systématiquement à l'analyse du « continuum sémiotique unissant le texte littéraire [...] et la *semiosis sociale*⁹⁴⁵ ». Cette dernière peut être pensée de plusieurs façons ; j'ai choisi pour ma part de la concevoir à l'aide du concept d'*imaginaire social* dont j'ai rappelé en « Introduction » qu'il se définit par cinq dimensions sociosémiotiques. La figure de la glaneuse se place ainsi sur le plan de la *narrativité*, la métaphore végétale sur celui de la *poéticité*. Le champ lexical de la nature fertilise les discours des urbanistes (*cognitivité*), ainsi qu'en atteste le scénario dit « de la marguerite⁹⁴⁶ », la « notion de pétale⁹⁴⁷ », le concept de la « trame verte⁹⁴⁸ » et celui des « mangroves urbaines⁹⁴⁹ », le projet du Sentier urbain

⁹⁴⁵ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *op. cit.*, p. 19 et ss.

⁹⁴⁶ Il s'agit de considérer « le Grand Paris comme la coopération de Paris (le cœur de la fleur) et de plusieurs communautés d'agglomération en banlieue (les pétales) ». (Philippe Subra, « Le Grand Paris, stratégies urbaines et rivalités géopolitiques », *op. cit.*, p. 69.)

⁹⁴⁷ Selon François Ascher, il faut sortir du modèle monoconcentrique parisien et développer des grands pôles (pétales) qui constitueront de nouvelles centralités. (Ariella Masbourg, « À propos du Grand Paris. Entretien avec François Ascher », *op. cit.*, p. 50.)

⁹⁴⁸ Le terme recouvre des réalités diverses selon l'époque ou le territoire géographique considérés. Selon Paul Lecroart, urbaniste à l'Institut Paris Région, cela « consiste à la fois à retisser des continuités paysagères, à relier les espaces naturels et à s'en servir pour régénérer tous les quartiers qu'il y a autour ». Autrement dit, il s'agit d'une « irrigation verte de la ville ». En ligne : « Passé et avenir du boulevard périphérique. Entretien avec Paul Lecroart », 23 novembre 2021, <https://autour-de-paris.com> [Consulté le 24 octobre 2022]

⁹⁴⁹ Une mangrove est une « formation arborescente ou arbustive se développant sur les littoraux vaseux et lagunaires de la zone tropicale, dont l'espèce dominante est le palétuvier ». En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/mangrove> [Consulté le 2 novembre 2022]. David Mangin nomme « mangroves urbaines » les systèmes urbains et architecturaux constitués de stations des métro directement connectées à des espaces souterrains, rez-de-ville et aériens (commerces, espaces culturels ou de loisirs, hôtels, bureaux, gares). Plus précisément, une mangrove urbaine est un ensemble unique à trois éléments — « lieux de transport » et « lieux de destination » reliés par des « lieux d'interface » — qui rassemble « les mouvements des personnes et des réseaux, la vie urbaine d'espaces publics et la grande hauteur panoramique⁹⁴⁹ ». (David Mangin et Marion Girodo, *Mangroves urbaines : du métro à la ville. Paris, Montréal, Singapour*, Paris, Dominique Carré, 2016, p. 9) Les auteurs d'intéressent à huit mangroves parisiennes sur la ligne 1 du métro (La Défense-Grande Arche, Porte Maillot, Charles-de-Gaulle-Étoile, Châtelet-les Halles, Palais-Royal-Musée-du-Louvre, Hôtel-de-ville, Bastille, Nation), à quatre systèmes autour des gares (Saint-Lazare-Auber-Opéra, Gare-du-nord-La Chapelle, Gare-Montparnasse, Gare-de-Lyon) ainsi qu'au cas de Gallieni.

métropolitain⁹⁵⁰. Les performances poético-végétales des protagonistes indociles font écho à celles des activistes désobéissants dans des mouvements comme Extinction Rebellion⁹⁵¹ (*théâtralité*). Roland Barthes soulignait déjà que le symbole iconique de la capitale française

a, de la plante, l'essentiel, c'est-à-dire le mouvement, la simplicité même de ses deux lignes parties de terre et rejointes vers le ciel, comme celle d'une tige. Mais ce n'est pas tout ; car si l'on s'approche, la Tour n'apparaît plus comme le jet vigoureux d'une plante, mais comme une efflorescence ; on monte en elle comme dans une fleur d'air et de fer : en elle se retrouvent la rectitude des fibres, l'arabesque des pétales, l'élan serré des bourgeons, l'étalement des feuilles et le mouvement même qui tire vers le haut cette matière compliquée et ordonnée⁹⁵² [(i)conicité].

Pour filer la métaphore végétale avec Jean-Christophe Bailly et reconvoquer la conception benjaminienne de l'histoire, je relève le

mot de *dormance*, qui provient des choses de la terre, où il désigne en agronomie la propriété qu'ont les graines et les semences de conserver pendant des années, sous une apparence inerte, leur pouvoir de germination. [...] [C]onceptuellement cette définition-là peut être étendue à tous les signes enfouis qui nous entourent et qui sont en nombre infini. [...] [T]ous ces signes qui sont en dormance et dont le réveil toujours aléatoire est déterminé par toute une série de chemins, de tracés, de renvois⁹⁵³.

⁹⁵⁰ Long de six-cent-quinze kilomètres (l'équivalent de trente-neuf jours de marche), il vise à faire découvrir la proche et grande banlieue. En ligne : <https://www.lesentierdugrandparis.com> [Consulté le 30 octobre 2022]

⁹⁵¹ Extinction Rebellion se présente comme « un mouvement international, décentralisé, autonome, et apartisan, ayant recours à l'action directe non-violente pour faire pression sur les gouvernements, afin qu'ils prennent enfin les mesures radicales nécessaires pour faire face à l'urgence écologique et climatique ». À Paris, les militants ont fait un *die-in* devant le ministère de l'Agriculture pour soutenir le monde paysan (17 avril 2019) ; ils ont bloqué le centre commercial Italie 2 pendant une journée (6 octobre 2019) ; ils ont infiltré le défilé de mode de la marque Louis Vuitton (5 octobre 2021) ; ils ont bloqué le trafic automobile et occupé la porte Saint-Denis (avril 2022) ; ils ont orné la statue de la place de la République d'une nouvelle écharpe républicaine aux couleurs de multiples pays en guerre ou soumis à des problèmes politiques et climatiques (1^{er} mai 2022) ; etc. En ligne : <https://rebellion.global/fr> [Consulté le 8 novembre 2022]

⁹⁵² Roland Barthes, *Le texte et l'image*, op. cit., p. 36. Sur le plan de l'iconicité, je signale aussi l'édition de 2022 du Graffice Art Festival (à Puteaux) qui a pour thème la nature et l'écologie. Les graphistes urbains y ont exposé des œuvres à base de matières recyclées ou végétales. Des photographies de l'événement sont disponibles en ligne : <https://www.puteaux.fr/Galleries-photos/Graffice-Art-Festival> [Consulté le 27 octobre 2022]

⁹⁵³ Suzanne Doppelt, Jérôme Lèbre et Pierre Zaoui, « Tout passe, rien ne disparaît. Entretien avec Jean-Christophe Bailly », *Vacarme*, vol. 50, n° 1, 2010, p. 8.

Capter ces signes de mémoire constitue l'obsession des « chercheuses de traces⁹⁵⁴ » rencontrées dans le corpus étudié. Selon Éric Hazan, « *traces* ne renvoie pas ici aux vieilles pierres, aux vestiges archéologiques — d'ailleurs répartis sur les deux rives —, mais aux conséquences urbaines encore manifestes, lisibles sur un plan ou sensibles en marchant⁹⁵⁵ ». Il note qu'un seul quartier a « *disparu sans laisser la moindre trace, y compris dans les mémoires* : le Carrousel⁹⁵⁶ » qui faisait la liaison entre le Palais Royal et le quartier Tuileries-Saint-Honoré. *Le Cygne* de Baudelaire fait allusion à cette place « où s'étalait jadis une ménagerie ». Hazan cite aussi les propos d'Alfred Delvau qui « ambulai[t] fréquemment dans ce caravansérail du bric-à-brac, à travers ce labyrinthe de planches et ces zigzags de boutiques ». Enfin, le guide Joanne de 1870 [...] « regrette la disparition de “cette multitude de petites baraques qui formaient, depuis le Musée jusqu'à la rue de Chartres, comme une foire perpétuelle de curiosités, de vieilles ferrailles et d'*oiseaux vivants*”⁹⁵⁷ ». Ainsi, la littérature permet de conserver une trace des traces et de faire le constat de la perte. Régine Robin note à cet effet que « [l]e mot “perdu” revient souvent sous la plume d[e] deux écrivains [dont l'œuvre est associée à la capitale française, Georges Perec et Patrick Modiano] : jeunesse perdue, quartier perdu, horizons perdus, Paris perdu...⁹⁵⁸ ».

⁹⁵⁴ J'emprunte ici le titre du roman *Le chercheur de traces* d'Imre Kertész (Arles, Actes Sud, 2003) dans lequel un homme rescapé (des camps) revient dans un lieu marqué par des crimes innommables.

⁹⁵⁵ Éric Hazan, *L'invention de Paris*, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁵⁸ Régine Robin, *Le mal de Paris*, *op. cit.*, p. 75.

« Ces murs qui nous font signe⁹⁵⁹ »

[Il] est important de rappeler que nous sommes les derniers témoins visuels de ces événements. Après nous, ce ne sera plus que la mémoire de la mémoire.

— Ida Apeloig, née Rozenberg, *Enfants de Paris*, 2018 —

Le mot héritage ne m’effraie pas. Je nous crois les héritiers, les descendants des Parisiens ébranlés par l’Histoire. Les plaques commémoratives nous rappellent que la paix est précieuse et qu’il nous appartient d’en cultiver les fruits pour que demain soit libre et tolérant.

— Philippe Apeloig, 2021 —

La démarche de Philippe Apeloig⁹⁶⁰ s’inscrit dans la lignée des initiatives qui luttent contre la disparition mémorielle. Son acte essentiel de résistance consiste en l’édification continue de ce qu’il nomme « un rempart contre l’oubli⁹⁶¹ ». Le graphiste et typographe français a recensé et photographié toutes les plaques commémoratives parisiennes qui rendent hommage aux victimes anonymes ou célèbres de la Seconde Guerre mondiale. Comparées à « des murmures, patinés par le temps et absorbés dans le chaos visuel », ces

⁹⁵⁹ Je reprends ici le titre de l’installation créée par Philippe Apeloig, trois ans après la parution de son « monument de papier », lequel est un (très) gros et (très) beau livre (qualité des images et de l’impression) intitulé *Enfants de Paris : 1939-1945* (Paris, Gallimard, 2018). Pendant trois nuits (16, 17 et 18 septembre 2021), les images de plus de mille plaques parisiennes commémorant les victimes de la Seconde Guerre mondiale ont défilé sur les façades extérieures du Panthéon.

⁹⁶⁰ La citation d’Ida Apeloig (*Ibid.*, p. 38) termine le discours que la mère de l’artiste a prononcé lors de l’inauguration d’une plaque commémorative à Châteaumeillant afin de remercier les habitants qui ont sauvé une quarantaine de familles juives (dont la sienne) entre 1940 et 1944. Celle de Philippe Apeloig provient d’une interview donnée dans le cadre de son installation au Panthéon. En ligne : <https://apeloig.com/ces-murs-qui-nous-font-signer-une-installation-de-philippe-apeloig> [Consulté le 28 octobre 2022]

⁹⁶¹ Philippe Apeloig, « Plaques sensibles. Entretien avec Norbert Czarny », *En attendant Nadeau*, 1^{er} janvier 2019, en ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/01/01/plaques-sensibles-apeloig> [Consulté le 28 octobre 2022]

« traces de la mémoire » fondues dans le décor urbain lui « envo[ient] des signaux⁹⁶² ». « Les plaques commémoratives [lui] apparaissent comme un monument éclaté, fracturé, effiloché dans la ville. Leur dispersion était totale, et leur quantité [l]’avait saisi de perplexité. Ce ne sont pas les visiteurs qui viennent les voir, ce sont elles qui les regardent⁹⁶³. » Non seulement l’artiste partage cette référence benjaminienne avec les narratrices de *75* et du *209, rue Saint-Maur*, mais il endosse lui aussi le rôle du détective (obsessionnel). Le graphiste veut ainsi « enquêter, élucider, dépeindre et mettre en valeur la dignité de ces traces fragiles et cette archéologie urbaine⁹⁶⁴ ». Tout comme la protagoniste de Ruth Zylberman qui se méfie de l’expression *devoir de mémoire*, l’artiste ne cherche pas à établir « un *conservatoire patrimonial* des morts de 1939-1945⁹⁶⁵ », mais plutôt à esquisser des récits. La philosophe Danièle Cohn qualifie le livre d’« *ouvrage de visions potentielles* » pour paraphraser la définition de l’OuLiPo — la contrainte formelle étant l’objet plaque, qui garantit contre les charmes trop séducteurs d’une mélodie de la mémoire compassionnelle⁹⁶⁶ ». Qu’ont en commun ces démarches littéraires ? Prenant appui dans l’espace urbain parisien, elles s’éloignent des grands récits et de la commémoration ritualisée ; elles font le choix de la petite échelle (modeste terrain d’investigation, objets fondus dans les murs de la ville) ; elles adoptent un parti pris esthétique qui remobilise l’histoire, *autrement*, dans un double mouvement : connecter un historique en voie d’effacement au présent et attacher l’époque actuelle à un passé commun. Elles tissent ainsi une sorte de « mémoire de la mémoire⁹⁶⁷ ».

⁹⁶² *Ibid.*, p. 41-43.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 64 [Je souligne].

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 64-65.

⁹⁶⁷ Je reprends ici la formule d’Ida Apeloig.

Recenser toutes les plaques est une entreprise titanesque — « une chasse au trésor » — qui s'étale sur plusieurs années (il y en a 1500 juste pour la période 1939-1945). Aidé de plusieurs collaborateurs, Philippe Apeloig a consulté le service de cartographie en ligne Google Maps et les sites d'associations, de particuliers et d'institutions, et a fouillé dans les archives de la ville et de la préfecture de Police. L'équipe a photographié les plaques et ce, dans toutes sortes d'endroits : immeubles, égouts, métro, bâtiments privés, voire sommet de la tour Eiffel ! Elles peuvent être situées au milieu d'un mur, au ras du sol, dans l'embrasement d'une porte d'immeuble, derrière une gouttière ou des grillages, entre des câbles ; elles ne sont pas toujours lisibles (effacement des lettres) ou visibles (car posées dans des bâtiments à l'accès protégé ou enlevées provisoirement lors de rénovation⁹⁶⁸). Ces objets à forte valeur artistique réunis ensemble frappent par la diversité de leurs matériaux (marbre, granit, métal, verre), de leurs couleurs, de leur taille et de leur forme⁹⁶⁹, ainsi que par la très grande richesse du vocabulaire typographique qui allie fluidité de la lecture et aspect esthétique⁹⁷⁰.

Pour Philippe Apeloig,

[L]es plaques commémoratives, qui *donnent à lire autant qu'elles donnent à voir*, à la dérobée dans les rues, continueront à transmettre leurs messages aux générations de demain. Comment pourrions-nous les effacer de notre conscience ? Elles ne seront jamais au complet, l'exhaustivité ne sera jamais

⁹⁶⁸ On pense à cette plaque commémorative jamais retrouvée mentionnée par une historienne amnésique dans le roman de Ruth Zylberman ou aux deux plaques transformées en panneau plus formel estampillé « SIEMP Paris-Est » dans 75.

⁹⁶⁹ Une seule plaque est de forme ronde. Située rue Saint-Honoré en face du Ministère de la Culture (1^{er} arrondissement), elle est en anglais avec un lettrage Art Déco doré et elle rend hommage à des aviateurs britanniques qui se sont écrasés sur les grands magasins du Louvre la nuit du 23 septembre 1943. Une autre plaque, située dans le Musée d'Art et d'Histoire de l'hôpital Saint Anne (XIV^e arrondissement), rend hommage à Virginie Olivier, une infirmière morte en 1945 au camp de Ravensbruck. Elle a la particularité de contenir une photographie de la résistante.

⁹⁷⁰ En tant que typographe, Philippe Apeloig se montre particulièrement sensible au travail des « artisans graveurs [qui] avaient œuvré à augmenter la lisibilité des mots, avec le souci d'embellir ces traces écrites, et de leur donner cette force stylistique, ténue, austère et mélancolique ». (*Ibid.*, p. 44.)

atteinte⁹⁷¹, mais la mémoire continue d'être célébrée. De nouvelles plaques sont posées, certaines complétées de vers poétiques, de maximes et de plus en plus elles sont signées⁹⁷².

Selon Danièle Cohn, ces plaques « sont en attente d'un veilleur, d'un guetteur de la mémoire qui, au présent, ravaude la sienne, et l'agrafe à celle de l'histoire des autres⁹⁷³ ». En ce sens, les narratrices de *75* et du *209, rue Saint-Maur* constituent elles aussi des *veilleuses*, des *guetteuses de la mémoire*.

Par leurs tentatives de ressaisissement mémoriel, ces œuvres invitent à une réflexion sur l'avenir du Grand Paris, principalement envisagé dans ses dimensions spatiales et architecturales⁹⁷⁴ (réseau de transport et nouvelles habitations). La politique mémorielle (autre que la seule muséification) et l'intégration de la dimension artistique (autre que le simple divertissement) devraient aussi faire partie des principaux enjeux. En d'autres termes, il serait temps d'accorder réellement la priorité à l'habitant plutôt qu'au touriste ou au spéculateur immobilier. Philippe Vasset nous rappelle que

⁹⁷¹ Confronté à l'inachèvement de sa démarche — qui marque aussi l'enquête au 209, rue Saint Maur —, le graphiste raconte : « Au hasard de mes déplacements dans Paris, j'ai découvert des plaques commémoratives qui ne figuraient pas dans mon livre. Et chaque fois que je trouvais une nouvelle plaque, je m'en voulais de l'avoir manquée et me précipitais pour en garder la trace. Par exemple, comment celle du couple Desanti, des intellectuels engagés dans la Résistance, à deux pas de chez moi, avait-elle pu m'échapper ? Petite, blanche, placée en hauteur sur un mur peint en blanc lui aussi. L'étroitesse du trottoir n'offrait pas la distance nécessaire pour la photographier. Mes coéquipiers et moi avons dû installer notre escabeau au milieu de la chaussée. Une jeune femme a ouvert ses volets et nous a regardés, amusée. Elle se souvenait du jour de son inauguration avec son cortège d'officiels. Mais jamais elle n'avait vu quelqu'un grimper jusqu'à elle pour en capturer l'image. » En ligne : <https://apeloig.com/ces-murs-qui-nous-font-signer-une-installation-de-philippe-apeloig> [Consulté le 28 octobre 2022]

⁹⁷² *Ibid.*, p. 54 [Je souligne] Ces plaques ont en commun avec les pierres d'achoppement le fait d'être disséminées dans la ville. Hélène Camarade note « qu'il ne s'agit pas d'une commémoration qui se ferait à date fixe, de manière collective ou ritualisée, non plus d'un mémorial que l'on visiterait de manière délibérée. [...] [C]'est le souvenir qui nous trouve, c'est lui qui s'impose en quelque sorte à nous, nous laissant cependant tout aussi bien la possibilité de l'écarter. » (*op. cit.*, p. 74-75.)

⁹⁷³ Philippe Apeloig, *Enfants de Paris : 1939-1945*, *op. cit.*, p. 69.

⁹⁷⁴ François Ascher affirme « la nécessité de défendre l'intérêt général » et maintient « qu'il faut rompre avec l'idée de mettre les architectes au cœur de la réflexion sur la ville ». (Ariella Masbourg, « À propos du Grand Paris. Entretien avec François Ascher », *op. cit.*, p. 53.)

[l]'habitat, c'est du récit : ce sont des sensations projetées sur un lieu et d'autres, suscitées en retour par le même périmètre. Ce sont des incidents, ressaisis par la conversation, et des failles colmatées par le fantasme. Habiter n'est pas une fonction : c'est un long travail d'échange avec le milieu, une garde baissée face à l'extérieur qui afflue⁹⁷⁵.

Depuis quelques années, un foisonnement d'initiatives tente de répondre à ce besoin de récits. En 2022, *Le Grand Paris des écrivains* célèbre sa troisième saison : un auteur écrit une histoire sur un des lieux de la métropole et le réalisateur Stefan Cornic crée un court-métrage à partir de ce texte (Ryoko Sekiguchi évoque un accident survenu à Jean-Jacques Rousseau dans la rue de Ménilmontant en 1776 ; Éric Reinhardt raconte « l'architecture poético-foutraque » de la rue du Bel-Air (Seine-Saint-Denis) ; Fanny Taillandier s'intéresse à la pagode Chinagora dans le Val-de-Marne ; Marie Richeux parle de son enfance dans la cité à Meudon-la-Forêt ; etc.). La même année, la programmation de la deuxième édition du festival cinématographique *Close-Up* est consacrée aux représentations de la métropole : entre autres, le film *Grand Paris* de Martin Jauvat, la fantaisie documentaire *L'emmuré de Paris* de Laurent Roth, *Les mémoires audiovisuelles du Grand Paris* de Jean-Yves de Lépinay, le documentaire *Porte de Clichy* de Sébastien Marziniak⁹⁷⁶. Les podcasts au sujet du Grand Paris se multiplient : « Grand Paris Express : le grand tour⁹⁷⁷ » de Thomas Rozec (Binge audio), « Histoires de quartier⁹⁷⁸ » du rappeur Oxmo Puccino (Arte Radio), « Loin de la cité⁹⁷⁹ » de la documentariste Nina Almborg (Arte Radio), « Maisons-Alfort, un laboratoire

⁹⁷⁵ Philippe Vasset, *Une vie en l'air*, Paris, Fayard, 2018, p. 184.

⁹⁷⁶ Le catalogue du festival est en ligne : <https://festivalcloseup.com/fr/programmation/catalogue> [Consulté le 31 octobre 2022]

⁹⁷⁷ <https://www.binge.audio/podcast/programme-b/grand-paris-express-le-grand-tour> [Consulté le 31 octobre 2022]. Le podcast de quatre épisodes a été réalisé en collaboration avec la Société du Grand Paris.

⁹⁷⁸ <https://www.arteradio.com/emission/les-histoires-de-quartier-d-oxmo-puccino/2171> [Consulté le 31 octobre 2022]

⁹⁷⁹ <https://www.arteradio.com/son/616509/loin-de-la-cite> [Consulté le 31 octobre 2022]

pour les architectures modernes⁹⁸⁰ » de Tewfik Akem (France Culture), etc. Le média local indépendant *Enlarge your Paris*⁹⁸¹ constitue une mine d'informations pour tout ce qui concerne la métropole, avec une attention particulière pour la culture, l'écologie, l'économie sociale et solidaire et les loisirs. Tous ces gestes (je n'ai cité qu'un échantillon de cette effervescence) auxquels les œuvres romanesques étudiées participent, contribuent à la constitution progressive d'une identité et d'un imaginaire grand parisien ; ils ébranlent enfin « [c]es représentations, [c]es mythographies de Paris, [...] [si] difficiles à faire bouger, à faire évoluer, à dénouer, déconstruire, désenclaver⁹⁸² ».

Où l'on retrouve Alexandre Belgrand

Afin d'assurer la sécurité du Grand Événement parisien qui se déroule en cet été caniculaire de 2024, 45 000 policiers, gendarmes et agents sont mobilisés chaque jour pendant trois mois. Cet impressionnant dispositif a généré une pénurie totale dans le personnel de sécurité, entraînant l'annulation de tous les événements culturels, lesquels ne sont pas les seuls *dommages collatéraux*. Les jardins partagés d'Aubervilliers ont finalement été rasés pour construire le solarium de la piscine olympique. La mairie s'est toutefois engagée à le convertir en serre pour plantes exotiques réservée aux experts agronomes. L'installation du village des médias sur l'Aire des Vents en Seine Saint-Denis, prévu pour accueillir jusqu'à 2800 journalistes, a nécessité l'abattage d'arbres vieux de quarante ans (en

⁹⁸⁰ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/esprit-des-lieux/l-esprit-des-lieux-du-dimanche-07-novembre-2021-9751689> [Consulté le 31 octobre 2022]

⁹⁸¹ <https://www.enlargeyourparis.fr> [Consulté le 31 octobre 2022]

⁹⁸² Régine Robin, *Le mal de Paris, op. cit.*, p. 51.

compensation, une forêt de jeunes platanes doit être replantée un peu plus loin). Le nouvel échangeur qui dessert le Village des athlètes olympiques, construit à quelques mètres de l'école Pleyel Anatole-France, génère beaucoup de pollution. Heureusement, les sept-cents élèves ainsi que leurs enseignants disposent d'un stock illimité de masques N95.

En ce 26 juillet, la ville est méconnaissable, transformée en patchwork de publicités au nom des trop nombreux *sponsors*. Aux yeux d'Alexandre Belgrand, ce décor, véritable ode à la consommation, est la preuve de la toute-puissance d'un Grand Paris qui s'assume enfin en tant que métropole mondialisée. L'ancien urbaniste s'est lassé de sa vie de quartier à Clichy-sous-Bois et s'est remis psychologiquement du traumatisme engendré par sa disgrâce auprès du Prince. Après une longue traversée du désert, il a choisi de mettre ses pas dans ceux d'un Énarque devenu Monarque et ses efforts ont été récompensés : Alexandre Belgrand restera dans l'Histoire comme le concepteur de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques d'été 2024. Son idée de *déambulation fluviale* partant du pont d'Austerlitz jusqu'au pont d'Iéna a séduit les organisateurs. Ce *spectacle total* et grandiose en plein air restera gravé dans les mémoires avec ses 600 000 spectateurs répartis le long de la Seine. Pourvu seulement que ce moment d'exception ne finisse pas en bousculade et en gazage compulsif de lacrymogène par les forces de l'ordre (le souvenir du fiasco organisationnel de la finale de la Ligue des champions au Stade de France le 28 mai 2022 flotte encore dans les esprits) ! Alexandre Belgrand éprouve un brusque accès de fierté à la vue du défilé des 160 embarcations transportant délégations d'athlètes et d'artistes sur un fond sonore créé par le musicien Woodkid. Alors que la moitié du convoi est passée devant les tribunes VIP, le fleuve auparavant tranquille se met soudain à s'agiter. Les courants sont de plus en plus violents, les bateaux chavirent les uns après les autres et une puissante gerbe d'eau éteint

insolemment la flamme olympique. Sous le regard médusé des spectateurs apparaît une jeune femme qui « [d]ans les foules blêmes des jeunes noyées / [...] est plus blême et ensorcelante que toutes ». Faisant « alors » bon cas de leur désarroi, elle leur « répon[d] d'un posthume sourire moqueur » et demande « [d]e ses lèvres de gypse enchantées⁹⁸³ » : Paris, où est ton âme ?

⁹⁸³ J'ai emprunté ces vers au poète Vladimir Nabokov (« L'inconnue de la Seine », 1934).

Bibliographie

I. Corpus primaire

A. Œuvres à l'étude

Bellanger, Aurélien, *Le Grand Paris*, Paris, Gallimard, 2016, 475 p.

Domecq, Jean-Philippe, *Cette rue*, Paris, Fayard, 2007, 218 p.

Forest, Philippe, *Crue*, Paris, Gallimard, 2016, 261 p.

Gauz, *Debout-payé*, Paris, Le Nouvel Attila, 2014, 192 p.

Milne, Anna-Louise, *75*, Paris, Gallimard, 2016, 203 p.

Molia, Xabi, *Avant de disparaître*, Paris, Seuil, 2011, 312 p.

Rosenthal, Olivia, *Éloge des bâtards*, Paris, Verticales, 2019, 336 p.

Vasset, Philippe, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007, 135 p.

Zylberman, Ruth, *209 rue Saint-Maur, Paris Xe. Autobiographie d'un immeuble*, Paris, Seuil/Arte, 2020, 443 p.

B. Autres œuvres considérées

Apeloig, Philippe, *Enfants de Paris : 1939-1945*, Paris, Gallimard, 2018, 1107 p.

Barthélémy, Auguste, *Le vieux Paris et le nouveau. Dialogue en vers*, Paris, les principaux libraires, 1861, en ligne sur Gallica : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb300616475>

Baudelaire, Charles, *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*, Paris, Garnier Frères, 1962, 265 p.

_____, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1964, 256 p.

Devers, Nathan, *Les liens artificiels*, Paris, Albin Michel, 2022, 327 p.

Divry, Sophie, *Cinq mains coupées*, Paris, Seuil, 2020, 120 p.

Echenoz, Jean, *Envoyée spéciale*, Paris, Minuit, 2015, 312 p.

Fabre, Dominique, *Des nuages et des tours*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2013, 147 p.

Fargue, Léon-Paul, *Le piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1939, 306 p.

Flem, Lydia, *Paris Fantasma*, Paris, Seuil, 2021, 510 p.

Genet, Jean, *Le funambule*, Paris, Gallimard, 2010, 43 p.

Haddad, Hubert, *Casting sauvage*, Paris, Zulma, 2018, 156 p.

Haenel, Yannick, *Les Renards pâles*, Paris, Gallimard, 2013, 192 p.

Houdart, Célia, *Le scribe*, Paris, P.O.L., 2020, 196 p.

Kahane, Juliette, *Jours d'exil*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2017, 185 p.

Lacroix, Alexandre, *Voyage au centre de Paris*, Paris, Flammarion, 2013, 384 p.

Lindon, Mathieu, *Les hommes tremblent*, Paris, P.O.L., 2014, 176 p.

Madani, Karim, *Le jour du fléau*, Paris, Gallimard, 2011, 296 p.

Mansot, Pierre et Christian Lefèvre, *Ma vie rouge / Meurtre au Grand Paris*, Grenoble, PUG, 2021, 180 p.

Mendelsohn, Daniel, *Les Disparus*, Paris, Flammarion, 2007, 649 p.

Pajak, Frédéric, *Manifeste incertain 2*, Lausanne, Les éditions noir sur blanc, 2013, 224 p.

_____, *Manifeste incertain 8*, Lausanne, Les éditions noir sur blanc, 2019, 256 p.

Patrolin, Pierre, *La Montée des cendres*, Paris, P.O.L., 2013, 185 p.

Perec, Georges, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, 184 p.

_____, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1995, 59 p.

_____, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 2000, 657 p.

_____, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, 200 p.

Queneau, Raymond, *Courir les rues*, Paris, Gallimard, 1967, 197 p.

Réda, Jacques, *Les ruines de Paris*, Paris, Gallimard, 1977, 187 p.

_____, *Recommandations aux promeneurs*, Paris, Gallimard, 1988, 203 p.

_____, *Le Citadin*, Paris, Gallimard, 1998, 230 p.

- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, 1249 p.
- Rolin, Jean, *La clôture*, Paris, P.O.L, 2002, 256 p.
- Rosenthal, Olivia, *Un singe à ma fenêtre*, Paris, Verticales, 2022, 176 p.
- Sonnet, Martine, *Montparnasse monde*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2011, 139 p.
- Sorman, Joy, *Gros œuvre*, Paris, Gallimard, 2009, 182 p.
- _____, *L'inhabitable*, Paris, Gallimard, 2016, 76 p.
- Taussig, Sylvie, *Dans les plis sinueux des vieilles capitales*, Paris, Éditions Galaades, 2012, 1776 p.
- Varda, Agnès, *Les Glaneurs et la Glaneuse*, France, 2000, 82 minutes.
- Vasset, Philippe, *Une vie en l'air*, Paris, Fayard, 2018, 185 p.
- Zylberman, Ruth, *Les Enfants du 209 rue Saint-Maur, Paris Xe*, France, 2018, 101 minutes.

C. Ouvrages spécialisés sur (le Grand) Paris

- Bellanger, Emmanuel, « Le Grand Paris bienfaiteur et les dynamiques de coopérations Paris-banlieues sous la Troisième République », dans Annie Fourcaut et Florence Bourillon (dir.), *Agrandir Paris (1860-1970)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2012, p. 289-308.
- Blanchet, Clément, « Le boulevard périphérique : du cadavre exquis à la modernité », dans Nicolas Beyret et Emmanuel Briolet (dir.), *Le Boulevard périphérique : quel avenir ?*, 2021, p. 330-340.
- Briolet, Emmanuel, « Brève histoire des urbanismes de la ceinture parisienne », dans Nicolas Beyret et Emmanuel Briolet (dir.), *Le Boulevard périphérique : quel avenir ?*, 2021, p. 19-51.
- Briscoe, Hélène, *Paris contre Paris*, Paris, Le Tigre, 2013, 62 p.
- Charles, Christophe, *Paris, « capitales » des XIX^e siècles*, Paris, Points, 2021, 651 p.
- Cohen, Jean-Louis et André Lortie, *Des fortif au périph*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2021, 368 p.
- Combeau, Yves, *Histoire de Paris*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, 128 p.
- Fourcaut, Annie, Emmanuel Bellanger et Mathieu Flonneau (dir.), *Paris/banlieues, conflits et solidarités, 1788-2006*, Paris, Créaphis, 2007, 475 p.
- Grand Paris Express. Manifeste de la création*, Paris, Gallimard, 2017, 138 p.

- Hazan, Éric, *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, 2002, 461 p.
- _____, *Paris sous tension*, Paris, La fabrique, 2011, 123 p.
- _____, *Le tumulte de Paris*, Paris, La fabrique, 2021, 127 p.
- Mangin, David (dir.), *Paris/Babel. Une mégapole européenne*, Paris, Éditions de la Villette, 2013, 413 p.
- Mangin, David et Marion Girodo, *Mangroves urbaines : du métro à la ville. Paris, Montréal, Singapour*, Paris, Dominique Carré, 2016, 307 p.
- Marchand Bernard, *Paris, histoire d'une ville. XIX^e– XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1993, 416 p.
- Masbourg, Ariella, « À propos du Grand Paris. Entretien avec François Ascher », dans Ariella Masbourg (dir.), *Organiser la ville hypermoderne. François Ascher, Grand prix de l'urbanisme 2009*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2009, p. 47-53.
- Maurois, André, *Paris*, Paris, Fernand Nathan, 1969, 160 p.
- Reghezza, Magali, « Géographes et gestionnaires face à la vulnérabilité métropolitaine. Quelques réflexions autour du cas francilien », *Annales de géographie*, vol. 669, n° 5, 2009, p. 459-477.
- _____, *Paris coule-t-il ?*, Paris, Fayard, 2012, 318 p.
- Robin, Régine, « Paris nostalgie », dans Lise Gauvin (dir.), *Les métropoles culturelles dans l'espace francophone*, Montréal, Hurtubise, 2011, p. 49-75.
- _____, *Le mal de Paris*, Paris, Stock, 2014, 344 p.
- Rykner, Didier, *La disparition de Paris*, Paris, Les Belles Lettres, 2022, 236 p.
- Secchi, Bernardo et Paola Viganò, *Paris Métropole 2021. La construction d'une stratégie*, Plaquette du Studio 09, Apur. 2009, en ligne : https://www.apur.org/sites/default/files/documents/06_plaquette_Studio_09.pdf
- Subra, Philippe, *Le Grand Paris*, Paris, Armand Colin, 2009, 160 p.
- _____, « Le Grand Paris, stratégies urbaines et rivalités géopolitiques », *Hérodote*, vol. 135, n° 4, 2009, p. 49-79.
- _____, « Métropole de Paris : les aventures extraordinaires d'un projet de loi », *Hérodote*, vol. 154, n° 3, 2014, p. 158-176.
- Teissonnières, Gilles, « La tour Eiffel, entre mémoire et pratiques », *Ethnologie française*, vol. 42, n° 3, p. 531-539.

II. Bibliographie secondaire

A. Sociocritique et autres travaux de théorie littéraire

Alhau, Max, « Le regard du promeneur de Paris », dans Hervé Micolet (dir.), *Lire Réda*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 43-52.

Bailly, Jean-Christophe, *La phrase urbaine*, Paris, Seuil, 2013, 274 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

Bancquart, Marie-Claire, « Georges Perec : un Paris lipogrammatique », *Paris dans la littérature française après 1945*, Paris, La Différence, 2006, p. 109-149.

Barthes, Roland, *Le texte et l'image*, Paris, Pavillon des arts, 1986, 142 p.

_____, « La Tour Eiffel », *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 2002, p. 529-554.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, 291 p.

_____, *Thèses sur la philosophie de l'histoire, Essais, tome 2, 1935-1940*, Paris, Gandillac, 1983, 215 p.

_____, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, 264 p.

_____, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, 972 p.

_____, *Sens unique ; précédé de Enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains*, Paris, Maurice Nadeau, 1991, 313 p.

_____, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 6-31, en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>

_____, *Expérience et pauvreté suivi de : Le conteur et La tâche du traducteur*, Paris, Payot & Rivages, 2011, 144 p.

Bertharion, Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 1998, 300 p.

Blanckeman, Bruno et Barbara Havercroft, *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, en ligne : <http://books.openedition.org/psn/460>

Bouliane, Claudia, *L'adolescent dans la foule. Un chronotype romanesque de l'entre-deux-guerres*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, 444 p.

Brière, Émilie, *Écrire la souffrance de l'enfant au tournant du XXI^e siècle : le récit à l'épreuve de l'innommable*, Thèse de doctorat, Université de Montréal/Université Charles-de-Gaulle-Lille-3, 2011, 387 p.

Brière, Émilie et Pierre Popovic (dir.), « Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le cœur des mortels », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, été 2014, p. 7-208.

Castigliano, Federico, « Le divertissement du texte : écriture et flânerie chez Jacques Réda », *Poétique*, vol. 164, n° 4, 2010, p. 461-476.

Chassay, Jean-François, *Dérives de la fin. Sciences, corps & villes*, Montréal, Le Quartanier, 2008, 220 p.

Chauvin, Andrée, « Variations perecquiennes », dans Marie Miguet-Ollanier et Nathalie Limat-Letellier (dir.), *L'intertextualité*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1998, p. 461-492.

Collington, Tara, *Lectures chronotopiques. Espace, Temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ Éditeur, 2006, 263 p.

Coste, Florent, « Propositions pour une littérature d'investigation », *Journal des anthropologues*, 2017, n°148-149, p. 43-62.

David, Anne-Marie, *Le roman sans projet. Représentations du travail et de la débâcle industrielle dans la littérature française contemporaine*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2016, 325 p.

Decout, Maxime, « En amont et en aval de l'enquête de terrain sur la Shoah », *Revue critique de fiction française contemporaine*, dossier « Littératures de terrain », n° 18, 2019, p. 63-72.

Demanze, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, Éditions Corti, 2019, 291 p.

Després, Elaine, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure littéraire*, Montréal, Le Quartanier, 2015, 387 p.

Duchet, Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1971, n° 1, p. 5-14.

Dumont, Marc, « London orbital : l'autoroute comme traceur morphologique », dans Anna Madœuf et Raffaele Cattedra, *Lire les villes. Panoramas du monde contemporains*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2012, p. 169-180.

Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1984, 544 p.

Garric, Henri, *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Honoré Champion, 2007, 571 p.

Gaudy, Hélène, « Sur les lieux : construire, fabriquer, se repérer, arpenter », dans Emmanuel Adely, Jakuta Alikavazovic et Philippe Artières, *Devenirs du roman 2 :   critures et matériaux*, Paris, Inculte, 2014, p. 193-204.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 468 p.

Gervais, Bertrand, *L'imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire, tome III*, Montréal, Le Quartanier, 2009, 216 p.

Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris,   ditions Hachette, 2001, 247 p.

Hell  gouarc'h, Pascale, « L'intertextualité, espace transversal : mémoire, culture et imitation », dans Pierre Zoberman et Xavier Garnier (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 65-77.

Horvath, Christina, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, 260 p.

Huglo, Marie-Pascale, « En vitesse : Histoire, mémoire et cinéma dans *Les Années d'Annie Ernaux* », dans Bruno Blanckman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 45- 55.

Kerebel, Anne, « La ville de Paris dans les nouvelles d'Undine Gruenter », dans Anna Madoeuf et Raffaella Cattedra (dir.), *Lire les villes. Panoramas du monde contemporains*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2012, p. 285-293.

Kristeva, Julia, *S  m  iotik  . Recherches pour une s  manalyse*, Paris, Seuil, 1969, 384 p.

Lamarre, Mélanie, *Ruines de l'utopie. Antoine Volodine, Olivier Rolin*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, 320 p.

Larose, Jean, « Travail et mélancolie », *  tudes françaises*, vol. 27, né 3, hiver 1991, p. 9-26.

Lassave, Pierre, *Sciences sociales et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 256 p.

Limat-Letellier, Nathalie, « Historique du concept », dans Marie Miguet-Ollanier et Nathalie Limat-Letellier (dir.), *L'intertextualité*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1998, p. 17-64.

Macé, Marielle, *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019, 121 p.

Maulpoix, Jean-Michel, *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002, 376 p.

Maurus, Patrick et Claude Duchet, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, 266 p.

Maurus, Patrick et Pierre Popovic (dir.), *Actualités de la sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2013, 262 p.

Mollard-Desfour, Annie, *Dictionnaire de la couleur, mots et expressions d'aujourd'hui, XX^e-XXI^e. Le Bleu*, Paris, CNRS Éditions, 2013, 310 p.

Nardout-Lafarge, Élisabeth, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine. Avant-propos et notes pour un état présent », dans *temps zéro*, 2013, n° 6, en ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document974>

Nepveu, Pierre, *Intérieurs du nouveau monde*, Montréal, Boréal, 1998, 378 p.

Paquot, Thierry, « Paris n'est plus un mythe littéraire. Ou comment renouer avec un imaginaire parisien ? », *Esprit*, n° 348, octobre 2008, p. 144-157.

Pierrot, Jean, *Problématiques de l'espace dans Les ruines de Paris*, dans Hervé Micolet (dir.), *Lire Réda*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 33-41.

Popovic, Pierre, « De la ville à sa littérature », *Études françaises*, vol. 24, n° 3, 1988, p. 109- 121.

_____, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 7-38.

_____, *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013, 310 p.

_____, « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », *Signata*, vol. 5, 2014, p. 153-172.

_____, « Du chronotope et du chronotype », dans Sophie Ménard et Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'œuvrier*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2014, p. 11-20.

_____, « Du passé, faisons table rase », *Spirale*, n° 258, automne 2016, p. 9-11.

Rabaté, Dominique, *Désirs de disparaître : une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence, 2015, 89 p.

Robin, Régine, *Ces lampes qu'on a oublié d'éteindre*, Montréal, Boréal, 2019, 263 p.

Ruffel, Lionel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, 2012, vol. 166, n° 2, p. 13-25.

Sindaco, Sarah, « *La Clôture* de Jean Rolin. Le territoire circumparisien : entre ironie et mélancolie », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, 2014, p. 84.

Soula, Théo, *Géographie littéraire de Paris dans l'œuvre de Jacques Réda. Le flâneur mégapopolitain*, Paris, Lettres modernes, 2021, 554 p.

Stierle, Karlheinz, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, 632 p.

Veivo, Henri, « Art de la guerre : représentation de la marginalité urbaine dans *La clôture* de Jean Rolin et *Loin des forêts* de Michel Braudeau », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 151-161.

Vercier, Bruno et Dominique Viart, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, 543 p.

Viart, Dominique, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans *Le temps des lettres*, Francine Dugast-Portes et Michèle Touret (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 317-336.

_____, « Introduction », dans Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2012, 248 p.

Voyer, Marie-Hélène, *Terrains vagues : poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, Montréal, Nota Bene, 2018, 434 p.

B. Études spéciales (sur la flânerie, le flou, etc.)

Apeloig, Philippe, « Plaques sensibles. Entretien avec Norbert Czarny », *En attendant Nadeau*, 1^{er} janvier 2019, en ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/01/01/plaques-sensibles-apeloig/>

Bailly, Jean-Christophe, « Walter Benjamin et l'expérience du seuil », *Europe*, n° 1008, avril 2013, p. 12-22.

Berdet, Marc, « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la *Passagenarbeit* de Walter Benjamin », *Archives de philosophie*, tome 75, 2012, p. 425-447.

Bodei, Remo, « L'expérience et les formes. Le Paris de Walter Benjamin et de Siegfried Kracauer », dans Heinz Wisman (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, 1986, p. 33-47.

Buck-Morss, Susan, « Le Flâneur, l'Homme-sandwich et la Prostituée : Politique de la Flânerie », dans Heinz Wisman, *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, 1986, p. 361-402.

Constantin, Danielle, « Les maisons de poupées de Perec : un catalogue », dans Claude Burgelin, Marilyn Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier de L'Herne Georges Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 260-266.

- Didi-Huberman, Georges, *Sur le fil*, Paris, Éditions de Minuit, 2013, 91 p.
- Doppelt, Suzanne, Jérôme Lèbre et Pierre Zaoui, « Tout passe, rien ne disparaît. Entretien avec Jean-Christophe Bailly », *Vacarme*, vol. 50, n° 1, 2010, p. 4-12.
- Elkin, Lauren, *Flâneuse : reconquérir la ville pas à pas*, Paris, Hoëbeke, 2019, 366 p.
- Gagnebin, Jeanne-Marie, « Histoire, mémoire et oubli chez Walter Benjamin », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°3, juillet-septembre 1994, p. 365-389.
- Ginzburg, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, vol. 6, n° 6, 1980, p. 3-44.
- Guillard, Valérie et Dominique Roux, « Les glaneurs urbains : au-delà de la pauvreté », dans Eva Delacroix et Hélène Gorge (dir.), *Marketing et pauvreté. Être pauvre dans la société de consommation*, Caen, EMS Editions, 2017, p. 203-226.
- Ivernel, Philippe, « Préface », dans Walter Benjamin, *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, Seuil, 1987, 177 p.
- James, Alison, Dominique Viart et Joy Sorman, « Entretien avec Joy Sorman », *Revue critique de fiction française contemporaine*, dossier « Littératures de terrain », n° 18, 2019, p. 183- 197.
- Lacoste, Jean, *L'aura et la rupture*, Paris, Maurice Nadeau, 2003, 254 p.
- Löwy, Michael, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie : une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2018, 234 p.
- Lussier, Alexis, « La parabole du funambule », *Spirale*, n° 251, hiver 2015, p. 47-48.
- Makarius, Michel, *Une histoire du flou. Aux frontières du visible*, Paris, Éditions du Félin, 2016, 136 p.
- Manoury, Martin, « Le glanage alimentaire en milieu urbain, ou la constitution de protections rapprochées », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, no 41, 2021, p. 123-143.
- Molder, Maria Filomena, « Le chimiste et l'alchimiste », *Europe*, n° 1008, avril 2013, p. 80-90.
- Mordillat, Gérard, « Éloge du flou », *Le Monde diplomatique*, jeudi 1^{er} septembre 2011, p. 27, en ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2011/09/MORDILLAT/20951>
- Neefs, Jacques et Hans Hartje, « Lieux, espaces et retours » dans *Georges Perec Images*, Paris, Le Seuil, 1993, 192 p.
- Nesci, Catherine, *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, UGA Éditions, 2007, en ligne : <http://books.openedition.org/ugaeditions/4220>

Perret, Catherine, *Walter Benjamin sans destin*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, 266 p.

Perrot, Michelle, « Dans le Paris de la Belle Époque, les “Apaches”, premières bandes de jeunes », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 67, n° 1, 2007, p. 71-78.

Petit, Philippe, *Traité du funambulisme*, Arles, Actes Sud, 1997, 156 p.

Ritter, Kathleen, « Flâneuse. Vue du trottoir », *Esse*, n° 55, automne 2005, en ligne : <http://esse.ca/fr/flaneuse-vue-du-trottoir>

Robin, Régine, « L'après-ville ou ces mégalo-poles qu'on dit sans charme... », *Communications*, vol. 85, n° 2, 2009, p. 185-198.

_____, *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, 2009, 397 p.

Rolland-May, Christiane, « Notes sur les espaces géographiques flous », *Bulletin de l'Association de géographes français*, n° 502-503, 61^e année, avril-mai 1984, p. 159-165.

_____, « La théorie des ensembles flous et son intérêt en géographie », *Espace géographique*, tome 16, n°1, 1987, p. 42-50.

Sangalli, Arturo, *Éloge du flou*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 2001, 206 p.

Sizeranne (de la), Robert, « La photographie est-elle un art ? », *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. 144, n° 3, 1897, p. 564-595.

Szary, Anne-Laure Amilhat, « Que montrent les murs ? Des frontières contemporaines de plus en plus visibles », *Études internationales*, vol. 43, n° 1, 2012, p. 67-87.

Szondi, Peter, « L'espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin », *Revue germanique internationale*, n° 17, 2013, p. 137-150.

Vanni, Michel, « Antipolitique du chiffonnier. Messianisme et déchets », *A contrario*, vol. 19, no 1, 2013, p. 7-15.

Wu, Shui-Jou, *Le flou : détournement de l'image d'archive chez Gerhard Richter, Christian Boltanski et Thomas Ruff*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2016, 325 p.

C. Ouvrages spécialisés (urbanisme, architecture, philosophie, histoire)

Artières, Philippe, *Ghostwriters*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Éditions de l'IMEC, 2021, 44 p.

Bailly, Jean-Christophe, *Panoramiques*, Paris, Christian Bourgois, 2000, 238 p.

Baudin, Gérard et Philippe Genestier, « L'architecte et la ville : à plusieurs voix sur Rem Koolhaas », *Mouvements*, vol. 39-40, n° 3, 2005, p. 182-189.

Beaubreuil, Thomas, « Le "spatialisme" du dernier Halbwachs », *Espaces et sociétés*, vol. 144-145, n° 1-2, 2011, p. 157-171.

Bégout, Bruce, *Dériville. Les situationnistes et la question urbaine*, Paris, Inculte/Barnum, 2017, 93 p.

_____, *Obsolescence des ruines*, Paris, Inculte, 2022, 344 p.

Bruttman, Tat, Ivan Ermakov, Nicolas Mariot et Claire Zalc, « Changer d'échelle pour renouveler l'histoire de la Shoah », *Le genre humain*, vol. 52, n° 1, 2012, p. 11-15.

Camarade, Hélène, « Le mémorial des *Stolpersteine*. Histoire, enjeux et phénomènes d'appropriation à l'ère de l'essoufflement de la commémoration », *Allemagne d'aujourd'hui*, vol. 225, n° 3, 2018, p. 69-86.

Cohen, Jean-Louis, *Architecture, modernité, modernisation : Leçon inaugurale prononcée le jeudi 21 mai 2014*, Paris, Collège de France, 2017, 96 p.

De Cauter, Lieven, « La ville néothéâtrale. Sur la vieille métropole et les nouvelles masses », dans Elvan Zabunyan, Valérie Mavridorakis et David Perreau (dir.), *Fantasmapolis. La ville contemporaine et ses imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, 123 p.

De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 349 p.

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, 208 p.

Dumont, Marc, « Penser la ville incertaine : périmètres et interstices », *EspacesTemps.net*, janvier 2006, en ligne : <https://www.espacestemp.net/en/articles/penser-la-ville-incertaine-perimetres-et-interstices>

Fleury, Cynthia, *Ci-gît l'amer*, Paris, Gallimard, 2020, 324 p.

Foessel, Michaël, *La nuit. Vivre sans témoin*, Paris, Autrement, 2017, 167 p.

Füzesséry, Stéphane et Philippe Simay, « Une théorie sensitive de la modernité », *Le choc des métropoles*, Paris Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2008, p. 13-51.

Göle, Nilüfer, Richard Rechtman, Sandra Laugier et Yves Cohen, « L'espace public de la société (in)civile », dans *Revendiquer l'espace public*, Paris, CNRS Éditions, 2022, 224 p.

Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, 295 p.

Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, 272 p.

- Jousse, Thierry et Thierry Paquot (dir.), *La Ville au cinéma*, Paris, Éditions des Cahiers du Cinéma, 2005, 896 p.
- Labbé, Mickaël, *Reprendre place. Contre l'architecture du mépris*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2019, 254 p.
- Ledoux, Nicolas, *Réinventer la ville*, Paris, Le Cherche midi, 2022, 126 p.
- Lemagny, Jean-Claude, *L'ombre et le temps — Essai sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992, 384 p.
- Lepoutre, David, « L'immeuble, mode d'emploi. Devenir de l'habitat haussmannien », *Revue Ethnologie française*, vol. 42, n° 3, 2012, p. 419-428.
- Oehler, Dolf, *Juin 1848. Le spleen contre l'oubli*, Paris, La fabrique, 2017, 404 p.
- Paquot, Thierry et Chris Younès (dir.), *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, 389 p.
- Paquot, Thierry, *Désastres urbains. Les villes meurent aussi*, Paris, La Découverte, 2019, 262 p.
- Pastoureau, Michel, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, 215 p.
- Sansot, Pierre, *La marginalité urbaine*, Paris, Payot & Rivages, 2017, 123 p.
- Sarthou-Lajus, Nathalie, « L'ère de la vitesse et des grandes migrations. Entretien avec Paul Virilio », *Études*, vol. 410, n° 2, 2009, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2009-2-page-199.htm>
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, 722 p.
- Stiegler, Barbara, « Il faut s'adapter ». *Sur un nouvel impératif politique*, Paris, Gallimard, 2019, 336 p.
- Thomas-Fogiel, Isabelle, *Le concept et le lieu. Figures de la relation entre l'art et la philosophie*, Paris, Le Cerf, 2008, 377 p.
- Vidal, Laurent, *Les hommes lents. Résister à la modernité, XV^e-XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2020, 302 p.
- Zweig, Stefan, *Pays, villes, paysages. Écrits de voyage*, Belfond, 1996, 249 p.

D. Divers

Académie française, en ligne : <https://www.academie-francaise.fr>

Centre national de ressources textuelles et lexicales, en ligne : <http://www.cnrtl.fr>

Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, 1700 p.

Géoconfluences, *Ressources de géographie pour les enseignants*, en ligne : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr>

Hugnet, Georges, *Dictionnaire du dadaïsme*, Paris, Éditions Bartillat, 2013, 574 p.

Klemperer, Victor, *LTI, la langue du troisième Reich*, Paris, Pocket, 2004, 384 p.

Larousse : encyclopédie et dictionnaires de la langue française, en ligne : <https://www.larousse.fr>

La Sainte Bible. Ancien testament, Genève, La maison de la Bible, 1949, 734 p.

Office québécois de la langue française : <https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca>