

Université de Montréal

La ville par-delà ses frontières : la représentation de Paris chez Mohammed Dib, Abdelwahab
Meddeb et Annie Cohen

par
Véronique Dionne-Boivin

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Août, 2010

© Véronique Dionne-Boivin, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
La ville par-delà ses frontières : la représentation de Paris chez Mohammed Dib, Abdelwahab
Meddeb et Annie Cohen

présenté par :
Véronique Dionne-Boivin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Ndiaye
président-rapporteur

Pierre Popovic
directeur de recherche

Catherine Mavrikakis
membre du jury

RÉSUMÉ

Au cours des décennies 1970 et 1980, alors que le statut des immigrants et la question de leur intégration alimentent débats et controverses en France, trois écrivains proposent chacun le récit d'un Maghrébin vivant à Paris qui interroge la société et dénonce ses dysfonctionnements. Ce mémoire vise à montrer l'apport de Mohammed Dib (*Habel*, 1977), d'Abdelwahab Meddeb (*Phantasia*, 1986) et d'Annie Cohen (*L'Édifice invisible*, 1988) aux représentations nouvelles de la capitale apparues dans l'imaginaire social depuis la décolonisation. Face à la suprématie de la culture française, les protagonistes proposent une ouverture radicale à l'altérité et questionnent les processus d'aliénation et de renforcement du *statu quo* identitaire et culturel. Une modalité d'écriture commune aux romans à l'étude, la promenade conduit les trois auteurs à travailler sur la mise en forme du récit tout en plaçant les héros en opposition face à l'évolution urbaine et la société occidentale consumériste.

Mots-clés : littérature française ; sociocritique ; Paris ; ville ; Mohammed Dib ; Abdelwahab Meddeb ; Annie Cohen ; *Habel* ; *Phantasia* ; *L'Édifice invisible*

ABSTRACT

During the 1970s and 1980s, while the status of immigrants and the question of their integration are feeding debate and controversy in France, three writers offer the story of a North African living in Paris who questions society and denounces its shortcomings. This dissertation aims to show the contribution of Mohammed Dib (*Habel*, 1977), Abdelwahab Meddeb (*Phantasia*, 1986) and Annie Cohen (*L'Édifice invisible*, 1988) to new representations of Paris that appeared in the social imaginary after decolonization. Given the supremacy of French culture, the protagonists offer a radical openness to alterity and question the alienation process and the *status quo* in the matters of culture and identity. A theme common to the three novels analyzed, the “promenade” leads their authors to work on the formatting of the story while placing the heroes in opposition to the changing urban and consumerist Western society.

Keywords : french literature ; sociocriticism ; Paris ; city ; Mohammed Dib ; Abdelwahab Meddeb ; Annie Cohen ; *Habel* ; *Phantasia* ; *L'Édifice invisible*

TABLE DES MATIÈRES

PAGE DE TITRE	i
IDENTIFICATION DU JURY	ii
RÉSUMÉ EN FRANÇAIS ET MOTS-CLÉS	iii
RÉSUMÉ EN ANGLAIS ET MOTS-CLÉS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS	vi
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION	1
PREMIER CHAPITRE	
<i>Habel</i> : une expérience parisienne de l'exclusion	9
Un exil obligé transformé en quête de vérité	10
Paris ou la topographie d'un lieu inhospitalier.....	11
L'idéal de l'androgynie comme chemin vers l'exclusion	16
DEUXIÈME CHAPITRE	
Les Paris multiples de <i>Phantasia</i>	24
Paris : entre altérité et indifférence	25
Paris baroque : l'élaboration d'une thérapeutique du désordre.....	30
TROISIÈME CHAPITRE	
Tisser la ville : <i>L'Édifice invisible</i> d'Annie Cohen	38
De Paris à Jérusalem : l'itinéraire inévitable.....	39
La transgression comme acte d'appropriation de la ville.....	44
« <i>La Commune refleurira</i> »	47
QUATRIÈME CHAPITRE	
La promenade : entre ouverture et résistance	53
La promenade dans le texte	54
La promenade : une expérience alternative de la ville	58
Faire son propre chemin	65
« <i>Sois exilé parmi les exilés</i> »	71
CONCLUSION	74
BIBLIOGRAPHIE	78

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- ÉI* : Annie Cohen, *L'Édifice invisible*, Paris, Éditions Des femmes, 1988.
- H* : Mohammed Dib, *Habel*, Paris, Seuil, 1977.
- P* : Abdelwahab Meddeb, *Phantasia*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2003 [1986].

REMERCIEMENTS

Ma reconnaissance va d'abord à mon directeur de recherche, Pierre Popovic, qui, dès mes premiers moments en littératures de langue française, m'a guidée et inspirée. Je le remercie pour avoir accepté de diriger mes recherches et pour l'avoir fait avec une si grande générosité, patience et rigueur. Ma gratitude va aussi à Isabelle Arseneau qui m'a introduite aux merveilles de la littérature et m'a donné la confiance nécessaire pour continuer dans cette voie. Je salue le soutien constant que m'ont apporté ma famille et mes amis depuis le début de mes études de maîtrise. Je remercie particulièrement Michèle, Joëlle, Emilie et Alex qui ont su, chacun à sa manière, alléger ces longs mois de rédaction. Je souhaite également remercier le CRSH et le FQRSC pour leur appui financier grâce auquel j'ai pu me concentrer pleinement sur mes travaux de recherche. Enfin, merci à mon fiancé, Eric, sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Son amour, ses précieux conseils, son écoute indéfectible et sa patience infinie ont illuminé mon quotidien.

INTRODUCTION

Celui qui se connaît lui-même et les autres
Reconnaîtra aussi ceci :
L'Orient et l'Occident
Ne peuvent plus être séparés.

Entre ces deux mondes avec esprit
Se bercer, je le veux bien ;
Entre l'Est et l'Ouest ainsi
Se mouvoir, puisse cela profiter !

- Goethe, « Pièces posthumes », *Le divan*¹

L'étude de la représentation littéraire de Paris se justifie autant par le rôle central qu'elle joue dans l'histoire sociale et politique que par sa présence marquée dans la littérature. Cité de rêves, ville-musée, la capitale française joue un rôle actantiel majeur dans les œuvres de grands auteurs français tels Honoré de Balzac, Émile Zola, Victor Hugo ou Marcel Proust, pour n'en citer que quelques-uns. Mais des écrivains du monde entier, et spécialement ceux issus des anciennes colonies du Maghreb, ont aussi été fascinés par cette cité, comme le note Najib Redouane :

La variété de ces représentations donne à voir cette ville à partir d'une diversité de points de vue dont le parcours épouse dans ses grandes lignes les étapes principales de l'histoire de la littérature maghrébine d'expression française. En fait, chaque écrivain a puisé sa propre inspiration à même cette Ville Lumière, considérée en France comme la capitale aussi bien politique qu'intellectuelle et artistique, et comme la cité par excellence d'ouverture, de découverte et de rêve².

Les trois romans choisis pour cette étude ont été écrits au cours des décennies 1970 et 1980, à une époque où les populations d'origine maghrébine se sédentarisent en France et où le débat sur la question de cette immigration s'intensifie. Peu présents avant la guerre, les Maghrébins

¹ Goethe, « Pièces posthumes », *Le Divan*, Paris, Gallimard, 1984, coll. « Poésie », p. 199.

² Najib Redouane, « Regards maghrébins sur Paris », *The French Review*, vol. 73, n° 6, 2000, p. 1076.

deviennent en quelques décennies le principal groupe d'immigrants sur le territoire hexagonal. Cette progression s'explique notamment par l'avènement des Trente Glorieuses. À partir de 1945, la reconstruction du pays, puis la forte croissance économique, provoquent un besoin de main-d'œuvre sans précédent. Les travailleurs immigrants, et particulièrement les Africains et les Maghrébins, sont considérés comme la principale solution à la pénurie d'ouvriers. Trois décennies plus tard, dans un contexte de choc pétrolier, la France ferme brutalement ses frontières aux travailleurs étrangers. Les individus d'origine maghrébine sont alors très présents sur le territoire français puisque, entre 1960 et 1980, un nombre croissant d'entre eux se sont installés de façon permanente et ont été rejoints par leurs proches³.

À cette époque, le statut des immigrants et la question de leur intégration alimentent débats et controverses dans l'actualité. Polémique sur la loi Bonnet relative à l'immigration clandestine, premiers signes d'organisation politique des étrangers, émergence des secondes générations : le phénomène complexe de l'immigration fait son entrée dans l'imaginaire de la société française⁴.

La mémoire de l'immigration, phénomène complexe souvent tissé de préjugés, de silences et d'absences, est une histoire commune au pays que quittent les individus qui émigrent et à la société qui les accueille. Tant en France que dans les pays maghrébins, le phénomène de l'immigration est, depuis la Seconde Guerre mondiale, une donnée essentielle des enjeux

³ Saïd Bouamama et Hadjila Sad-Saoud, *Familles maghrébines de France*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1996, p. 9-12. Ce phénomène est si important, qu'en vingt ans, les Algériens, pour prendre l'exemple de ce groupe d'immigrants, quadruplent leur présence, devenant la plus importante nationalité étrangère en France avec plus de 800 000 recensés, soit 22% de tous les étrangers (Source : Janine Ponty, *L'immigration dans les textes : France, 1789-2002*, Paris, Éditions Belin, 2004, p. 315).

⁴ Yvan Gastaut, « Migration et intégration européenne : la cas des Maghrébins en France (1960-90) », dans Hédi Saïdi (dir.), *Les étrangers en France et l'héritage colonial*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Compétences Interculturelles », p. 97-107.

culturels et sociopolitiques. Ce thème n'est pourtant que rarement traité dans la littérature de langue française jusqu'à la fin des années 1970⁵.

Si l'absence de la parole immigrante semble être la règle autant dans le discours politique que dans le discours littéraire, quelques rares écrivains maghrébins, tels Driss Chraïbi et Rachid Boudjedra⁶, rompent néanmoins le silence régnant dans les médias et le champ politique. Ils mettent en scène une parole évacuée du discours commun. L'écrivain ne se fait pas ici seulement porte-parole des oubliés et ne se limite pas à produire un texte à partir d'une situation sociale réelle : il crée une voix inédite par l'élaboration d'une esthétique propre à rendre compte de la réalité de ce que vivent vraiment les immigrants.

Le personnage de l'immigrant tel qu'il apparaît dans le discours romanesque à cette époque est sans visage, invisible et mis à distance par l'écriture, « parce que non-signifiant idéologiquement⁷ », pour reprendre les mots de Charles Bonn. Par exemple, dans *Les Boucs*, de Chraïbi, publié en 1955, les personnages identifiés comme étant des travailleurs immigrants sont effacés, ils vivent en marge de la grande ville, ils sont dénués de toute épaisseur psychologique et n'ont aucune interaction avec la société d'accueil. Lors de leur unique apparition en milieu urbain, ils rasant les murs et passent inaperçus aux yeux des citadins :

Ils marchaient à la file indienne dans le matin brumeux. [...] Ils avaient le pas pesant, les bras ballants et la face effarée. [...] Leurs narines fumaient. Ils rasaient les murs, l'un suivant l'autre comme une fuite de rats [...]. Ils s'immobilisaient éblouis un instant par le tintamarre métallique des klaxons [...]. Ils étaient une vingtaine et ils marchaient depuis l'aube [...]. Leurs pieds quittaient à peine le sol⁸.

⁵ Voir à ce sujet Charles Bonn, (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004 et Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Éditions Karthala, 2005.

⁶ *Les Boucs* (1955) ; *Topographie pour une agression caractérisée* (1975).

⁷ Charles Bonn, « La visibilité de l'émigration-immigration dans les littératures maghrébines françaises, et la "seconde génération" de l'immigration : quelle "scénographie postcoloniale" ? », dans Hafid Gafaïti (dir.), *Migrances, diasporas et transculturalités francophones*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 56.

⁸ Driss Chraïbi, *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1982 [1955], p. 21-22.

Vingt ans plus tard, le personnage principal de *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, de Boudjedra, est tout aussi marginalisé. Le protagoniste sans nom, un immigrant d'origine algérienne tout juste débarqué à Paris, n'est décrit qu'à travers le regard d'autrui, ce qui rend sa désorientation apparente et ses comportements incompréhensibles aux yeux du lecteur.

Les trois romans qui seront étudiés, *Habel*⁹ de Mohammed Dib, *Phantasia*¹⁰ d'Abdelwahab Meddeb et *L'Édifice invisible*¹¹ d'Annie Cohen, marquent une rupture importante avec cette tendance à l'effacement de l'immigrant observée dans la fiction franco-maghrébine jusqu'à la fin des années 1970. Les trois écrivains proposent en effet un récit construit autour d'un étranger vivant à Paris et habité par des émotions et des pensées d'une grande complexité. Chacun cherche à affirmer son individualité, à remettre en question la société et à dénoncer ses dysfonctionnements.

Dans un contexte où les rapports entre les populations d'origine maghrébine et française posent problème, les textes choisis proposent trois regards singuliers sur Paris, à la fois différents entre eux et neufs par rapport aux attentes habituelles des lecteurs hexagonaux. Dans ces fictions, à l'opposé de ce que le lecteur pourrait attendre, la ville n'est pas offerte comme un arrière-plan statique : par l'entremise du regard du narrateur, elle s'anime et participe à la signification du récit. Non seulement Paris est le décor des péripéties de l'intrigue, mais elle est aussi et surtout l'objet et le cœur du programme narratif¹². Le texte de Dib raconte le récit d'Habel qui, poussé par son frère, quitte son pays natal pour Paris, une ville qui lui est indifférente et hostile. La

⁹ Mohammed Dib, *Habel*, Paris, Seuil, 1977.

¹⁰ Abdelwahab Meddeb, *Phantasia*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2003 [1986].

¹¹ Annie Cohen, *L'Édifice invisible*, Paris, Éditions Des femmes, 1988.

¹² À ce propos, Henri Mitterand signale que l'espace peut intervenir dans l'action « comme une force non inerte; non pas comme un simple décor, mais comme un élément actif du grand jeu qui se joue entre les ambitions et les désirs des personnages » (« Une poétique de l'espace », dans *L'Illusion réaliste : De Balzac à Aragon*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 85).

fiction de Meddeb montre Paris vu de l'intérieur ; le narrateur déambule dans la ville, nomme les monuments, les rues et les commerces qu'il croise et se laisse emporter par les réflexions qu'ils provoquent en lui. Le roman de Cohen décrit l'entreprise d'Hélène Roujanski qui décide de relier différents lieux parisiens par un fil blanc qu'elle laisse tomber derrière elle lors de ses itinéraires nocturnes dans la cité, tissant une toile mémorielle où les paysages urbains et les impressions subjectives s'entremêlent.

Si la critique qui se consacre aux romans franco-maghrébins s'est jusqu'à ce jour surtout intéressée au traitement du thème de l'immigration ou de l'exil ainsi qu'à la poétique particulière qui en découle¹³, il est surprenant de relever la quasi absence d'études portant spécifiquement sur la représentation de la ville. L'objectif de cette recherche sera de dégager quelques lignes directrices susceptibles de contribuer à l'analyse de l'image de Paris propre au corpus romanesque franco-maghrébin à partir d'une lecture sociocritique¹⁴ des textes de Dib, Meddeb et Cohen. Cette perspective mettra en évidence l'apport de ces romanciers aux représentations nouvelles de la capitale apparues dans l'imaginaire social en France depuis la décolonisation. Il s'agira de démontrer qu'ils proposent une manière de représenter la cité particulière à l'expérience de l'immigration et à l'altérité culturelle qu'elle suppose. Pour atteindre cet objectif, l'écriture franco-maghrébine ne sera pas isolée dans un rapport purement spéculaire où le réel et le littéraire seraient illusoirement homologues. L'étude des procédures de mise en forme (thématisations, dérives sémantiques, polysémie, etc.) de ces romans soulignera le travail de cette

¹³ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit. ; Charles Bonn (dir.), *Littératures des immigrations*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », 2 vol., 1995 ; Mireille Rosello et Richard Bjornson, « The "Beur Nation": Toward a Theory of "Departenance" », *Research in African Literatures*, vol. 24, n° 3, automne 1993, p. 13-24 ; Joseph Paré, *Écritures et discours dans le roman francophone postcolonial*, Ouagadougou, Éditions Kraal, 1997.

¹⁴ Claude Duchet, « Positions et perspectives », dans *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, p. 3-8 et Pierre Popovic, *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac, 1992.

écriture, sa portée critique et sa « capacité d'invention à l'égard de la vie sociale¹⁵ ». Il s'agira de saisir la socialité des textes par l'entremise d'une analyse interne respectueuse de leur singularité esthétique.

Dans un premier temps, l'apport singulier de chacun des romans étudiés sera mis en lumière. Les protagonistes de ces textes sont tous des étrangers qui, bénéficiant d'une double culture, interrogent et redéfinissent constamment leurs identités pour mieux négocier leur relation avec la société environnante. Ce travail d'interrogation et de redéfinition ne se limite pas à un essai d'appropriation d'un nouveau territoire, mais porte également sur des perspectives urbaines et sociales ainsi que sur l'élaboration de nouvelles esthétiques, convoquant un héritage non-occidental. Face à la culture française, imprégnée depuis la Renaissance européenne d'un idéal *pro domo* et donné pour typiquement «français» de rationalité et d'universalité, ils proposent une ouverture radicale à l'altérité. Ils remettent en question, chacun à leur manière, les processus d'aliénation et de renforcement du *statu quo* identitaire et culturel. D'abord le fait en décrivant les mécanismes d'assimilation et d'exclusion parisiens et en questionnant l'ouverture à l'altérité dont fait preuve cette ville. Meddeb ébranle les frontières, résiste aux catégorisations traditionnelles et conteste toute appartenance unique à une culture ou à une ville. Cohen mine l'idée selon laquelle la gouvernance urbaine serait destinée à exercer une souveraineté sur les horizons identitaires ou artistiques.

Dans un deuxième temps, les modalités d'écriture *communes* aux trois romans à l'étude seront analysées. Les fictions présentent en effet des caractéristiques textuelles apparentées. Le traitement de la promenade, un *topos* majeur de la littérature francophone, est repris par les trois

¹⁵ Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST), Montréal, 2008-2009, p. 2.

auteurs et les mène à travailler à la fois sur le développement du récit et sur sa mise en forme. À l'époque du « tout automobile¹⁶ », choisir de placer la marche au cœur des stratégies narratives revient à affirmer la différence des héros et à les placer en porte-à-faux vis-à-vis de l'évolution urbanistique et de la société occidentale consumériste.

¹⁶ Expression référant à la mise en place de politiques favorables à l'automobile dans le développement urbain. Voir à ce sujet : Mathieu Flonneau, *L'automobile à la conquête de Paris : chroniques illustrées*, Paris, Presses du Pont, 2003, p. 15.

Habel : une expérience parisienne de l'exclusion

Être immigré ce n'est pas vivre dans un pays qui n'est pas le sien. C'est vivre dans un non-lieu. C'est vivre hors des territoires.

- Tahar Djaout, *L'invention du désert*¹⁷

Le roman *Habel*¹⁸ met en scène un jeune immigrant tourmenté qui, chassé de son pays d'origine par son frère aîné, vit en exil dans une ville, rarement nommée expressément, que le lecteur reconnaît comme étant Paris¹⁹. Il y rencontre un travesti surnommé la Dame de la Merci, Sabine, une jeune femme dont il s'amourache, et, surtout, Lily à qui il voue un amour absolu. Saisie de folie, cette dernière sera internée dans un hôpital psychiatrique où le héros finira par la rejoindre. Habel est réprouvé à double titre : d'abord banni par son frère, il est ensuite victime de l'antipathie des Parisiens. Ce double rejet le contraint à la méfiance, mais lui permet aussi d'acquérir un fort esprit critique. Incapable de prendre racine dans sa nouvelle cité, sa mémoire s'éveille sans cesse pour le replonger dans son passé.

Une lecture attentive montre que ce roman s'intéresse moins à l'expérience de l'immigration vécue par les individus qu'au traitement que la société française réserve à ces citoyens et aux dérives psychologiques que cause ce traitement. Dans *Habel*, Mohammed Dib questionne les processus d'assimilation et d'exclusion de la cité parisienne et, par le fait même, sa capacité d'accueillir toute personne extérieure en son sein. Les fractures dans l'unité de la société française apparaissent à la fois dans la description de l'hostilité de l'environnement urbain du

¹⁷ Tahar Djaout, *L'invention du désert*, Paris, Seuil, 1987, p. 53.

¹⁸ Ce nom peut être associé au terme arabe *habala* qui signifie devenir fou. Il fait bien sûr aussi écho à l'Abel biblique, exploitant ainsi la thématique du frère sacrifié.

¹⁹ La première preuve que le récit se déroule bel et bien dans la capitale française surgit seulement à la page 78, presque par accident dans la narration.

protagoniste et dans la quête amoureuse et métaphysique qu'Habel poursuit. La mise en récit de Dib présente l'enchaînement des mécanismes par lesquels le héros finira paradoxalement par s'aliéner volontairement, en s'internant de son propre chef en clinique auprès d'une femme qu'il aime. Ce récit expose finalement l'inadéquation de Paris aux aspirations essentielles du protagoniste.

Un exil obligé transformé en quête de vérité

Habel est poussé à l'exil par un frère qui, tout en l'encourageant par de belles paroles, lui fait comprendre qu'il ne peut rester dans son pays d'origine. L'épisode fondateur de ce récit offre une déformation du mythe biblique. Plutôt que de commettre un meurtre le frère aîné qui s'apparente à Caïn, premier bâtisseur de ville, chasse son cadet hors de son territoire : « Pour fonder la cité nouvelle, vous ne pouviez faire autrement que sacrifier le frère cadet. » (160) Ces lignes font écho aux individus contraints à l'exil pour des raisons politiques, comme ce fut le cas en Algérie et d'autres pays maghrébins. Or, Habel présente un réquisitoire contre le totalitarisme de son frère qui a décidé d'établir son règne sans le partager avec ses pairs : « Pour vous approprier le sceptre et régner sur cette cité, votre tâche était de déclarer le plus jeune indigne, d'en appeler au témoignage public, puis de le vendre comme esclave. » (160) La comparaison qui est ici faite par le protagoniste, à la toute fin du récit, entre son statut d'exilé et celui d'un esclave réfère à la manière dont il a été accueilli à Paris et à laquelle nous reviendrons plus tard.

Abandonné par son frère, Habel décide que les siens, restés au pays, devront l'oublier : « Ne me croyez surtout pas parti pour l'un de ces voyages dont on revient. » (57) Par son expérience de l'immigration, il devient un individu appartenant à deux cultures. Son départ lui

permet d'aspirer à une liberté que jamais son frère, resté chez lui, ne pourra vivre. Délivré de toute attache, il peut partir en quête de sa propre vérité. Ce sont là les pensées intimes qu'adresse Habel à son frère sur un ton de défi : « Une vérité, la mienne qui continuera encore longtemps à vous échapper, un homme, l'homme que je suis devenu, qui sera pour vous toujours une énigme. Un homme [...] dépouillé de son histoire, de ses racines, sans attaches, tout destin, un homme sans nom prêt à vous réduire au même sort. » (176)

Si Habel voit bien le danger d'égarement qui le guette à Paris, il espère aussi pouvoir emprunter le trajet qui mène de l'ignorance à la connaissance de soi. Ses choix de routes depuis son départ vers l'étranger, son itinéraire dans la ville et son errance pourraient au final lui donner les moyens de découvrir sa véritable nature. Son exil est ce qui lui permettrait de trouver un sens à sa vie, ce qui restera inaccessible pour son frère resté au pays afin de s'approprier illusoirement le sceptre de la famille.

Paris ou la topographie d'un lieu inhospitalier

Arpentant les rues de la capitale française, Habel s'interroge sur lui-même et espère un vrai dialogue avec la ville qui le conduirait vers une personnalité nouvelle, transformant ce qu'il était hier de façon à harmoniser son passé et sa vie présente. Sa marche dans la cité est une occasion d'interroger ses désirs et aspirations et de rechercher sa propre vérité. À Paris, loin des siens, Habel est cependant rapidement livré à l'hostilité d'une ville étrangère, déshumanisée et sinistre.

Plus il avance, plus Paris devient le lieu par excellence des manifestations fantastiques et de l'incohérence. La ville perçue de cette façon par le protagoniste n'offre guère de réponses à la quête personnelle qu'il a entamée, pas plus qu'un refuge rassurant. La capitale française apparaît à de multiples reprises sous une forme surnaturelle et inquiétante :

Elle aussi, la ville, travaillée par les soubresauts d'une monstrueuse gestation, grondait, ricanait, hennissait de tous côtés pendant ce temps, et secouée, en éruption permanente, éjaculait par mille orifices, mille voies, des cris, des gens, des autos, des éclairs de néon, vomissait à la ronde en faisant trembler le sol un magma ni tout à fait humain ni tout à fait mécanique et réitérait, chaos se reproduisant lui-même. (136)

Cette description fortement anthropomorphique est marquée par des figures de style et des procédés formels qui font de Paris un monstre, une énorme machine dont les composantes se détraquent, mais aussi un organisme vivant atteint de violentes convulsions et une cité épileptique en permanence. Le paysage urbain est à ce point subverti qu'il se transforme en quelque chose qui n'est plus exactement une ville. Proche d'une vision du peintre Bosch, le tableau surnaturel que fait Dib de Paris traduit en mots la modernisation fulgurante que connaît alors la cité dans les années 1970 ainsi que l'accroissement effréné de la circulation à la même époque, mais il révèle surtout une violence sourde, profonde et un désenchantement constant devant tout ce qui vient d'ailleurs.

La nuit, un univers agressant prend forme dans les rues parisiennes que sillonne Habel. Les promeneurs nocturnes sont les proies d'une ville menaçante qui s'apprête encore et toujours à fondre sur eux :

Plus de gens encore s'approchent et s'éloignent entre les immeubles. Plus de passants, plus de bêtes fauves et les façades jettent sur eux leurs ombres, les lampadaires tendent au-dessus de leur tête un filet d'électricité frénétique. Ils vont, s'effacent, émergent de nouveau dans ces ombres et ces lumières. (44)

Dans ce passage, tout donne à croire que la chasse est lancée : la capitale est un véritable guet-apens pour ceux qui osent y flâner dans l'obscurité.

La lumière qui, dans ce contexte, pourrait être rassurante participe en fait à la création d'un décor infernal. Alors qu'un « café-brasserie flamboie, dévoré au cœur par un feu blanc » (65), « des boules et des boules de lumière hérissées de pointes » (70) criblent la cité. Le narrateur se demande même si « quelque enfer [...] brûl[e] » (31) derrière les façades des demeures parisiennes sinon comment expliquer ces « ardentes lueurs » (31) qui brillent aux fenêtres. Cette description n'est pas sans rappeler le passage moralisateur au début de *La Fille aux yeux d'or* de Balzac qui critique Paris et particulièrement les mœurs de ses habitants avides et hypocrites: « Là, tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume²⁰ ». Balzac remarque que les étrangers sont d'abord dégoûtés par « le vaste atelier de jouissances » que Paris incarne, mais qu'ils finissent par ne pas pouvoir y échapper et par être eux-mêmes pervertis. Habel appréhende la capitale française de la même façon.

Si, comme nous l'avons vu, Paris a tout d'une créature monstrueuse, elle prend aussi dans le récit l'apparence d'un femme-monstre ou d'une ville-monstre prostituée. Habel poursuit sa quête et s'enfonce dans les avenues de Paris, dans ses « culs-de-sac vaginaux », malgré leur aspect inquiétant :

Et ça commence, Habel sait qu'il descend, qu'il continue de descendre, qu'il plonge vers le creux de désir où se couche, se roule toute cette ville. Il sent la blessure gémissante, saignante et tremblante dont elle brûle, meurt, ressuscite sur-le-champ, spasmodique, défoncée par les feux des autos, trouée de publicités provocantes. Il la touche, il y glisse. Un creux, une blessure entrouverte où lambeau de ténèbres aussi sabré de rayons, entouré de phosphorescences, il se [*sic*]. Se prépare aussi à [*sic*]. (44)

La marche du héros, comparée ici à un étrange coït avec la cité, se présente comme une descente périlleuse au cœur de Paris où il espère se trouver et renaître. La ville « gémissante » et brûlante de désir entraîne Habel en son antre, l'invite à plonger et à oser, et en fait du même coup son

²⁰ Balzac, *Ferragus / La fille aux yeux d'or (Histoire des Treize)*, Paris, Flammarion, 1988, p. 210.

prisonnier. Le protagoniste apparaît comme un être inexpérimenté, hésitant et terrorisé par l'inconnu qui se présente à lui. En proie avec un désir de « recouvrer sa propre histoire » (44), de remonter « aussi loin que possible » (44), il se laisse toutefois emporter sachant qu'il ne sert à rien de rester prisonnier de la nostalgie de sa vie antérieure. Paris devient un lieu tératologique, hostile et envoûtant à la fois, susceptible de mener le héros jusqu'à la folie, lui qui parcourt les rues d'une ville qui n'a rien à lui offrir, sinon un chaos endémique toujours recommencé.

C'est très souvent au coin du même carrefour que le héros observe et cherche à comprendre Paris. Les passants qu'il y croise sont tous semblables, indifférents, désabusés, paraissent être des « corps inhabités » (8). Ils obéissent à la règle du « chacun pour son compte » et ne font « l'aumône d'un regard à personne ni à aucune chose » (36). Rien n'unit vraiment les hommes et les femmes de cette foule anonyme, si ce n'est la convergence fortuite de leurs itinéraires individuels. Ils forment une « marée uniforme » (36), « une vague de corps » (36) ou « une vague de visages » (36), contre laquelle lutte continuellement Habel. Il affronte l'« assaut » (36) de tous ces individus sans jamais « en tirer un signe de reconnaissance » (36). L'immigrant est condamné à ne jamais connaître que la foule solitaire²¹.

Sur la place du carrefour se trouve une fontaine où des passants, jamais les mêmes, se donnent inlassablement rendez-vous. Ils prennent place autour du monument et se trouvent immédiatement « chez eux » (28), dans un « refuge » (28), un « domaine privé » (28) et se reconnaissent entre eux. Bref, ils s'approprient le lieu alors qu'Habel se tient à l'écart, les observe et refuse de « frayer avec eux » (28).

²¹ Cette expression fait référence à l'essai sociologique de David Riesman, Nathan Glazer et Reuel Denney, *The lonely crowd : a study of the changing American character* (1950).

Le carrefour n'est pas pour le héros un lieu d'échange ou de rassemblement. Alors que nouvellement arrivé à Paris il éprouve le besoin de s'identifier à son environnement, il ne perçoit que la violence de ce lieu et, bientôt, par réaction, refuse d'y être accueilli. Dégoûté par ce qu'il voit, le héros souhaite voir les Parisiens s'animer et rompre avec les images de « damnés inutiles » (36) qu'ils projettent. La désolation absolue qu'il constate autour de lui l'afflige tant qu'il « crève [...] de son envie de gueuler » (37). Il attend un changement radical : « Le monde ne serait plus ce merdier ! Il deviendrait peut-être le royaume de... ou n'importe quoi, sauf ça. » (36) Souhaitant le triomphe d'une force divine qui viendrait transformer Paris, le héros s'imagine que les citadins pressés et indifférents sont en réalité les « cohortes du Jugement, la réunion des Temps » (36). Il fantasme un avènement curieux de l'apocalypse, préparant la création future d'un monde nouveau qui anéantirait la ville telle qu'elle se présente à lui.

C'est aussi à ce carrefour qu'Habel échappe à la mort en évitant de peu une collision avec un véhicule. Suite à cet incident, il revient au même endroit pendant dix jours, soir après soir, pour « exposer [s]a vie » (44) et « tenter la mort » (44) à nouveau. Il regrette que la voiture ne lui « soit pas passée sur le corps » (34), qu'elle et tous les autres bolides n'aient pas aussi roulé sur « la question, sur toutes les questions » (34). La narration qui se présentait jusque-là sous une forme descriptive intègre une série de monologues intérieurs qu'Habel adresse à son frère resté au pays. Le carrefour devient le point de départ des interrogations du protagoniste et provoque chez lui une nostalgie profonde pour son pays d'origine. Parce que personne ne l'accueille dans la cité parisienne et qu'il y est ignoré, la mémoire d'Habel s'éveille sans cesse pour le replonger dans son passé.

Tenaillé par le désespoir et la solitude, Habel rôde à cet endroit, confronte le monde extérieur à répétition afin de comprendre sa situation et sa vie. L'absence de réponse met le héros

dans un état tragique qui l'amène à cette proximité permanente avec la mort. Le carrefour, qui par définition est un endroit où l'on se rencontre, devient pour Habel l'incarnation d'un rendez-vous manqué avec la mort. L'hostilité de la foule qu'il y croise l'amène à s'isoler davantage et lui rappelle son statut d'étranger.

Parce qu'il se sent rejeté, le protagoniste développe de la méfiance envers les citadins. À ses yeux, chacun d'eux participe à un grand simulacre de spectacle où tous « sont affublés d'un masque [...] impénétrable » (21). Les clients de bistrot prennent « un air plus trouble, plus ricanant » (21) et même les « façades imperturbables » (31) des immeubles ne semblent exister que pour mieux dissimuler l'intimité suspecte des gens.

Pour Habel, la ville entière devient un leurre : « Autos, individus de tout acabit, passantes. N'importe quoi. Mannequins dans les vitrines, enseignes, affiches, masques, tous ces masques. Il les regarde. Il ne fait que ça. Pris à la fin d'une envie de gueuler à force. » (36) L'énumération de plusieurs emblèmes représentatifs de l'artificialité de la société de consommation (mannequins, vitrines, enseignes, affiches) propose une critique de l'ensemble de la communauté parisienne obnubilée par l'avoir et la superficialité des choses. Rebuté par la vie artificielle de la grande ville et la froideur des rapports humains, Habel devient cynique et se convainc qu'un mur de mensonges se dresse entre lui et la société alentour.

L'idéal de l'androgynie comme chemin vers l'exclusion

Face à l'hostilité des lieux, à la douleur d'être séparé de son pays, il rêve désespérément de l'amour de quelqu'un. Mû par le désir de séduire, Habel se laisse approcher par la Dame de la

Merci, un travesti qu'il surnomme le Vieux en raison de son âge avancé. Ce personnage est certainement nommé ainsi en référence à l'ordre de Notre Dame de la Merci, fondé au XIII^e siècle pour le rachat des chrétiens tombés aux mains des musulmans²². Si le Vieux est un homosexuel qui suscite des réactions de dégoût et de colère chez Habel, il incarne aussi, par son travestissement, une figure androgyne qui implique la réunion des contraires, transcendant de cette façon les frontières ordinaires²³. Or, l'androgynie fascine le héros qui ne cesse de repérer, en ville, des êtres qui présentent cette ambigüité sexuelle, une silhouette qui « pourrait aussi bien être un homme qu'une femme » (64) ou une « quantité d'androgynes couverts de cheveux teints et d'oripeaux » (62) : « Et il réalisa [...] que les femmes qu'il avait sous les yeux étaient des hommes, comme auprès d'eux ces jouvenceaux et ces hommes chez qui une souplesse ophidienne s'alliait si bien aux nonchalances qu'ils affectaient, à l'inverse, étaient des femmes. » (74-75) Habel reconnaît en la Dame de la Merci l'emblème mythique de la conjonction parfaite de deux entités et l'impossible rêve d'une totalisation des contraires. « Cette femme aux traits d'homme », à la « netteté ascétique » (40) incarne une beauté surnaturelle « qui ne se rencontre pas chez les vivants » (40).

Il lui accorde sa confiance, voyant en lui un espoir d'être considéré comme un égal, mais surtout un exemple d'humanité et de réunion des oppositions dans un monde dénaturé et hostile. Le Vieux abusera cependant d'Habel et exploitera sa vulnérabilité en l'amenant à se prostituer. Cette relation entre les personnages représente une sorte de métaphore des nouveaux rapports entre les pays du nord et du sud. Habel, par sa condition d'immigrant, est réduit à un corps-objet exploité pour la jouissance de l'Autre, ce que le héros comprend très lucidement : « Tu rachètes

²² Voir à ce sujet : Hugues Cocard, *L'ordre de la Merci en France 1574-1792, un ordre voué à la libération des captifs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques historiques », 2007.

²³ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.

les captifs des mains des infidèles : je suis aux mains des infidèles, et tu sais ce que ça veut dire !
 [...] un monde perdu, des hommes perdus, un Habel perdu. » (69)

Seul, méfiant, toujours à la recherche d'une issue, Habel s'investit ensuite dans des relations amoureuses avec deux femmes. Il souhaite qu'elles l'arrachent à la douleur de l'exil et qu'elles l'aident, par leur présence, à comprendre le lieu dont il est exclu : « Avec elles, l'une comme l'autre, ma vie est gardée, ma vie a désavoué sa solitude, sa férocité. » (32) Sa quête de Soi se transforme en désir de l'Autre.

Sabine, femme dominatrice à laquelle Habel « se livre » (87), n'est pas sans lien avec l'être féminin dangereux et tentateur auquel le roman associe Paris. Sabine, tout comme la cité, semble parfois appartenir à un monde infernal. Lorsqu'il est avec elle, Habel la laisse allumer « toutes les torches qu'elle veut » (87) sur son corps et mener des « cérémonies incompréhensibles, incendiaires » (87) de ses mains. Il entretient avec elle une liaison érotique basée sur la domination. Elle lui fait découvrir que l'enfer peut être séduisant, qu'il est « ce qu'il y a de plus désirable » (87). Malgré les plaisirs physiques que lui procure Sabine, elle ne réussit pas à apaiser sa détresse et à trouver une issue positive à sa quête existentielle. De la même manière qu'il se sent agressé par la ville, le héros se laisse assaillir par les paroles et les gestes impétueux de Sabine : « Habel la laisse taper. Taper encore. Il la laisse assouvir une fureur qui l'a prise comme une colique. » (18-19) En d'autres termes, le héros n'arrive pas à dialoguer avec elle sinon par la soumission, et encore. Car Sabine accapare par surcroît les mots et les garde pour elle seule : « Il passe encore son temps à traduire, à chercher le mot qui se cache sous un autre quand

c'est elle qui parle et il faut qu'il se débrouille tout seul le plus souvent. » (82) Ne parvenant pas à nouer de relation d'aucune sorte avec Sabine, à nouveau ramené à sa solitude, il l'abandonne.

Habel reconnaît dans Lily celle qui mettra un terme à sa recherche de soi et donnera un sens à son existence. Au cœur d'un monde hostile et déshumanisé, c'est elle qui lui tendra la main en premier :

Et au milieu de la foule cette main saisit la sienne. Plutôt elle s'y glissa, c'était une main insinuante, une main souple et douce de femme. Il le sentit tout de suite, il prit ça aussi simplement que s'il s'y attendait, que s'il ne pouvait en être autrement. Dans une ville, dans une foule où il ne connaissait personne, où il n'était lui-même personne. Une fille qui se moquait pas mal de tous ces regards pointés sur eux, qui continuait d'aller à ses côtés et de lui tenir la main. [...] C'était elle. (97)

Pour Habel, Lily est sa libération, et son nom même en bégaie la première syllabe. Il voue un amour absolu à cette femme, seule capable de le réconcilier avec lui-même : « Il comprit qu'il n'était pas par hasard sur terre : si la folie de Lily venait (peut-être) de l'avoir aimé, il fallait qu'il y eût possibilité de réparation. » (188) Elle le libère de l'amour érotique qui le liait à Sabine, lui permet d'échapper au joug de la domination de la ville-prostituée et de dépasser la finitude sexuelle. Mais surtout Lily est un double d'Habel. Tout comme lui, elle est radicalement seule dans une ville qui l'ignore. Reniée par sa mère, elle est devenue fugueuse et a longtemps erré dans les rues de Paris. Incapable de trouver sa place, elle a tour à tour été rejetée par les passants et les prostituées qu'elle prenait comme modèle. En somme, c'est une immigrée de l'intérieur.

Habel et Lily, par leur proximité hors de l'ordinaire, forme une entité androgynique. Si celle-ci implique à l'accoutumée la quête d'une totalité impossible à appréhender dans un monde épars et éclaté²⁴, l'union des deux personnages profile néanmoins une cohabitation harmonieuse entre le masculin et le féminin et la réalisation possible d'un idéal positif. Au tout début de leur

²⁴ Marie Miguet, « Androgyne », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 57-77.

relation, Habel et Lily partagent une compréhension qui dépasse le possible et un bonheur comme « il faudrait plusieurs existences [...] pour le vivre et le supporter » (95). Malgré l' « œuvre infaillible, obstinée [et] indifférente » (95) de l'existence humaine, ils réussissent à vivre ce qui leur « était promis » (95), comme si leur vie avait été auréolée par une sorte de grâce. À ce titre, Habel vivait mais en négatif une relation semblable avec Sabine, puisqu'ils s'aimaient comme des « créatures dues chacune à la création de l'autre » (85) et formaient même une « race due à leur unique collaboration » (85). Il a donc un penchant marqué pour les rapports fusionnels. Mais la fusion avec Lily dérive vers une relation plus complexe. Cette dernière connaît en effet des épisodes de folie et leur apparition ouvre de nouvelles possibilités relationnelles pour le héros : muette et bientôt privée de contacts avec la réalité Lily a besoin de soins constants. Les liens qu'Habel entretient alors avec la jeune fille internée dans un hôpital psychiatrique lui permettent de réaliser son rêve de plénitude et d'amour. Jouissant du silence de Lily et de son innocence, il peut atteindre la totalité recherchée puisqu'il ne rencontre aucune résistance chez elle. Habel décide de s'enfermer avec Lily pour toujours, n'aspirant à vivre que seul avec elle, inactif et satisfait de n'être qu'un être à deux.

L'internement volontaire du héros apparaît comme une forme ultime de « démaîtrise ». Christiane Albert emprunte ce concept de la littérature postcoloniale à Joseph Paré²⁵ et précise qu'il peut également s'appliquer aux romans de l'immigration²⁶. Elle explique qu'une écriture de la démaîtrise est la « marque d'une aliénation » et surtout la « preuve d'un déphasage » des personnages immigrants qui évoluent dans un environnement « fragmenté et hétérogène » qui les

²⁵ Joseph Paré, *Écritures et discours dans le roman francophone postcolonial*, op. cit.

²⁶ Pour Christiane Albert (*L'immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit.), la « littérature des immigrations » vise un champ littéraire nouveau, caractérisé par une thématique commune mais surtout par l'origine ethnique des écrivains et qui en raison de cette particularité ne sont ni intégrés à la littérature nationale de leur pays d'accueil, même s'ils en possèdent la nationalité, ni inclus aux littératures nationales de leur pays d'origine.

affecte au point de les mener parfois jusqu'à la folie : « Celle-ci concerne particulièrement les personnages d'immigrés qui sont confrontés à l'exclusion, à la précarité et au racisme et qui oscillent entre marginalité et tentatives de maîtrise de leur destin généralement vouées à l'échec²⁷. » *Habel* offre bel et bien un récit qui met en scène une situation de démaîtrise. Confronté à une ville étrangère et surtout à une société individualiste et consumériste auxquelles il ne s'identifie pas, Habel refuse, après maintes expériences décevantes, d'intégrer le corps social et choisit de se retirer du monde. Christiane Albert souligne que la démaîtrise culmine dans l'incarcération d'un personnage dans un asile ou dans une prison, un thème fréquent dans les romans de l'immigration.

Chassé de son pays d'origine et rejeté par son frère, Habel croit d'abord pouvoir établir un véritable dialogue avec Paris qui lui permettrait de trouver sa propre vérité. Cette ville en laquelle il investit tant d'espoirs ne lui offre cependant que perversion, supercherie et hostilité. Confronté à ces lieux inhospitaliers, à la douleur d'être séparé de son pays, Habel pense et s'expose à la mort, sans jamais passer à l'acte. Croyant que l'amour l'arrachera à la douleur de l'exil et l'aidera à comprendre la ville dont il est exclu, il tente de trouver réconfort auprès de la Dame de la Merci. Le travesti profite toutefois de sa vulnérabilité pour le conduire à se prostituer. Toujours à la recherche d'une issue, Habel s'investit dans des relations amoureuses. Il jouit d'être exploité par Sabine, mais échoue à apaiser sa détresse. Dominé et incompris par elle, il se retire volontairement de la société en s'internant dans un hôpital psychiatrique auprès de Lily, rendue muette par la folie et avec laquelle il ne pourra par conséquent jamais dialoguer. Ce geste incarne la faillite de son intégration, puisque face à un monde indéchiffrable, Habel choisit de se fermer à lui complètement et de sortir de la vie sociale. Au delà du récit des espoirs et des déceptions d'un

²⁷ *Ibid.*, p. 138.

nouvel arrivant à Paris, Dib livre celui d'un homme déboussolé, semblable à tous les autres en ce qu'il souffre de solitude et d'une difficulté tragique à combler le fossé qui le sépare d'autrui.

Les Paris multiples de Phantasia

Villes, mille villes dans la ville, je me perds dans les villes de la ville, je n'ai pas besoin de quitter ses murs pour voyager, ainsi dans les rues, je reconstitue le labyrinthe, je marche en lui, je tourne et retourne sur mes pas.

- Abdelwahab Meddeb, *Aya dans les villes*²⁸

Revenu d'un séjour à l'étranger, le narrateur, un homme d'origine tunisienne, déambule dans Paris, nommant les monuments, les rues et les commerces qu'il croise, mais inventoriant aussi les sensations, les souvenirs et les réflexions que les lieux évoquent en lui. C'est aussi le récit de rencontres de femmes tantôt réelles, tantôt fantasmées, avec lesquelles le narrateur multiplie des rapports sexuels dans des espaces publics, intimes ou rêvés. Ses aventures amoureuses se produisent souvent avec la même personne, Aya, dont il est difficile de comprendre si elle le produit de l'imagination du héros ou non.

Phantasia est un texte polymorphe. Tout en intégrant des éléments autofictionnels, il convoque les traits généraux de l'écriture romanesque et de l'essai²⁹. Abdelwahab Meddeb adopte aussi un style très lyrique et le répertoire poétique constitue l'un des principaux intertextes de son

²⁸ Abdelwahab Meddeb, *Aya dans les villes*, Paris, Éditions Fata Morgana, 1999, p. 87.

²⁹ Ce texte s'apparente au genre romanesque notamment dans son organisation narrative : on y relève des personnages complexes, les péripéties d'un protagoniste et une histoire d'amour avec une femme. Le narrateur devient parfois aussi essayiste lorsqu'il s'adonne à des commentaires sur l'Islam, sur les langues, sur l'exil ou encore sur l'art. *Phantasia* offre également une réflexion sur la démarche d'écriture. Le narrateur souligne d'ailleurs la filiation de son écriture avec celle de Montaigne, à qui l'on attribue généralement la paternité du genre de l'essai. Narré à la première personne du singulier, le texte convoque certains traits de l'autofiction. Le narrateur qui incarne le personnage principal du récit pourrait être Abdelwahab Meddeb, tous deux étant des Tunisiens immigrés à Paris s'adonnant à l'écriture.

roman³⁰. Nombreux sont les emprunts et les citations qui apparaissent au fil de la lecture, ce qui révèle d'emblée une relation positive, voire constructive, à l'altérité. Cette fiction, qui appartient sans aucun doute à la littérature d'avant-garde occidentale, fait également appel aux traditions multiples du creuset méditerranéen, non seulement à l'héritage arabe et français, mais aussi aux traces berbères, italiennes et même gréco-latines.

Le texte fait éclater les frontières, il ébranle les catégorisations traditionnelles au point de déjouer d'avance toute tentative d'identification déterminée à un genre, à une culture, à une ville. *Phantasia* offre, autant dans le portrait de Paris que dans l'organisation textuelle et le déroulement de l'intrigue, un désordre apparent ; au sein de ce chaos manifeste s'observe toutefois des structures récurrentes et des logiques thématiques qui sont parties prenantes d'un projet d'écriture cohérent. Pour mettre en lumière ce projet, il faut comprendre la logique des multiples renvois culturels que le narrateur souligne lors de ses déambulations. Nous mettrons également en évidence comment la structuration du récit, les choix narratifs effectués et les descriptions de la ville lui prêtant dans l'ensemble une apparence labyrinthique participent à l'élaboration d'une esthétique baroque.

Paris : entre altérité et indifférence

Phantasia présente Paris comme un creuset où se rencontrent diverses cultures et des personnes aux origines variées. Le héros parcourt, comme tant d'autres avant lui, les hauts lieux de la cité et observe certains de ses espaces et monuments les plus représentés en littérature. Il

³⁰ On y retrouve notamment des vers issus de sources aussi variées que l'*Épopée de Gilgamesh*, *Le Cantique des cantiques* ou des poèmes de Dante et d'Abu Nuwas.

pose toutefois un regard surprenant sur la plupart d'entre eux, faisant résonner ce qui, dans leur composition ou leur histoire, les lie à des horizons culturels extérieurs à l'Hexagone.

Alors qu'il arpente les rues parisiennes, le héros évoque à maintes reprises la présence d'immigrants dans la cité. Il décrit une scène où de « vieux édentés » jouent au *mah-jong* sous des enseignes chinoises de la rue des Gravilliers (62), des funérailles japonaises dans le cimetière du Père-Lachaise (118), un rassemblement de Kabyles au *Café d'Alger* (133). Même dans les détails les plus ténus de son itinéraire, il choisit de visiter des lieux multiculturels. Par exemple, il décide de ne pas entrer au *Balzar* et opte plutôt pour le *Select Latin*, où se rejoignent les voyageurs et les étudiants étrangers : « Je n'ai pas d'exigence dandy à choisir l'endroit où boire. J'ignore le *Balzar* pour magnifier de ma présence le *Select Latin*, où sont attablés des touristes et des étudiants arabes et africains, cantonnés au quartier des études. » (34-35) Il se fait en conséquence observateur de lieux parisiens reconquis et occupés par des minorités.

Lors d'une promenade sur la rue Saint-Denis, le promeneur meddebien jette un regard sombre sur la représentation de l'Afrique du Nord dans ce quartier. Selon lui, si certains monuments de la capitale renvoient bel et bien à cette région du monde, ils le font de manière superficielle et détournée puisqu'ils visent surtout à rappeler les conquêtes françaises réalisées en ces terres³¹. Par exemple, la façade adjacente au passage du Caire qui évoque la campagne

³¹ Du texte « Phantasmatic artifacts : Postcolonial meditations by a Tunisian exile » de Suzanne Gauch, il serait pertinent de retenir l'idée selon laquelle l'architecture, dans *Phantasia*, serait utilisée comme une métaphore de la construction d'identités et d'idéologies et qu'elle serait ainsi une forme d'art qui permet d'incarner la rencontre avec l'autre en même temps que la lutte pour établir une représentation de soi : « In *Phantasia* (1986), Meddeb's second francophone novel, he at once employs this kind of narrative strategy and also uses architecture as a metaphor for the construction and localization of identities and ideologies, presenting architecture as an art form which exemplifies the encounter with an other as well as a struggle to establish distinct, accurate representations of oneself. » (*Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 31, n°2, juin 1998, p. 123-145.)

d'Égypte de Bonaparte³² est, selon lui, marquée par une « égyptomanie » (42) déplacée (vu le pillage perpétré lors de cette expédition). Elle réduit les motifs de cette aire culturelle à une simple fonction d'ornementation.

La vue de la fontaine du Palmier, monument érigé en l'honneur des expéditions d'Égypte et d'Italie³³, est l'occasion d'une critique du traitement réservé aux immigrants issus du sud de la Méditerranée. C'est au pied de cette fontaine à l'allure exotique³⁴ que le héros croise deux clochards qu'il qualifie d'« oasiens, exilés des anciens jours » (39) ou de « duo saharien » (40). Alors qu'une « victoire d'or » se trouve au sommet du monument, « prête à couronner un héros invisible juché à sa hauteur » (39), deux immigrants infortunés³⁵, entourés d'« exilés en toute ethnie » (40), se trouvent à ses pieds, malheureux et sans ressources. Le narrateur oppose la mémoire d'un passé glorieux au présent des exclus de la société française. Il expose par ce contraste la volonté des Parisiens de garder actif le souvenir de leurs conquêtes tout en oblitérant leurs conséquences pour le moins malheureuses.

Plus loin sur la rue Saint-Denis, le héros croise la fontaine des Innocents et la décrit de manière à introduire une critique de l'ethnocentrisme, qui opère partout dans la capitale. Bien que les sculptures en bas-relief du monument représentent des « nymphes » ou des « naïades³⁶ », il emploie le terme « Danaïdes » pour les désigner. Selon le mythe grec, dont l'action se situe sur

³² Selon Félix et Louis Lazare, le passage fut nommé ainsi en 1799, « en mémoire de l'entrée victorieuse des troupes françaises au Caire, le 23 juillet 1798 » (*Dictionnaire historique des rues et monuments de Paris*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 2003 [1855], p. 243)

³³ *Ibid.*, p. 271.

³⁴ Sa colonne est en effet ornée de feuilles de palmier et son bassin inférieur est entouré de quatre sphinx desquels jaillit l'eau de la fontaine. Simplement décrite comme une colonne érigée au centre de la place du Châtelet, la fontaine reste innommée dans le texte mais le lecteur peut facilement l'identifier.

³⁵ Ces deux clochards souffrent d'une « impénétrable solitude », la « maladie émane de leur visage » et leur corps est « usé par l'épreuve » (*P*, 40-41).

³⁶ Les historiens de l'art et autres spécialistes voient en effet dans ces sculptures de la fontaine des Innocents des « naïades » ou des « nymphes ». Voir à ce sujet : Marie-Hélène Levadé, « La fontaine des Innocents », *Les fontaines de Paris : l'eau pour le plaisir*, Paris, Éditions Chapitre douze, 2006, p. 64-66 ; Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996, p. 164-167 ; Pierre Du Colombier, *Jean Goujon*, Paris, Albin Michel, 1949, coll. « Les Maîtres du Moyen âge et de la Renaissance », p. 59-67.

les rives du Nil, les Danaïdes sont les filles du roi Danaos qui assassinèrent, le soir de leurs noces, les fils du roi Égyptos, à qui elles avaient été offertes contre leur gré³⁷. Cette substitution de terme ne semble pas être le fruit du hasard puisque le narrateur précise que les Danaïdes sont réduites au silence : « La fontaine des Innocents tarie, Danaïdes sans écho, statues sans bruit. » (41) En associant de la sorte la fontaine à l'Antiquité égyptienne, le narrateur dénonce l'absence de résonance, sur le plan symbolique, de l'histoire des pays d'Afrique du Nord à Paris et le peu de valeur qui lui est accordée. Peut-être faut-il aussi voir dans cette dénonciation un sombre avertissement : l'occultation symbolique et institutionnelle dont sont victimes les immigrants issus de cette région pourrait un jour provoquer une réaction d'une grande violence, similaire à celles des Danaïdes, dont le texte ressuscite le souvenir en relevant leur silence.

À un tout autre moment du récit, alors qu'il se trouve au cœur du cimetière du Père-Lachaise, il relève la présence discrète de « carrés israélites » (119) et de stèles musulmanes parmi les tombes catholiques. L'unité du décor lui apparaît surprenante. Ces stèles, faites de dalles en marbre noir et présentant les « mêmes frontons de caveaux en grès » (119), ne se distinguent de l'ensemble que par une étoile, un croissant et des inscriptions hébraïques ou arabes. Le héros y voit une assimilation de ces cultures étrangères à l'« idiome dominant » (119), lui-même assujéti à une « main industrielle » (119) et à un « ordre régulateur » (119). Il accuse la culture française et catholique d'excès d'uniformité et d'artificialité. Plus encore, il critique le faste des lieux en les comparant au cimetière Zallaj de Tunis et au cimetière juif d'Essaouira, tous deux caractérisés par leur simplicité et par les matériaux pauvres avec lesquels leurs tombes sont construites.

³⁷ Ce mythe fut notamment repris par Eschyle dans *Les Suppliantes*. Voir la notice de Pierre Vidal-Naquet à ce sujet (Eschyle, « Les Suppliantes », *Tragédies complètes*, Paris, Gallimard, 1982, coll. « Folio classique », p. 47-53).

Dans une perspective plus optimiste, le narrateur met en lumière le caractère universel de l'art et la présence d'influences du monde entier dans la capitale française. Près du Centre Beaubourg, dans le brouhaha de la ville, le narrateur reconnaît, par exemple, les sonorités d'instruments de musique venus d'ailleurs, traditionnels ou plus modernes : « J'entends une mandoline kabyle, un ney afghan, des percussions africaines, une guitare électrique. » (63) À plusieurs reprises dans le récit, le narrateur souligne les similitudes entre des objets d'arts africains et certaines œuvres d'artistes occidentaux. Il voit une analogie entre une statue de magie Songye du Zaïre et un autoportrait d'Artaud (126). Il est surtout frappé par la ressemblance de cette statue du palais de la Porte Dorée avec *Le Baiser* de Brancusi qui se trouve au-dessus d'une tombe du cimetière Montparnasse. Il n'hésite guère à parcourir Paris d'un bout à l'autre pour vérifier ses intuitions et constater *de visu* comment ces deux œuvres font résonner un héritage qui traverse les civilisations : « mon œil arabe a reconnu l'esthétique africaine dans une statue sculptée par un exilé roumain, dans le prolongement d'un vieux mythe grec, pour sublimer une nubie russe, précocement défunte [...]. » (130) Convaincu de l'universalité de ces œuvres d'art, il fait valoir que c'est sa sensibilité d'étranger qui lui permet de discerner ces subtilités esthétiques. Il met en évidence les constantes interactions entre les différentes cultures et l'impossible fermeture de la civilisation occidentale au reste du monde. Par ses déambulations dans Paris et ses remarques érudites sur le décor architectural et monumental qui l'entoure, le narrateur prend acte de l'espace marginal, et souvent discutabile, alloué aux mémoires de l'immigration ou de la colonisation pourtant présentes dans la cité. En exposant l'étrangeté de plusieurs œuvres d'art parisiennes et surtout leur caractère universel, il choisit de donner corps à ce qui n'appartient pas d'emblée à la culture française et milite pour que ces mémoires ne soient plus reléguées en périphérie du patrimoine national.

Le narrateur réproouve avec véhémence la fermeture des Parisiens au reste du monde. Ceux-ci, à l'instar d'autres Européens, observent les malheurs du reste de la planète, le « spectacle de la mort » (106), à travers leur petit écran, dans la quiétude de leur domicile : « Que resterait-il des Européens décadents, ravis à admirer l'état du monde à partir de leur confort, sur le balcon de leur TV, comble du sort, décalage horaire, à constater qu'on assiste à sa propre fin, à travers les massacres d'ailleurs ? » (89-90) La violence, la souffrance et la dévastation sont, dans le récit, le lot du Moyen-Orient et de l'Afrique : « voiture piégée » à Téhéran (92), bombardements de F16 à Beyrouth, (106), destruction de l'antique Jérusalem (107) et Africains « ne pesant rien, désincarnés, rescapés de l'Apocalypse, épuisés par la faim » (124). En réaction à l'indifférence qu'il constate, le narrateur imagine l'anéantissement et la destruction de l'ordre rationnel et connu de Paris : « La ville est instantanément dissoute. Tour Eiffel liquéfiée, Beaubourg en cendres, Louvre pulvérisé, Tour Montparnasse soufflée, la Défense château de cartes, le Front de Seine arraché. » (87) Par cette vision apocalyptique, il critique l'isolement et la vilénie de Paris et, plus généralement, de l'Europe. Par l'entremise de ses visions chaotiques, le héros questionne l'ouverture de la capitale française au reste du monde et va jusqu'à suggérer que seul un désastre pourrait sortir les Parisiens de leur indifférence à la souffrance du reste du monde.

Paris baroque : l'élaboration d'une thérapeutique du désordre

Le narrateur va plus loin encore dans sa critique de la capitale française. Il s'élève contre la rationalité de la ville, emblème par excellence d'une France qui favoriserait encore l'essence

pure de la pensée et une esthétique éternellement classique. Il réagit contre l'épuration des passions et l'imposition de règles fixes qu'il croit apercevoir partout autour de lui dans ses déambulations et qu'il vit comme autant de contraintes étouffantes et opprimantes. En mettant au contraire en évidence la présence — combattue par la gouvernance urbaine — d'une voie de l'invention, du désordre et de l'hétéroclite, la démarche du narrateur indique une solution esthétique et urbaine autre qui pourrait mener vers une réconciliation avec la cité.

Le premier signe de ce refus de la ville rationnelle se constate dans l'omniprésence de la thématique du labyrinthe dans *Phantasia*. Le narrateur compare les ruelles à des « impasses tordues comme des boyaux » (76) et les tombes du cimetière Père-Lachaise à un « labyrinthe domestique » (115). Le motif dédaléen apparaît également lorsqu'Aya chante, dans la galerie Véro-Dodat (165), le *Lamento d'Ariana*, extrait issu d'un opéra de Monteverdi où Ariane pleure le départ de Thésée qui, après avoir obtenu son aide pour tuer le Minotaure, l'a abandonnée sur la grève. Ce mythe se retrouve aussi dans la description du métro de Paris que le narrateur présente comme un réseau inextricable de conduits souterrains. Si la ville incarne le labyrinthe, le métro en est la quintessence : « À la barrière d'enfer, le métro s'arrête et n'avance plus. La foule est houleuse. J'ai peur de perdre le fil. Le minotaure mugit dans le labyrinthe. En cette station, contiguë aux égouts et aux catacombes, il y a des fausses pistes. Tout le monde cherche une sortie. Personne n'en trouve. » (85)

Le labyrinthe est un *topos* de la littérature et « l'un des plus puissants universaux symboliques de la ville³⁸ ». Dans les récits contemporains, la représentation dédaléenne exprime bien souvent le malaise du sujet face à un espace urbain déshumanisé et assujetti à la société

³⁸ Eliane Verret, *L'archiville : sur le symbolisme urbain*, Nantes, Unité pédagogique d'architecture, 1981, p. 5.

consommériste. Le héros n'a pas de sentiment d'appartenance à un lieu et erre dans une ville qu'il ne parvient pas à décoder³⁹.

À l'inverse, dans le récit meddebien, c'est le narrateur lui-même qui, par son imagination, transforme la ville qui l'entoure en un dédale inextricable. Par exemple, en sortant des jardins des Tuileries, il s'engage sur l'« imprévisible torsion » (157) de la rue Saint-Roch, pourtant rectiligne en réalité. La description de cette voie offre un impossible entrelacement de passages, d'immeubles et d'impasses :

Les façades gondolées défient la sentence d'alignement et d'encoignure dont le fil casse entre le restaurant et la fleuriste, nichés à flanc d'église, excroissances qui remplissent des angles vides dans l'enchaînement d'immeubles dépendant du temple, à l'avantage d'une entrée commune d'où dérive un escalier qui mène, en passant par les débris sonores d'une leçon de musique, vers la contemplation des combles ronds du chœur et de ses collatéraux, cirque de tuiles grises sur fond de pierres jaunes, se découpant dans une portion de ciel bleu, apparaissant à l'ombre d'un couloir de remise, lieu secret qu'infeste l'odeur argent de la poussière, et que perturbe le grabuge des rats parmi les balais, les seaux et les serpillières. (157)

Le lecteur a ici l'impression d'être placé devant l'une de ces illusions d'optique fréquentes en arts visuels, où les escaliers ne mènent nulle part et où les structures représentées sont invraisemblables. Dans cette citation, et à plusieurs autres moments du récit, le lecteur peine à reconnaître les espaces urbains décrits par le narrateur et se perd dans les méandres des mots utilisés. En recourant de la sorte à l'invention, le narrateur se donne un pouvoir d'intervention et une liberté d'esthétisation.

L'apparition de ce motif dédaléen peut s'expliquer par le concept de « médinant », expression récurrente chez les romanciers maghrébins ou chez ceux qui écrivent sur l'Afrique du Nord⁴⁰. Le « médinage » renvoie à la manière de marcher et d'écrire d'un personnage dans le

³⁹ Voir à ce sujet : Bruno Thibault, « Errance et initiation dans la ville post-moderne : de la *La Guerre* (1970) à *Poisson d'or* (1997) de J.M.G. Le Clézio », *Nottingham French Studies*, vol. 39, n° 1, printemps 2000, p. 96-97.

⁴⁰ Réda Bensmaïa, « Villes d'écrivains : Rencontres au XX^e siècle », *Peuples méditerranéens*, « La Construction de l'Autre », n° 78, janvier-mars 1997, p. 163.

texte et dans la ville, que l'on pourrait associer au mouvement de « marcher-penser-écrire » proposé par Pierrette Renard⁴¹. C'est en fait un usage de l'espace qui transpose la démarche errante imposée par la configuration labyrinthique des médinas dans une ville de type occidental.

Si Paris est perçu comme un labyrinthe, le froid classicisme et la régularité de son aménagement et de ses monuments sont toutefois soulignés à maintes reprises. Aux yeux du narrateur, Paris incarne la « ville qui défia l'universelle raison » (160). Placé devant un décor classique, il préfère user de son imagination pour le transformer et l'associer à d'autres horizons culturels :

Aux jardins du Palais-Royal, la régularité répétitive de l'architecture t'oblige à revisiter ta mémoire vénitienne, place Saint-Marc, telle qu'elle a été amplifiée par la légèreté fantasmagorique de Tintoretto, à travers la vertigineuse perspective d'arcades peuplées de personnages fuyant dans la précipitation l'orage soudain. (159)

Le narrateur fait ici référence à un tableau du cycle des histoires de saint Marc de Tintoretto, un précurseur de la peinture baroque. La place Saint-Marc, elle-même plutôt irrégulière, est représentée par le peintre comme un décor chambardé par l'arrivée d'une tempête. En associant les deux paysages, le narrateur exprime sa déception face au classicisme parisien et sa volonté de le transfigurer en un ensemble plus baroque⁴².

Sur la base de ce premier constat, le promeneur passe à une véritable critique de l'absence d'art baroque dans Paris. À plusieurs reprises dans *Phantasia*, il avoue son penchant pour ce courant artistique:

⁴¹ « Territoires de l'exil : Georges Bernanos et Mohammed Dib », dans *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-301.

⁴² Le concept du baroque étant particulièrement chargé, il sera entendu ici dans une acception assez large comme art d'invention, de profusion, de contraste, d'audace et d'incohérence, ainsi que comme une recherche de sensualité et une propension aux états extatiques ou oniriques. Le baroque, pris en ce sens, s'oppose à l'ordonnance, à l'équilibre et à l'harmonie caractérisant généralement l'idéal classique. Voir à ce sujet : Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque : profondeurs de l'apparence*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1993, 237 p. et Victor L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2005, 509 p.

Réconcilié avec mon autre moi, j'eus une pensée pour Bernini qui aurait pu troubler ces formes solennelles et rébarbatives par un monument dynamique où les lignes convexes et concaves auraient apprivoisé un vide elliptique dont la jouissance m'aurait débarrassé de la nausée tantôt attrapée. (166)

La façade du Louvre, caractérisée par une régularité excessive, fait naître en lui une forte opposition et l'amène à militer en faveur des compositions artistiques italiennes. Référant ici au fait historique que l'artiste italien Bernini, reconnu pour son apport au baroque, avait été envisagé par Louis XIV pour réaliser la façade du Louvre, le narrateur marque sa déception pour le choix du classicisme qui fut finalement fait :

Comme si le destin conspirait pour que Paris demeurât aveugle et sourd aux sollicitations du baroque, concept qui distingue et dont je reçus d'instinct l'évidence, adhésion qui, par égard à l'interprétation française de la forme classique, scelle ma liberté d'étranger affranchi des préjugés qui endiguent le goût national. (166)

N'étant pas lui-même issu de la culture française, il porte un regard autre sur Paris, regard qui, par-delà le classicisme dont il se sent éloigné, s'attache aux aspérités et extravagances du style baroque. Ce qui est marqué ici, c'est une absence, fortement ressentie et considérée comme une occultation délibérée.

Par son irrégularité, ses tournures inattendues et la profusion des détails hétéroclites qu'elle accumule, l'écriture de Meddeb suit de près les règles du baroque. Comme il le fait lorsqu'il imagine un plan labyrinthique parisien, il construit sous les yeux du lecteur un univers baroque, tapi sous les voiles du décor classique. Les effets d'une telle construction s'observent particulièrement dans la description suivante des jardins du Palais-Royal :

Vous marchez sur le sable qui conserve son humidité, malgré la loyauté du soleil, petits cailloux qui grésillent sous vos pas, dans les allées neuves, entre des arbres jeunes qui viennent d'être plantés, terre remuée autour de leurs frêles verticales, dont le ton gris est morcelé par des taches noires, chancres rugueux et irréguliers, yeux de cyclope qui trouent les troncs, poteaux ou totems, adorés devant les creux et saillies qui entourent les fenêtres, cartouches qui débordent, casques et masques, carquois et boucliers, faces de gorgone, astres rayonnants, corniche surmonté de vasques d'époque ou refaites. (159)

Le rythme saccadé de la phrase, la description par accumulation et la surabondance d'éléments dissemblables (« casques et masques », « faces de gorgone » et « astres rayonnants »), sans autre transition qu'une virgule, présentent ces jardins, pourtant caractérisés par la régularité et la verticalité de leurs allées et leurs édifices, comme un véritable tableau baroque.

Le texte meddebien, qui est aussi complexe que l'enchevêtrement de la ville, offre un ensemble malgré tout cohérent. L'analogie formelle entre l'aspect labyrinthique de Paris et le récit fragmenté de *Phantasia* corrobore l'idée selon laquelle Meddeb opte délibérément pour un style baroque. En effet, à première vue, l'intrigue est discontinue, aléatoire et sans progression chronologique claire. L'action, tout comme l'itinéraire du héros, paraît ne mener nulle part. L'auteur semble manifestement fâché avec la notion de paragraphe, puisque le livre n'en contient aucun. Les descriptions de la ville s'enchaînent à celles de rêves fantastiques qui eux-mêmes suivent de près un dialogue où l'auteur choisit de ne pas distinguer les propos des différents personnages (il n'y a notamment pas de tirets pour les séparer). En plus de cette densité du récit, le texte est ponctué de petits essais, de références intertextuelles à l'art, à l'histoire ou à la littérature. La lecture de *Phantasia* est aussi perturbée par la présence de plusieurs citations en différentes langues : italien, allemand, anglais, arabe en plus de l'inscription, dans le texte, d'hiéroglyphes et d'idéogrammes chinois et japonais. Par ce style pour le moins inusité, Meddeb revendique une liberté d'écriture totale et affirme une volonté de toucher à plusieurs genres, répertoires et langues, tout cela de manière à faire éclater les frontières et rejoindre une esthétique baroque qui, par le mélange cohérent d'éléments multiples dont elle se soutient, apparaît comme le modèle métaphorique d'une nouvelle urbanité possible, à la fois flamboyante et plus harmonieuse.

Phantasia montre en quelque sorte Paris comme étant une ville qui devrait renaître hors d'elle-même. Alors que la capitale française est souvent représentée comme rationnelle, classique, planifiée, ordonnée, monumentale, solennelle, il y fait apparaître une autre ville possible en transformant cette représentation convenue par son écriture, par une sélection singulière d'éléments urbains, par une multitude de renvois culturels et par l'incessante médiation de son imagination créatrice. Grâce à son regard d'étranger « affranchi des préjugés qui endiguent le goût national » (166) et à sa plume libérée, il fait émerger un Paris cosmopolite, éclaté, fantasmatique, en un mot, baroque.

Il y a bel et bien un affrontement entre deux conceptions de la ville dans *Phantasia*. Le narrateur conteste la ville des Lumières, ville du classicisme, ville analytique et lui oppose un Paris baroque, qu'il contribue à créer par l'écriture et l'ardent désir qu'il en a. En soulignant constamment l'existence d'éléments culturels étrangers sur le territoire parisien et en mettant en lumière la présence importante d'immigrants de tous les horizons, il montre la double nature de Paris, la présence de l'Autre en son sein même, la possibilité de percevoir le même décor parisien de différentes façons. La réconciliation personnelle du narrateur avec Paris prend en définitive la forme d'un dépassement de l'opposition primaire entre ses deux natures et du dévoilement de leur unité irréductible.

Tisser la ville : *L'Édifice invisible* d'Annie Cohen

Sur cette immense toile, elle passait les jours. La nuit, elle venait aux torches la défaire. Trois années, son secret dupa les Achéens. Quand vint la quatrième, à ce printemps dernier, nous fûmes avertis par l'une de ses femmes, l'une de ses complices. Alors on la surprit juste en train d'effiler la toile sous l'apprêt et si, bon gré, mal gré, elle dut en finir, c'est que nous l'y forçâmes.

- Homère, *Odyssée*⁴³

Héléna Roujanski, le personnage principal de *L'Édifice invisible*, cherche à coudre des morceaux de passés dispersés, le sien et celui de Paris, ainsi qu'à exhumer les étapes des transformations urbaines. Juive et née de l'autre côté de la Méditerranée, elle n'a pas grandi dans la capitale française, mais voue un grand amour à cette ville qu'elle habite désormais. Elle connaît son histoire et cherche à épouser le regard de ceux qui en sont originaires. Son projet est simple mais inusité : équipée d'un arsenal de bobines de fil à coudre, elle laisse courir sur les trottoirs de Paris un fil blanc qui constitue une trace de ses parcours subjectifs. Ce fragile vestige représente une « modeste contribution à l'édification générale » (38) de la cité.

À l'instar de Meddeb dans *Phantasia*, Annie Cohen entremêle le roman et l'essai⁴⁴. Dénué d'intrigue, le récit prend la forme d'une série d'anecdotes et de réflexions qui dressent l'inventaire de la ville telle qu'elle se présente à Héléna, seul personnage mis en scène par le narrateur. Les descriptions très détaillées et réalistes du récit (adresses précises, lieux

⁴³ Homère, *Odyssée*, Paris, Gallimard, 1999, coll. « Folio classique », p. 47 (Chant II, 100-134).

⁴⁴ Cette fiction de Cohen provoque un éclatement des genres littéraires : elle le fait notamment des collages de textes disparates – poèmes, chansons populaires, règlements municipaux – et portent atteinte au modèle traditionnel du schéma narratif – situation initiale, élément déclencheur, intrigue, dénouement – en brouillant ou même en effaçant ces éléments du récit.

identifiables, itinéraires exacts du personnage) permettent de dresser une topographie fidèle de la cité. *L'Édifice invisible* aurait pu être le simple exposé de la quête identitaire de l'héroïne, mais un plaidoyer contre la société utilitariste et hyper-règlementée s'inscrit toutefois en filigrane dans le texte. Afin de mettre en évidence cette dénonciation, il importe d'analyser les relations établies entre le projet de dérouler un fil sur les pavés de Paris et l'origine étrangère d'Hélène, ce qui mènera à évaluer l'exacte portée de sa critique de la société parisienne et de l'aménagement urbain.

De Paris à Jérusalem : l'itinéraire inévitable

Convaincue que la « transplantation hors du lieu d'origine exige [des] temps de déambulation et d'appréhension de l'espace » (27), Hélène reconnaît que son projet excentrique est assimilable à une « entreprise de salubrité mentale » (37) et qu'il vise à trouver un sens, serait-il incohérent ou doté d'une part de mystère. En déroulant son fil blanc le long des rues, elle établit une nouvelle filiation entre elle et la ville.

Par le travail de mémoire qu'elle effectue, Hélène exprime son amour pour Paris et son désir d'appartenance à cette ville. Lors de ses promenades nocturnes, elle évoque l'histoire de la capitale, « celle du premier pont sur la Seine, celle du dernier » (38). Elle décrit les édifices avec une telle précision qu'il est aisé pour le lecteur de les identifier. Par exemple, « [l']hôtel particulier du XVII^e siècle à hautes fenêtres dont le jardin du fond, caché sous un deuxième porche, offrait des arcades vitrées, soutenues de colonnes toscanes » (105) est sans doute l'hôtel Julienne, dans la quartier des Gobelins. L'héroïne met également en lumière la signification du

nom des lieux : elle précise, par exemple, que la dénomination de la rue Blanche « conserve aujourd'hui encore la marque du passage incessant des voitures chargées de plâtres » (58) vers ce qui était autrefois les carrières Montmartre. La protagoniste, qui fait preuve d'une érudition hors du commun, cherche à trouver un sens à « ces lieux du présent » (28) et du même coup à comprendre sa nouvelle vie dans une cité étrangère⁴⁵.

L'amoureux d'Hélène, G.M.A. Merrington, lui a défini le parcours idéal pour comprendre l'enfance qu'il a vécue dans Montmartre. En entreprenant de marcher dans ce quartier, Hélène accomplit un pèlerinage : elle coud de son fil le Paris de celui qu'elle aime. L'espace où elle marche est à la fois un espace adoptif et étranger : « Elle déroula la bobine avec calme, tout à fait étrangère au décor, mesurant à chaque pas le silence d'une mémoire qui n'était pas la sienne. Les rues appartenaient ici à d'autres vies. » (58) Sur une simple feuille de papier, elle entreprend avec Merrington un dialogue par écrit et tente de partager les souvenirs de son amoureux en donnant corps aux anecdotes de sa vie par l'écriture. Par exemple, sur la rue Milan, devant l'édifice des Sœurs de la Sainte Famille de Bordeaux où Merrington a fréquenté l'école maternelle, elle écrit : « Jamais je n'oublierai la robe sombre d'une sœur de charité à laquelle vous êtes resté accroché des journées entières. Je vous aime. Hélène. » (59) Elle cherche de cette façon à connaître son amant par la fréquentation des lieux de sa jeunesse tout en les transformant pour qu'ils lui deviennent familiers.

Par cette méthode, Hélène désire comprendre une expérience urbaine que pourrait connaître une personne née à Paris. Son entreprise se solde toutefois par un échec : « Étrangère

⁴⁵ Comme le suggère Michel Laronde, dans *Autour du roman beur : Immigration et identité* (Paris, L'Harmattan, 1993), la sensibilité particulière d'Hélène à l'égard de Paris s'expliquerait en partie par ses origines étrangères. Les personnages qui sont des immigrants de première génération interprètent les lieux de la ville d'une manière différente des habitants originaires de Paris. Leurs codes de perception et d'interprétation appartiennent à une autre culture. Ils réagissent différemment vis-à-vis les signifiés spatiaux ou architecturaux et ont une réception psychologique distincte.

ou nomade, elle avait erré dans des lieux qui ne lui appartenaient pas. » (87) Ses déplacements dans le Montmartre de Merrington lui ont donné l'impression de « marcher sur la mort » (68). Elle n'a pu qu'entrevoir les traces du passé de l'être cher : « on ne sait plus rien des parcours accomplis, ni des kilomètres de pas achevés. » (69) En cherchant à épouser le regard de l'« indigène » parisien, en entreprenant de marcher sur les pas de sa mémoire, elle comprend que la sienne est « restée cachée derrière un autre décor » (88).

L'errance à laquelle se livre Héléna est en fait une marche vers l'altérité. L'autre, c'est la ville étrangère, transformée par l'écriture et explorée dans ses moindres détails. En entrant en relation avec la ville, elle entame une véritable réflexion sur son rapport à l'altérité et pose en même temps la question de ses origines et de leur perte toujours recommencée.

Si, à force d'entrelacer les itinéraires de fils blancs, elle désire « tisser la ville » (21) et produire un « manteau blanc brodé » (80), elle comprend que toute fabrication de vêtement implique inévitablement « quelques chutes de tissus » (82), une perte. Bien qu'elle ne ressente aucune nostalgie à l'égard d'hier, elle souhaite pouvoir distraire son esprit et ne plus y songer. L'idéal serait que son intérêt pour l'histoire de Paris lui permette d'oublier la sienne : « Héléna aimait cette ville bien au-delà des traces laissées au coin des rues. La mémoire était à peine sollicitée; à de rares exceptions près, les lieux de son passé restaient à la périphérie du propos comme si tout appartenait à d'autres vies. » (37) Son projet vise à marquer une rupture symbolique, à l'amener à se détacher de son lointain passé. Il est à cet égard révélateur que le fil avec lequel l'héroïne trace ses itinéraires soit blanc, couleur qui, jusqu'à Catherine de Médicis, précise Héléna, a été celle du « grand deuil portée par les reines au cours de leur veuvage » (128).

Bien que l'héroïne ne l'indique jamais, le blanc est également la couleur indiquée, dans la religion judaïque, pour les vêtements mortuaires⁴⁶.

En dépit de sa volonté de se délester du poids de ses origines, Héléna prend peu à peu conscience que son projet la rapproche de sa judaïté. Ce paradoxe semble fréquent s'il faut en croire Christiane Albert quand elle observe que la situation d'immigration dans le genre romanesque entraîne souvent une « expérience double de déterritorialisation et reterritorialisation qui réactive la question des origines⁴⁷ ». Bien que peu portée vers la religion de ses ancêtres – Héléna avoue avoir davantage lu « Pascal que les récits hassidiques » (41) –, sa démarche présente néanmoins de nombreuses résonances judaïques. La façon dont l'héroïne déroule ses fils sur les trottoirs, les efforts physiques qu'elle y consacre et le regard qu'elle adopte font écho au souvenir qu'elle garde des hommes qu'elle rencontrait près des synagogues étant petite :

Ils étaient sombres, graves, les yeux baissés, marchant toujours d'un pas rapide, sans la moindre nonchalance, pénétrés d'un secret indéchiffrable, austères et déjà légèrement courbés, souvent seuls [...] Ils gardaient cette même obstination pendant la prière, se balançant avec frénésie, passant outre leur fatigue millénaire, comme si jamais ils ne devaient interrompre leur appétit de vivre – en dépit de l'obscurité des âges anciens. (41)

Lorsque le narrateur décrit l'entreprise frénétique d'Héléna, il le fait en précisant que son pas est rapide et infatigable, qu'elle est « emportée par un rythme irrésistible de mouvements résolus » (20). À la manière de ces hommes de la communauté juive qui persistaient dans leurs rites malgré l'« obscurité des âges anciens » (41) et le caractère inexplicable de leurs croyances, l'héroïne est convaincue qu'elle doit continuer de dérouler ses bobines en vertu d'un « engagement moral dont elle ne p[eut] se libérer » (39). Toute interruption de ses activités soulignerait en fait « l'insignifiance de la situation » (39) et viendrait « en rompre le charme » (39). Elle offre son

⁴⁶ Richard Ayoun, Ghaleb Bencheikh et Régis Ladous, *Initiation au judaïsme, au christianisme et à l'islam*, Paris, Éditions Ellipses, 2006, p. 104.

⁴⁷ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 113.

entreprise à Dieu, à qui elle laisse le soin de reconnaître la légitimité du tissu urbain qu'elle confectionne :

Dieu saura reconnaître le dessin du promeneur solitaire qui entend dérouler la ligne blanche d'un fil à coudre, sans prétention, sans baguette, en pure perte, à la traîne, dans un sens qui se veut conforme au désir de respecter l'ordre et la Loi en empruntant un chemin personnel et non fictif. (85)

Comme une lettre de G.M.A. Merrington le suggère, le départ d'Hélène de son pays d'origine et son errance dans Paris sont en parfaite cohérence avec les paroles divines destinées à Abraham : « Va-t-en de ton pays, de ta patrie et de la maison de ton père. » (135) Elle remarque que les bobines vides accumulées dans son appartement s'apparentent aux rouleaux contenant le texte du Pentateuque – aussi nommé la Loi de Moïse – traditionnellement rangés dans une armoire : « Les bobines vierges, dévidées sur les trottoirs d'une ville, étaient ce qui la rapprochait le plus du parchemin caché des regards dans l'armoire de la Loi ! » (85) Ces bobines deviennent le symbole de son appartenance judaïque. Elle comprend qu'en entreprenant de tisser sa ville d'adoption, elle a, et ce bien malgré elle, tendu des fils vers sa culture d'origine. Même à Paris, elle est constamment en marche vers Jérusalem. Le titre, *L'Édifice invisible*, réfère à l'un des piliers de la religion juive, le Temple, détruit à deux reprises, et dont on attend encore et toujours la reconstruction. Les Juifs portent traditionnellement en eux le deuil de cet édifice sacré⁴⁸. Lorsqu'Hélène arpente les rues parisiennes, cherchant à oublier son passé, Jérusalem se profile en arrière-plan et l'édifice invisible de ses origines prend forme sur l'horizon imaginaire de sa mémoire intime.

⁴⁸ Dans une lettre adressée à Martha Bernays (*Correspondance (1873-1939)*, Paris, Gallimard, 1966, p. 30), Sigmund Freud s'est intéressé à cette croyance qui, selon lui, est intimement liée à la pérennité du judaïsme : « Et les historiens disent que si Jérusalem n'avait pas été détruite, nous autres Juifs aurions disparu comme tant d'autres peuples avant et après nous. Ce n'est qu'après la destruction du Temple visible que l'invisible édifice du judaïsme put être construit. »

La transgression comme acte d'appropriation de la ville

Si le parcours parisien d'Hélène ouvre un questionnement identitaire, il la conduit également à manifester son opposition à l'ordre social qui dicte la vie des citoyens. Elle le fait de trois façons : par des réflexions qui lui viennent à l'esprit lors de ses activités nocturnes dans Paris, par certains actes prohibés qu'elle commet dans l'espace public et par le dévidement même des bobines sur la chaussée qui lui permet d'échapper à la logique ambiante.

Hélène souligne l'emprise des règlements sur la ville et les contraintes qui en découlent pour la liberté de mouvement des citoyens. Dès le début, elle annonce qu'elle ne pourra pas parcourir la ville à sa guise et que certaines adresses resteront exclues de son projet, puisqu'une réglementation interdit de visiter nombre de lieux publics durant la nuit : musées, jardins, hospices ou administrations des Postes et Télécommunications. Le thème de la perte prend en conséquence une autre valeur que celui de l'abandon des origines : le parcours d'Hélène dans Paris est en fait semé de choix imposés.

Ses déplacements dans Paris sont soumis au contrôle des agents de police aux « chaussures lourdes » (113). Intrigués par le comportement étrange d'Hélène qui, à quatre heures du matin, déroule toujours son fil, ils entreprennent de vérifier son identité et de percer le mystère de sa machination. Intimidée par les gendarmes, Hélène est nerveuse et effrayée à l'idée d'être interrompue dans un projet qu'elle considère pourtant sans intention pernicieuse. On lui impose de se nommer et de s'identifier : « la Loi parfois [...] impose les dénominations. "Vos papiers." » (19) La description de cette intervention policière, pourtant sans conséquences, suffit à faire comprendre que les excès de pouvoir des forces de l'ordre sont la règle.

Le texte met toutefois en évidence que le contrôle exercé par les autorités est parfois inefficace. Hélène se permet en effet de transgresser plusieurs règles. Contrevenant aux directives des policiers, elle décide de poursuivre ses déambulations nocturnes. Elle accède à un jardin du quartier de la Manufacture, fermé la nuit et protégé par de hautes grilles. Elle n'est pas la seule à contrevenir aux règlements, puisque de jeunes gens du quartier occupent de temps en temps les « pelouses interdites » (120) du square. La résistance aux forces de l'ordre démontre que *L'Édifice invisible* est habité d'emblée par le rêve et l'espoir d'une ville différente de celle imposée par les autorités parisiennes.

En marquant le paysage parisien de son fil blanc, l'héroïne manifeste son désir de voir tomber les contraintes. Les citoyens sont engourdis par la gouvernance urbaine, rassurés par une société « basée sur l'échange, le commerce et l'urbanité » (37), et ils s'oublient eux-mêmes. Selon Hélène, il faut remettre en question cet ordre sécurisant et « vivre sur la faille » (22). Un règlement ne s'inscrit qu'à la « surface des choses » (24) et aucune limite ne peut être considérée infranchissable. Elle refuse les commandements des mots de la ville qui apparaissent dans les règles affichées ou les panneaux de signalisation, et qui lui dictent la manière dont elle doit user des lieux⁴⁹. Marc Augé voit en ces différents textes et symboles urbains, qui font partie intégrante du paysage contemporain, les « conditions de circulation dans des espaces où les individus sont censés n'interagir qu'avec des textes sans autres énonciateurs que des personnes "morales" ou des institutions⁵⁰ ». Hélène souligne à maintes reprises leur présence mais choisit de n'en faire qu'à sa tête puisque ces repères s'avèrent de tout façon inefficaces :

⁴⁹ Certains apparaissent même directement dans le texte : « Toute infraction à ces dispositions pourra faire l'objet d'une amende. » (*EI*, 126)

⁵⁰ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 121.

Dans la réalité des rues, un monde cherche à se définir ; l'énoncé des repères et des indications devraient permettre d'éviter toutes sortes d'égarements. Cependant les fausses pistes nous menacent à tous les coins de rue. Le fil serait alors la ligne à suivre, à garder, le bon bout à tenir, la forme blanche de la Loi. (50)

L'héroïne manifeste ici son désir d'exprimer son individualité indépendamment de ce qu'on peut lui conseiller. Puisque l'ordre « préserve de la délinquance des formes » (24), le monde hors « des autorités culturelles et ministérielles » (80) doit s'exprimer. Hélène veut entendre la « musique du sens née de sa décomposition et de sa déliquescence » (80), casser le rythme imposé pour en trouver un autre qui lui appartiendra. Si des « fausses pistes nous menacent à tous les coins de rue », mieux vaut, tel Thésée dans le labyrinthe, suivre le fil et en faire sa seule loi. En marge des indications émises par les autorités, le motif qu'elle confectionne avec ses fils, bien que discret et éphémère, suggère un nouveau regard sur la ville et invite à l'observer selon une perspective plus personnelle et libre, à la faire à la fois sienne et autre.

Les ficelles d'Hélène incarnent ce projet d'intervention sur la ville et d'expression de soi. Véritable toile de Pénélope⁵¹, il est caractérisé par son caractère infini mais également par son esthétique particulière : « Les fils tendus sur les trottoirs attendent la création d'un motif de couleur qui viendra enjoliver l'espace et se confondre à d'autres motifs élaborés sans cesse par des promeneurs solitaires. » (45) Les fils abandonnés sur les trottoirs deviennent des objets dénués de leur fonction première et en quête d'une nouvelle utilité : « Séparé de la bobine, le fil sur un trottoir devenait un objet sans emploi, à la recherche d'une autre définition de lui-même. » (86) Cette finalité initiale et la logique utilitariste qui la sous-tend sont d'ailleurs tournées en ridicule par l'expression de l'auteur pour désigner le fil : « spécial-machine-à-coudre-très-souple-

⁵¹ En plus de la référence thématique à cet ouvrage mythique sans cesse recommencé, les mentions d'une toile en confection sont nombreuses dans le récit : « on pourrait passer la vie à tisser la toile d'une vie » (*ÉI*, 14), « le canevas de l'ouvrage de tapisserie en prévision d'un motif brodé à l'aiguille » (*ÉI*, 45) ou « ouvrage colorié aux formes subtiles » (*ÉI*, 113).

cent-pour-cent-coton-longues-fibres » (86). Il incarne pour Héléna la parole contestataire qui vient inscrire, dans l'environnement bétonné et utilitariste de la ville, la primauté du processus créateur : « Il faut traquer l'inconnu du monde, un monde plus inconnu encore, inscrire le geste sur le béton, inscrire la parole, dérouler la bobine; traduire ainsi la douce tranquillité d'un monde qui tient par un fil déroulé sur un trottoir » (80). La démarche plastique et non utilitaire de l'héroïne transforme la réalité urbaine et affirme son droit d'expression.

« *La Commune refleurira*⁵² »

De la même manière qu'Héléna souhaite une plus grande liberté – de mouvement et d'expression – pour les Parisiens, elle désire que la nature, par l'entremise des rivières et de la végétation présentes en ville, puisse s'exprimer plus librement. Insatisfaite par l'aménagement contemporain de la cité, elle imagine une relation plus harmonieuse entre l'homme et son environnement, qui passe par une recherche d'équilibre et de beauté urbaine.

Le texte met en évidence les différentes étapes de l'édification du paysage urbain contemporain et l'incohérence de certains décors. Par exemple, alors qu'Héléna déambule dans le quartier de la Manufacture, elle prend acte des irrégularités introduites par les ruptures successives dans la trame urbaine, comme l'organisation particulière du secteur de la Bièvre. Désormais dissimulée sous l'asphalte et les pavés, cette rivière marque encore le paysage, comme le témoigne « le tracé organisé des peupliers du square » (94), « la légère dénivellation des rues qui étaient autrefois des rives » (94) ou « l'alignement surprenant des maisons d'une impasse » (94). Le foisonnement de la flore du quartier n'est pas étranger à la présence de la rivière

⁵²ÉI, 98

souterraine : « L'abondance de la végétation, son fouillis, l'énormité du tronc des marronniers à fleurs blanches ainsi que les peupliers et les platanes témoignaient d'un terrain humide, habitué à l'eau. » (118)

Admiratrice du secteur de la Butte-aux-Cailles tel qu'il fut jadis, Hélène trouve déplorable que cet espace qui, jusqu'au milieu du XX^e siècle, était composé de champs, de vignes et de moulins ait été modifié selon les critères discutables du mode de vie moderne en milieu urbain :

On était ici au sommet de la Butte. Le square était un cul-de-sac. Un chemin à escalier descendait vers le boulevard et passait sous les constructions modernes. Le point de vue autrefois prisé était rendu aveugle par l'édification en arc de cercle des nouveaux immeubles à douze étages; ces habitations à loyer modéré d'une laideur absolue faisaient oublier le magnifique belvédère qu'avait été la Butte-aux-Cailles, ouvert au nord sur Paris, au sud sur Bicêtre. (96)

Le square, maintenant simple cul-de-sac, ne permet plus de contempler la ville malgré son élévation par rapport au reste de la cité. Les nouveaux immeubles sont tenus responsables de cette perte de perspective. L'opposition entre « magnifique belvédère » que le square était autrefois et la « laideur absolue » des édifices souligne une castration généralisée du regard et un assassinat délibéré de la beauté. L'actuel décor de la Butte-aux-Cailles est qualifié de « pitoyable » (96), d'« amputé de l'essentiel » (96), de « squelettique » (96) ; la transformation opérée tient bel et bien d'une séance de torture.

En plus de critiquer l'aménagement du quartier, *L'Édifice invisible* prône une harmonisation plus complète des lieux avec les éléments naturels qui s'y trouvent déjà. Dès le premier chapitre, l'eau est un élément omniprésent. À plusieurs reprises, Hélène rejoint la Seine pour trouver refuge sur ses berges ou ses ponts. Pour l'héroïne, le fleuve et ses rivières affluentes participent à l'essence même de Paris : « Que serions-nous sans l'eau qui humidifie Paris ? » (34) Tel un château fort qui résiste aux dictats de l'urbanité, le quartier de la Manufacture, où Hélène a

choisi de s'établir, est à l'abri de la logique commerciale et de toute instrumentalisation des espaces : « Aucune ligne d'autobus ne passait dans la rue du square ni dans celle de la Manufacture, aucune station de taxis, aucune boulangerie, pas un seul coiffeur. La rue était large, les échanges s'accomplissaient hors des limites définies. » (131) Est-ce l'existence de la Bièvre qui a repoussé les activités urbaines et qui a permis la survivance de ce calme ambiant ? Hélène croit en l'affirmative : « La rivière avait continué d'exister, attirant sur ses "rives" des citadins en quête de silence. » (131) Pour l'héroïne l'aménagement territorial ne peut plus être pensé indépendamment du contexte physique dans lequel il s'inscrit.

Hélène condamne la préférence des autorités municipales pour le critère utilitariste et économique dans les constructions des dernières décennies, décrivant au passage l'utilisation abusive du béton. Elle soutient à son encontre une conception de la ville capable de favoriser la préservation de traces authentiques de la nature et de la beauté des quartiers pittoresques. Autrement dit, elle intime à la gouvernance urbaine le devoir de respecter davantage la beauté déjà présente sur les lieux. Sa critique vise ce que plusieurs ont appelé la « crise du paysage », qui sévit durant les « Trente Glorieuses », lors de la reconstruction de la France d'après-guerre⁵³. Comme le rappellent Martine Berlan-Darqué et Bernard Kalaora, deux des principaux impacts de la mutation urbaine de l'époque sont l'uniformisation de l'espace quotidien et la destruction des paysages typiques⁵⁴. Or, c'est justement la disparition presque totale de la mémoire des lieux et de leurs éléments naturels que déplore Hélène. Les jardins sont continuellement menacés par ces « hommes malintentionnés » (121) qui les recouvriraient d'un « béton utilitaire » (121). Elle dénonce de cette façon la mainmise de la Ville, par le biais de la Direction des parcs et jardins,

⁵³ La crise du paysage remonte à l'époque du passage d'une société rurale à une société urbaine, mouvement décrit par Paul-Henry Chombart de Lauwe (*Des hommes et des villes*, 1963), Henri Lefebvre (*La révolution urbaine*, 1970) et Sylvie Rimbert (*Paysages urbains*, 1973).

⁵⁴ Martine Berlan-Darqué et Bernard Kalaora, « Du Pittoresque au "tout-paysage" », *Études rurales*, n°121/ 124, janvier-décembre 1991, p. 185-195.

sur l'environnement harmonisé initialement présent, autrement dit : la mainmise de la Ville sur la ville. Par leurs « embellissements planifiés » (119), la « végétation touffue et luxuriante » (119) a été soumise au « régime de la tronçonneuse et de l'ordre » (119). Hélène s'indigne de l'absence de goût inhérente à la canalisation de la Bièvre, symptôme d'un mal plus généralisé, le déficit esthétique de nos sociétés modernes : « On est dans l'inaccompli du monde, dans le défaut d'accomplissement, dans l'esquisse inachevée d'une rivière ensevelie. » (97) En enfermant la rivière sous les pavés, c'est une partie de la mémoire du quartier de la Manufacture qui a été effacée, c'est l'équilibre entre l'être humain et la nature qui a disparu. Il se trouve que l'héroïne se délecte des rares traces du paysage originel qui subsistent aujourd'hui et qui constituent à ses yeux une véritable source de jouissance. Dans la description des lieux qu'elle visite se dessine un double discours. L'un fustige la violence et la laideur de certains ouvrages, l'autre admire les vestiges témoignant d'une conception urbaine plus équilibrée.

En ce sens, son projet de tisser la ville est une façon pour elle de prêcher par l'exemple. Son fil procède d'une volonté d'esthétisation du décor urbain. Discret et éphémère, il ne détruit rien ; il se marie plutôt à l'ensemble en s'immiçant dans les fentes des pavés ou en s'accrochant aux parois des édifices. Son projet ne bouleverse pas l'environnement urbain, contrairement aux efforts des autorités municipales qui tendent à tout vouloir contrôler et planifier.

Le ton général des derniers chapitres laisse entrevoir un espoir de révolution. Du haut du square de la Butte-aux-Cailles, alors qu'Hélène contemple le parcours de la Bièvre à travers la ville – elle invente le panorama puisque le point de vue « est rendu aveugle » (96) et que la rivière ne coule plus en surface –, des paroles révolutionnaires apparaissent en italiques dans le texte. Elles sont issues de la chanson populaire de Renaud, *Société tu m'auras pas*, et du chant

révolutionnaire d'Eugène Pottier, *Elle n'est pas morte*, et forment ensemble l'énoncé suivant : « *La Commune refleurira. La Commune n'est pas morte.* » (98-99) Sans nécessairement appeler à l'insurrection, la présence de ces paroles dans le texte suggère que l'ordre actuel pourrait bien être renversé pour laisser place à de nouvelles possibilités, à une nouvelle imagination du paysage urbain. Près d'un panneau de la Direction des parcs et jardins où se lit l'annonce des prochains projets d'aménagement d'un square figure le slogan *tôt ou tard l'anarchie*, qui fait figure de réponse subversive à la planification urbaine abstraite et institutionnalisée.

La trame du récit d'Annie Cohen peut paraître à première vue plutôt simpliste : une jeune femme se promène dans Paris, parcourt la ville pour mieux la connaître et déroule sa bobine dans le quartier d'enfance de son amant afin d'épouser le regard qu'ont les citadins sur leur ville. Une telle lecture serait réductrice. En entrant en relation avec Paris, elle s'ouvre à l'altérité et réévalue le poids de ses origines. Résistante, Héléna n'accepte pas les règles capitalistes régissant la vie urbaine et conteste l'aménagement rigide et planifié, étouffant les traces de la nature et empêchant toute culturalité vivante dans la capitale française. La démarche qu'elle a entreprise lui fait découvrir que son identité n'est exclusivement déterminée ni par son passé ni par son expérience présente d'immigration : elle reste encore et toujours à construire. De la même manière, l'essence de Paris n'est pas définie par l'environnement bâti contemporain ou ce qu'il a déjà été. Le paysage parisien vit par le regard de l'observateur et est artialisé par les bobines d'Annie Cohen.

La promenade : entre ouverture et résistance

Je ne l'entreprends ny pour en revenir, ny pour le parfaire ;
j'entreprends seulement de me branler, pendant que le
branle me plaist. Et me proumeine pour me proumener.

- Montaigne, *Les Essais*⁵⁵

Pour le flâneur, la ville – fût-elle celle où il est né, comme
Baudelaire – n'est plus le pays natal. Elle représente pour
lui une scène de spectacle.

- Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*⁵⁶

À une époque où les déplacements dans l'espace public parisien se font plus que jamais en automobile, les protagonistes d'*Habel*, de *Phantasia* et de *L'Édifice invisible* parcourent la capitale française à pied. Les Trente Glorieuses, période qualifiée – abusivement ou non – de « tout automobile », bouleversent la physionomie de Paris : afin de contenir et d'absorber un flux grandissant de véhicules individuels à l'intérieur de la cité, les autorités entreprennent de grandes rénovations urbaines. Elles consistent notamment à développer le transport collectif, à percer de nouvelles voies rapides le long de la Seine et à construire le Boulevard périphérique⁵⁷. En réaction, l'époque qui nous intéresse, les années 1970 et 1980, est, quant à elle, caractérisée par l'apparition d'un discours contestant l'omniprésence de la voiture en ville.

En choisissant de faire de leur personnage principal un marcheur, les trois auteurs des récits s'inscrivent dans une longue tradition littéraire française de la promenade. Depuis les textes de Montaigne et de Rousseau, le motif de la promenade permet d'introduire dans l'écriture une vie intérieure, « intimement liée au corps », naturelle et authentique, qui s'oppose à l'artifice, au

⁵⁵ De Montaigne, Michel, *Les Essais*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004, p. 977.

⁵⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1989, p. 361.

⁵⁷ Mathieu Flonneau, *L'automobile à la conquête de Paris*, op. cit., p. 14-17.

développement effréné des villes et à la « complexification de la civilisation qui coupent les hommes de leurs racines originelles⁵⁸ ». Se rendant paradoxalement étrangers à la ville, les promeneurs fictifs de Dib, Meddeb et Cohen s'affranchissent, par leur mouvement des impératifs dictés par la gouvernance urbaine et militent par l'exemple pour une vie moins contrainte et plus humaine.

La promenade dans le texte

La marche détermine la structure des trois romans. Elle met en œuvre une dynamique déambulatoire et un rythme analogues à la déambulation en sorte que le déroulement même de l'écriture tient de la promenade. Cela se remarque notamment dans le découpage du récit. Dans *Phantasia* et *l'Édifice invisible*, chaque chapitre présente un itinéraire particulier ponctué par les péripéties et les réflexions suscitées par le paysage urbain. Par exemple, le roman de Cohen se divise en trois chapitres présentant chacun un parcours associé à une étape du projet d'Hélène. Le premier chapitre décrit ses premiers pas dans Paris, armée de sa bobine de fil. La marcheuse et, par le fait même, le lecteur, élaborent pas à pas l'entreprise de tisser la ville ; la démarche est incertaine, heuristique en quelque sorte et nombre d'arrondissements sont arpentés dans l'objectif de découvrir ce que cela donnera. Au deuxième chapitre, l'héroïne s'infiltré dans Montmartre, le quartier natal de son amoureux, amorçant un mouvement vers l'altérité, mais réactivant au passage le souvenir décalé de ses propres origines. Le troisième et dernier chapitre se déroule aux environs de la rivière ensevelie, La Bièvre, et remet en question le développement chaotique de la

⁵⁸ Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal. 2000, coll. « Littératures », p. 26.

ville et le mode de vie qui lui est associé. Chaque chapitre introduit de la sorte un itinéraire qui fait naître de nouvelles réflexions sur les rapports prévalant entre le citadin et son environnement.

Dans *Habel*, tous les chapitres n'impliquent pas nécessairement un déplacement du personnage principal et les lieux visités sont souvent les mêmes. Les allées et venues du héros influencent pourtant la narration : chaque nouvelle épreuve émotionnelle rencontrée est associée à une déambulation au cours de laquelle il livre ses impressions sur la ville et la société qui l'entourent. La promenade permet de suivre l'évolution psychologique du personnage.

Une autre indication de l'influence de la promenade sur les récits réside dans le fait que les personnages secondaires, à l'exception notable de G. M. A. Merrington dans *L'Édifice invisible*, sont le fruit de rencontres lors des déambulations des protagonistes dans Paris. Si le lecteur n'apprend jamais le contexte de la première rencontre entre Hélène et G. M. A. Merrington, il faut cependant souligner qu'elle a lieu lors d'une promenade dans le quartier natal de son amoureux. L'itinéraire qu'elle adopte est motivé par son désir de partir à la rencontre de l'enfant qu'il était, sorte de genèse de leur relation créée *a posteriori*. Marcher et désirer connaître l'autre sont des projets bel et bien liés.

Comme le montrent ces observations, dans ces trois récits la marche est à la fois une modalité de déplacement et une modalité d'écriture. La cadence des mots est inégale, parfois hâtive et nerveuse, parfois lente et légère. Dans cet exemple tiré d'*Habel*, le rythme des mots, le choix des verbes et l'utilisation des virgules sont corrélés à la vitesse de déplacement du personnage. Immédiatement après avoir énoncé à haute voix qu'il doit mettre fin à son retour incessant au même carrefour et à son attente sans but, Habel se met en marche :

Et tout simplement il s'en va, longe le jardin public plongé dans l'obscurité. Pas plus difficile que ça. Pas plus difficile que ça ? N'en revenant guère, il ralentit le pas malgré lui, hésite, sa démarche est celle d'un bonhomme qui tout en avançant a l'air de reculer. (*H*, 58-59)

D'abord fluide, la démarche donne l'impression au lecteur qu'il s'est enfin libéré de l'obsession morbide qui le rive au carrefour. Par l'utilisation de la conjonction de coordination « Et » qui lie dans un rapport de simultanéité sa déclaration à son mouvement, la marche semble fluide et facile à exécuter. Qu'il se surprenne à trouver le geste « pas plus difficile que ça » introduit le lecteur dans la pensée du mouvement et suggère que le héros cherche à se persuader du succès de son plan. Ensuite, perturbée par ses tergiversations, sa marche se fait plus incertaine : la multiplication des virgules et l'utilisation des verbes « ralentit » et « hésite » freinent l'élan du texte et préfigurent l'immobilisation d'Habel. Le doute moral et mental est traduit dans l'attitude du corps puisque le héros a la « démarche d'un bonhomme qui tout en avançant a l'air de reculer ». Le héros et le texte font du surplace. Alain Montandon remarque que, dans ce type de récit, « le mouvement de l'écriture remplace celui du corps du marcheur⁵⁹ » mais il serait peut-être plus juste de dire que l'un donne sens et naissance à l'autre réciproquement.

Dans les trois romans, les descriptions de la ville sont déterminées par une expérience du sensible vécue par un marcheur en constante interaction latente avec l'univers qui l'entoure. Les chaînes d'association reproduisent le hasard des déambulations. Des jets de lumière se mêlent aux bruits multiples, aux observations de détails, aux anecdotes et jusqu'au aux douleurs physiques :

Le froid assaille mes membres et réveille une douleur le long d'une ligne qui va du genou à la cheville. Soudain, ma démarche s'alourdit. Devant les enseignes mal accrochées, aux lettres manquantes, j'entends des paroles incohérentes. Au fond d'un couloir brille une paroi de faïences blanches et vertes. Je frôle les impasses tordues comme des boyaux. Les voitures se déchainent sur le boulevard Sébastopol. Phares blafards, un camion s'arrête au passage d'une vieille gibbeuse, agrippée à son châte noir. (*P*, 76)

⁵⁹ *Ibid.*, p. 204.

Dans ce passage de Meddeb, le narrateur est en proie à plusieurs stimulations sensorielles successives (froid, douleur aux jambes, effets de miroitement, éclats des phares de voiture). La ville devient intracorporelle au fil du mouvement. Dans l'*Édifice invisible*, Hélène cherche à éliminer les médiations qui la séparent d'une expérience charnelle de la ville et retire ses sandales pour traverser le Pont Royal : « Marcher pieds nus sur la chaussée inciterait n'importe qui à se mettre dans l'instant » (*ÉI*, 34). La promenade offre une possibilité de prise directe sur l'environnement urbain, démultiplie les sensations et abolit le temps social ou historique pour imposer un moment de sensibilité pure.

L'expérience du déplacement en automobile est différente de celle de la rue marchée dans la mesure où il est moins possible dans un véhicule de rencontrer autrui et de prendre le temps d'observer. En voiture, la ville ne peut être contemplée qu'à distance, dans un rapport nécessairement désincarné. Les protagonistes de *Phantasia* et d'*Habel*, lorsqu'ils empruntent un taxi, soulignent le caractère détaché de leur ballade et l'absence de communion avec le paysage : « la ville défilant, comme sur un écran, dans une réalité flottante, de l'une à l'autre rive » (*P*, 151) et « ils traversaient la place de la Concorde, mais Habel s'aperçut que c'était seulement pour en faire le tour, laisser les Champs-Élysées à droite et mettre le cap sur les hauteurs de Chaillot » (*H*, 138). Par la marche, les personnages choisissent un rythme différent de la hâte et de la précipitation propres aux déplacements en automobile et ne sont pas soumis aux aléas de la circulation qui immobilisent parfois les véhicules « échoués comme épaves dans la glu du trafic » (*P*, 158). En refusant de ne vivre la ville que par la procuration de l'automobile, les personnages se libèrent du rapport distant et utilitaire qu'elle impose et trouvent une disponibilité fondamentale face à l'espace qu'ils explorent.

La promenade : une expérience alternative de la ville

Dans les romans étudiés, les protagonistes s'inscrivent en marge d'une société dont ils cherchent à esquiver les lois. La promenade leur fournit l'occasion de vivre une vie urbaine alternative radicalement différente du « monde de vitesse et d'impatience⁶⁰ » que la gouvernance urbaine privilégie. Si le choix de la flânerie a des effets libérateurs et rend possible un rapport plus physique à l'espace, il témoigne également d'une prise de distance radicale par rapport aux préoccupations des autres citoyens. Libérés du poids des soucis quotidiens et de l'agitation des gens affairés, ils peuvent prendre le temps d'observer le monde qu'ils habitent, de chercher à lui donner sens et d'avoir à son endroit aussi bien le droit de l'émotion que celui d'installer une distance réellement critique. En refusant la norme parisienne, ils essaient de tracer leur propre chemin.

Les personnages principaux se démarquent des autres piétons parisiens par leur liberté de mouvement et par une écoute sensible des menus faits apparaissant autour d'eux. Simples figurants des romans étudiés, les citoyens qu'observent les protagonistes se déplacent de façon ordonnée, presque machinale, et ressemblent à des marionnettes aux « mouvements cassés » (*H*, 15). La foule est anonyme et paraît sans fin : elle est décrite comme une seule entité, un « ballet mécanique » (*P*, 158) de passants, une masse informe de laquelle aucun individu ne se détache. Dans *Phantasia*, lorsque la foule est présente, elle ne l'est que sous la forme d'un bruit de fond : c'est une « rumeur » à la station de métro Châtelet (*P*, 155), un « brouhaha » au bar *Nemours* (*P*, 157).

⁶⁰ *Ibid.*

Les passants sont prisonniers de leurs obligations et trop pressés, « même à l'heure des loisirs » (*P*, 32), pour prendre conscience de ce qui les entoure, ne vivant que « chacun pour son compte » (*H*, 36). Malgré l'étrangeté du projet d'Hélène, personne ne la remarque : « Ne parlons pas des citadins absolument indifférents au projet qui se tramait sous leurs yeux. » (*ÉI*, 12)

La liberté de mouvement des héros, mais aussi leur détachement à l'égard des préoccupations citadines, contraste avec le comportement des Parisiens qui ont l'air de respecter une chorégraphie fixée à l'avance. Habel, Hélène et le narrateur meddebien ont conscience de leur liberté, comme le narrateur d'*Habel* le remarque à propos du héros et de sa compagne : « Des créatures impayables autant qu'absurdes défilent, empoignées par cette agonie. Habel et Sabine marchent ; ils savent qu'ils vont comme elles. Mais eux ne sont pas soumis au même supplice, et ils le savent aussi. » (*H*, 8) Pour les personnages des romans étudiés, la marche est un but en soi, dénué d'utilité pratique aux yeux du monde urbain tel qu'il va. En plus d'afficher et d'assumer leur nonchalance, ils se distinguent des autres Parisiens du fait qu'ils ne semblent pas occuper d'emploi ou avoir à travailler pour gagner leur vie⁶¹. Les romanciers mettent en scène de véritables flâneurs, selon la définition qu'en donne Walter Benjamin, qui affirme que la flânerie « repose, entre autres, sur l'idée que le fruit de l'oisiveté est plus précieux que celui du travail⁶² ». Cependant, si le flâneur benjaminien rêve encore de trouver un acheteur, comme le remarque l'auteur du *Passengenwerk* en lisant Baudelaire, les marcheurs de Dib, Cohen et Meddeb sont quant à eux en dehors des échanges marchands.

⁶¹ Habel est pendant la plus grande partie du récit chômeur alors que le narrateur de *Phantasia* et Hélène Roujanski ne précisent jamais quel emploi ils occupent, comme si cela n'avait aucune importance. Ils semblent complètement libres de leur temps pour la durée du récit.

⁶² Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des Passages*, op. cit., p. 470.

Confirmant la préséance de leur désir de déambuler sur celui de participer à l'activité sociale ou économique, ils vivent et parcourent la capitale française pendant la nuit, moment où les lois sociales sont provisoirement suspendues⁶³. Hélène le fait dans l'espoir fantasmatique de retrouver le silence et la solitude du désert de son pays d'origine⁶⁴, mais plus encore pour s'inscrire à « contretemps des activités légales et obligatoires » (*ÉI*, 90). Le jour qu'elle fuit avec obstination est celui d'une société où règne une organisation excessive, où chacun est tenu de s'exécuter, c'est-à-dire de respecter des codes et des heures, de suivre des trajets, de se plier aux règles du travail :

La montée du blanc annonçait d'autres contraintes impitoyables qui obligeaient l'Histoire à avancer dans le sens de la Loi et de l'ordre social. La réalité préparait la fuite hors du sommeil et du rêve vers le marché du travail et de la discipline. L'organisation sortait de l'ombre et des images mentales. (*ÉI*, 131)

Avant la montée du « blanc », la ville est endormie, ses quartiers sont « dépeuplés comme par une épidémie ou un massacre inconnus » (*H*, 71) et « l'arrogance généralisée » (*ÉI*, 114) des commerçants et artisans se fait moins manifeste. Pour le narrateur de *Phantasia*, celui qui fréquente la nuit éveille son imagination, pense au-delà de lui-même et s'oublie dans l'exaltation : « Apprends cela homme rivé aux affaires de la cité, toi qui occultes la question qui embrase. Sais-tu t'adapter au feu de la nuit et courtiser les insomniaques qui aiguisent leurs sens dans la présence de l'imagination, absence à soi, ivresse qui enchante l'ego et l'annule ? » (*P*, 15) La majorité des déambulations des personnages se faisant au moment où l'activité humaine est réduite à sa plus simple expression, ils échappent en partie à la logique qui dicte la vie quotidienne des Parisiens et gagnent une liberté de mouvement et d'esprit que ne vend en ville aucun commerce. Ils cherchent une manière propre de s'insérer dans le monde et, intégrant des

⁶³ C'est une référence à la remarque de Christina Horvath à propos des parcours nocturnes (*Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 51).

⁶⁴ « L'amour du désert et du silence l'avait conduite à errer de nuit dans cette ville en partie endormie. » (*ÉI*, 26)

valeurs poétiques dans la vie réelle, mènent une activité sans finalité externe, en d'autres termes une activité qui n'a d'autre but qu'elle-même.

Il existe un lien essentiel entre la marche et le mouvement de la pensée. Alain Montandon note combien pour Montaigne, marcher, réfléchir, avancer et écrire sont des pratiques associées : « L'aspect décousu du texte, la liberté avec laquelle l'écrivain dispose sans ordre visible sa pensée apparentent sa démarche à celle d'un flâneur⁶⁵. » Depuis *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau, la promenade et le paysage sont une source d'inspiration pour une poétique subjective du moment que la trajectoire et le trajet intérieur de la rêverie dialoguent l'un avec l'autre : « je n'ai plus d'autre règle de conduite que de suivre en tout mon penchant sans contrainte⁶⁶. » Montaigne travaille cependant en mode de pensée délibérative et Rousseau favorise une rêverie qui exige des lieux et des paysages choisis (par exemple, une île au milieu d'un lac et le chemin en barque pour s'y rendre). Si nos trois romanciers ont d'autres contraintes génériques et s'ils situent leurs textes en de tout autres lieux, ils conservent l'esprit à défaut de la lettre de leurs prédécesseurs. Chez Meddeb et Cohen, la marche en ville est étroitement liée au caractère génériquement hétérogène de leur récit, mariant fiction, poésie et essai, tout en offrant des séquences qui tiennent du rêve éveillé. Bien que le roman de Dib n'ait rien d'un essai, la promenade offre une occasion de présenter Paris dans un mélange de réalisme et de fantastique et, chemin faisant, d'adresser plusieurs critiques à la société contemporaine à travers les observations d'Habel : la délibération intérieure est devenue monologue intérieur.

Dans les trois récits, la flânerie est la condition *sine qua non* du déclenchement des réflexions du personnage. Paris, dans *Phantasia*, apparaît sous son jour le plus gris : c'est l'hiver

⁶⁵ Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, op. cit., p. 27.

⁶⁶ Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Flammarion, 2006, p. 132.

pendant une bonne partie du récit, il pleut, il fait froid, le soleil est invisible ou évanescent et la suie « ronge » la pierre. Toutefois, lors d'une des promenades du héros, des éclats de lumière apparaissent autour de lui en même temps que son esprit se délie et que sa mémoire s'active :

Il y a des étincelles par terre; aux aguets, l'œil fuit la lumière; et le sol reflète un ciel absent, dans la grisaille et les salissures de l'asphalte, filets lumineux, scintillant, par débris de lumière, perçant des points accrocheurs, cailloux infimes. [...] La pensée de l'exil envahit mon corps. Ça froisse les nerfs à mesure que tu te souviens de la mer qu'éclaire l'immaculée écume, dans les ténèbres de la nuit [...] (*P*, 40)

La promenade permet, dans ce contexte où les signes sont inversés, où le sol devient ciel et constellé d'étoiles, d'entrevoir la lumière, métaphore d'une pensée qui, sans elle serait menacée par l'oubli. Des comparaisons semblables apparaissent à d'autres moments du récit. Par exemple, le narrateur critique les usagers du métro qui refusent toute introspection ou la réflexion et qui demeurent anesthésiés par la paresse ou la fatigue. Il les rend responsables de l'obscurité qui règne à la station Étienne-Marcel : « Le réseau souterrain est assombri par des têtes qui ne lisent pas en elles. » (*P*, 76) En opposition avec cet abrutissement, c'est « au fil des pas » que, pour lui, la « ville devient concrète » et qu'il réussit à voyager dans le « labyrinthe intérieur » qui « égare » son cœur (*P*, 63).

Chez les trois romanciers, l'automobile constitue un obstacle à toute émancipation individuelle véritable. Les bolides sont les indices d'une modernité faisant fausse route, ils sont sources d'agression, par leur vrombissement ou par leur présence physique : « La circulation malgré les feux rouges et les renforts de police ou à cause d'eux dégénérerait en danse infernale sur fond de débâcle et de fumée. » (*H*, 29) Le passage d'une ou plusieurs automobiles à proximité des marcheurs détruit leur quiétude :

Des voitures de pompiers sortaient en hurlant de la caserne toute proche dans une sorte de précipitation vitale, in extremis, comme au tout dernier moment. [...] Le calme ne semblait pas revenir dans la tête de Roujanski. (*ÉI*, 72)

Le bruit produit par les bolides et leur circulation est signal de danger et ramènent les personnages à la surface de leur conscience.

Par son geste suicidaire, Habel désigne même l'automobile comme un instrument possible pour se donner la mort. En proie à des hallucinations, il croit voir la Méduse à la place du conducteur de la voiture qui se dirige vers lui :

Une auto, un noir phaéton démoniaque qui fonçait, arrivait. Puis il remarqua la tête. Une méduse collée derrière le pare-brise. [...] Il regardait la gueule de méduse qui venait sur lui en même temps que le sombre véhicule, ne voyait rien d'autre » (*H*, 24)

Dans l'Antiquité, la tête de la Méduse était un talisman que l'on croyait capable de tuer : ce visage était celui d'un combattant en proie à une fureur guerrière, la figure de la mort pétrificatrice et le miroir de la fureur⁶⁷. L'automobile et tous les désagréments qu'elle comporte représentent l'intrusion brutale du péril, de la violence et de la mort dans un univers qui menace l'intériorité des personnages en plus de leur intégrité corporelle.

Même sur ce terrain qui met leur subjectivité en danger permanent, ils trouvent la force de garder raison et de poser un regard tour à tour lucide et sensible sur le monde qui les entoure. Chez Meddeb et Cohen, ainsi que dans le récit de Dib quoique de façon plus intermittente, la promenade est, à la manière de la flânerie urbaine chez Baudelaire, source de jouissance⁶⁸. Elle

⁶⁷ Catherine Dumoulié, « La tête de Méduse », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 989-998.

⁶⁸ Nous référons à un passage du *Le Peintre de la vie moderne* (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1961, p. 1160-1161) : « Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. »

permet aux personnages d'être observateur ou investigateur, de se détacher de l'activité urbaine et de considérer la ville comme un spectacle à déchiffrer :

Ils espèrent qu'elle [la ville] aura le geste, qu'elle accomplira le miracle qu'ils sont en droit d'attendre d'elle. Ce miracle, ils vont le guetter sur le fleuve, sur ses quais, où ils s'installent et laissent leur journée s'écouler, partir comme cette eau entre les pierres. (Immuable, néo-classique, le décor rêve autour d'eux de la représentation qui doit s'y donner.) (*H*, 8)

Les objets urbains fournissent aux marcheurs la matière de leurs réflexions. Tels le poète du *Peintre de la vie moderne*, ils élisent domicile dans la foule et au cœur de la ville qui sont l'une et l'autre transformées par leur regard.

Comme l'écrit Karlheinz Stierle, « 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'accélération⁶⁹ ». Incertains du chemin qu'ils prendront l'instant d'après ou des rencontres qu'ils feront, ils demeurent ouverts à la pluralité et à la complexité des choses. La promenade se rattache à la vie intime, à la quête de soi et à des mouvances de l'identité. Ils cherchent à s'approprier cet espace étranger, la marche devenant la manière par excellence de rencontrer l'autre et de s'éprouver soi-même comme altérité en ville.

Disponibles à autrui et à leur environnement, Habel, Héléna et le héros meddebien se font observateurs, herméneutes et méditatifs. Ils regardent les choses assez longtemps pour qu'elles se mettent à parler. Le temps paraît alors suspendu : les promeneurs entrent en dialogue avec les cultures et les civilisations dont les traces perdurent dans le décor architectural, mais aussi dans la vie et sur les habitants de Paris eux-mêmes. Si les pierres livrent leurs secrets à Héléna et au narrateur de *Phantasia*, ce sont des amuseurs publics qui éveillent des souvenirs orientaux chez Habel :

⁶⁹ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes : Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001 [1993], p. 127.

Ils se dressent devant lui, se balancent, tournevirent – et ne débarrassent pas le plancher. Des derviches ? L'un bat le trottoir de ses sandales et donne du bâton sur un tambour. Deux autres font tinter des cymbalettes. [...] Elles lui sont familières, ces braies en cotonnade rose-orange qui bouffent entre leurs jambes. Empaquetés dedans jusqu'aux chevilles, ils ont l'allure de tourniquets pris d'hystérie. Il lui semble que oui, qu'il pourrait, qu'il reconnaît ça. (*H*, 45)

Ces caractéristiques font écho à la tradition littéraire de la flânerie. Baudelaire, dans « Le cygne » écrivait : « Tout pour moi devient allégorie⁷⁰. » Il en va de même pour les déambulateurs fictifs de Meddeb, Dib et Cohen qui, par le moyen d'un transfert imaginaire immédiat, interprètent des détails particuliers en les projetant directement vers des éléments éloignés, lointains ou d'autres dimensions. Une véritable dialectique, une tension herméneutique s'établit entre le promeneur et son autre, Paris : les indices de la ville deviennent des valeurs, à la fois dans la sémiotique des textes et dans l'imaginaire des personnages.

Faire son propre chemin

Confrontés à une société qui ne leur convient pas et dans laquelle ils ne se reconnaissent pas, les trois héros s'écartent de la foule et tracent leur propre voie.

Le héros de *Phantasia*, s'il se trouve bel et bien dans une ville-labyrinthe, tâche néanmoins de lui donner un sens. Il n'est pas impuissant : il cherche à décoder la ville et parvient à donner une perspective totalisante de celle-ci. Paris se transforme en ville de conquérants. En effet, le narrateur choisit de nommer, en s'autorisant quelques critiques, des éléments de l'espace parisien qui sont associés aux conquêtes et aux souverains de France. Lorsqu'il s'avance solitairement sur la rue Saint-Denis, précédemment décrite, il relève des éléments référant aux

⁷⁰ Charles Baudelaire, « Le cygne », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 82.

conquêtes françaises, à commencer par la rue elle-même qui fut longtemps été la voie triomphale des entrées royales⁷¹. Son itinéraire débute près de la statue équestre d'Henri IV, dont la description peu flatteuse souligne à la fois qu'elle est couverte de suie et qu'elle « ne séduit pas les sens » (*P*, 38). Le trajet se termine au pied de la porte Saint-Denis, un monument qu'il dépeint méticuleusement. Il se trouve que cet arc de triomphe a été construit pour commémorer les victoires de Louis XIV, comme l'indique l'inscription « *Ludovico Magno* » sise en fronton⁷² : cet arc pourtant n'ouvre plus désormais que sur une rue livrée à la prostitution et aux trafics illicites en tous genres.

Bien que la gloire historique et militaire de Paris puisse en imposer, au point de paraître écrasante pour certains visiteurs, le héros n'est nullement dupe de son caractère relatif et souvent illusoire. Il se déplace librement entre les cafés, les places et les musées, mesurant la façon dont les murs et les rues sont parsemés de signes relevant d'une lecture idéologique de l'histoire, issue d'un mélange de patriotisme et de colonialisme sidérant. Bien qu'il soit un étranger, il connaît et nomme sans peine les culturèmes français qu'il rencontre, reconnaît les monuments et les institutions, déchiffre immédiatement les noms des rues qu'il croise. Cela met constamment en valeur son érudition, mais une érudition qui lui a été largement imposée. Évitant néanmoins tout ressentiment, il lit la ville de façon critique, mêle de manière à les déstabiliser les signes patriotico-colonialistes à ceux de l'histoire universelle, aux arts et à des textes religieux. Ivre de cette conquête vagabonde personnelle que lui procurent à la fois son savoir, son imagination et la façon culturaliste qu'il a de lire la ville, il invente une subjectivité nouvelle et un nouveau récit mémoriel. Intégrant dynamiquement les signes de l'ancienne puissance impérialiste et coloniale

⁷¹ Félix et Louis Lazare, *Dictionnaire historique des rues et monuments de Paris*, op. cit., p. 312.

⁷² Selon Félix et Louis Lazare, l'arc de triomphe a été érigé, en 1671, « en mémoire des glorieux exploits de Louis XIV dans la Flandre et la Franche-Comté » (*Ibid.*, p. 310).

par la lecture critique qu'il en donne, il désigne ce que la mise en forme urbaine de ces signes cherche à faire oublier et combat de la sorte l'oubli de l'oubli afin de fonder sa mémoire propre.

Dans cette lutte, il a des alliés, des poèmes par exemple et des fragments de textes qui lui viennent à l'esprit, mais aussi et surtout de nombreuses femmes qui le séduisent ou qu'il séduit, des passantes rencontrées par hasard, une prostituée et surtout, fondamentalement, Aya. La première rencontre avec cette femme se fait dans la lumière et la chaleur du printemps, alors que tous les autres moments de la narration se déroulent lorsque la ville est froide et que les arbres sont dénudés :

Aya et toi, dans le jardin des Tuileries, un jour de printemps, sous les arbres, entre les taches de l'ombre et du soleil, flaques chaudes, flottant sur vos corps, ruisselant à travers le filtre des frondaisons, pluie en ralenti de taches rondes, dansant claires et sombres, comme dans un tableau de Renoir, agençant des couleurs distinctes pour donner l'illusion du toucher par similitude. (P, 157)

Le printemps n'est pas seulement nommé, le décor tout entier en est imprégné : soleil, chaudes, frondaisons, claires, couleurs. La rencontre avec Aya est placée sous la lumière et contraste fortement avec les habituelles déambulations du héros dans la ville hivernale, mouillée et glaciale. Aya est très clairement associée à Ariane par le narrateur qui ne distingue plus l'une de l'autre alors qu'ils se trouvent dans le passage Véro-Dodat : « Ariane pleure le départ de Thésée devant la corniche où trônent de face des *putti* dodus entre deux cornes d'abondance croisée au-dessus d'une plantureuse feuille d'acanthé. » (P, 165) Aya, dont le nom signifie en japonais « fils croisés » (P, 159) et « signe de Dieu » en arabe⁷³, devient l'alliée du narrateur qui, telle Ariane, l'accompagne dans la cité.

⁷³ Voir les recherches menées par Yamilé Ghebalou-Haraoui dans sa thèse de doctorat *Écritures, stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi* (p. 136) : « Au sens le moins sacré du terme, le mot « aya » indique l'angle d'une pièce, à partir de laquelle un point de vue peut s'établir. Ce terme veut également dire « signe » dans la perspective coranique qui insiste sur la pérennité et l'omniprésence des signes de Dieu dans la création coranique. »

De la sorte, le héros meddebien entreprend littéralement une conquête de Paris, libérant la ville d'elle-même au bénéfice de tous, dans un élan irrésistible où se mêlent érudition jubilatoire et jouissance charnelle. Il dépasse l'opposition entre les cultures, déconstruit l'idéologie de la gouvernance passée, multiplie les télescopages des signes régénérés par son regard et entrecroise les références et les représentations hétérogènes du monde. Ainsi crée-t-il son propre itinéraire.

Dans *l'Édifice invisible*, Hélène, par son projet inusité, choisit de s'approprier l'espace parisien en y déposant sa trace, incarnée par les fils blancs qu'elle abandonne sur la chaussée. Habitée par une sorte d'euphorie créatrice qui s'étend sur plusieurs jours, elle offre une vision de la ville personnelle et redéfinit les lieux ordinaires. À la manière d'une poétesse, elle les défamiliarise, les offre à la création esthétique. Ses bobines déroulées sont un moyen de contribuer personnellement à l'élaboration générale de Paris, mais aussi de s'élever au-dessus des entraves du dispositif social :

Les chaussées cousues de fil blanc, proposeront une autre définition de l'histoire, à l'encontre des sens interdits, des impasses, des rampes d'escalier ou de toute autre réalité de la voirie urbaine, et les pas ficelés les uns aux autres témoigneront du déplacement incessant du langage. (*ÉI*, 45)

Par son fil, Hélène inscrit la primauté du processus créateur au cœur d'une nouvelle urbanité, toujours à réinventer par chacun afin de s'opposer aux dictats masqués de la société marchande et utilitariste. Elle intervient sur l'organisation de la ville, sans considération pour les chemins désignés, aménagés et balisés par les autorités. Par exemple, au moyen d'un lien tissé entre les lieux par sa ficelle, une rue perd sa fonction initiale et devient pour l'héroïne un simple trait d'union entre un restaurant de la rue Chaptal et un banc public du square de la Trinité. Cette réinvention de la ville, filée à sa façon, lui permet de proclamer « l'abolition de la tyrannie du sens » (*ÉI*, 19). En multipliant les possibilités de désordre intelligent, elle trace sa propre voie,

complexifie son identité et donne un fond pluriel et singulier à ses appartenances. Consciente que la ville est un lieu de nominations, elle lui offre un langage symbolique et évanescent qui lui est propre. Le manteau blanc qu'elle brode est l'image vitale de sa liberté et de son besoin viscéral d'échapper aux contraintes et aux injonctions abstraites.

Si la promenade est résolument placée sous le signe de la liberté dans les récits de Cohen et Meddeb, elle se révèle davantage mélancolique et désespérée chez Dib. Les déambulations d'Habel sont provoquées par un choc, celui d'apprendre la mort du Vieux dans un journal. Cette annonce réactive le traumatisme de l'exploitation sexuelle dont il a été victime par cet homme ainsi que le mal-être inhérent à sa condition d'exilé, à tel point qu'il cherche à se tuer en se lançant sous les roues d'une voiture. Incapable de mettre fin à ses jours, l'errance devient alors son remède, une tentative pour étouffer la douleur et les questions obsessives. Par ses déambulations, il se soustrait aux regards des autres et cherche sans succès⁷⁴ le calme dans le paysage urbain. Comme les autres protagonistes, Habel s'en remet entièrement à la ville pour trouver réponse à ses interrogations : « Habel s'enfonce dans des rues qui sont de moins en moins des rues et de plus en plus des voies ouvertes sur [...] un labyrinthe où avec un peu de chance aussi, comme il se plaît à le penser, il se rejoindrait lui-même, se reconnaîtrait lui-même » (*H*, 71). Soir après soir, il marche, refusant le repos, et il va « de place en place » persévérant dans sa quête de manière obsessionnelle⁷⁵. Mais Paris est pour lui une amère déception. Il n'y voit que des êtres sans âme, des « mannequins » comme il ne cesse de le rappeler, qui arpentent

⁷⁴ Plusieurs de ses tentatives de promenades en solitaire sont vouées à l'échec, la ville nocturne étant peuplée de prostituées, clochards, hippies, musiciens et autres marginaux. Il est « impossible d'avancer sans se cogner à quelqu'un » (*H*, 62).

⁷⁵ C'est ce qu'il explique dans un monologue intérieur adressé à son frère : «... je sais aujourd'hui pourquoi j'ai fait tout ce chemin, Frère, pourquoi j'ai tant cherché. Pourquoi, ne m'accordant aucun repos, me brisant les jambes mais avançant toujours, je suis allé de place en place et j'ai continué à chercher. » (*H*, 175)

les rues d'une citée rongée par le mal. Ses promenades sont autant de descentes dans un maelström social et infernal. La nuit ne lui donne qu'un spectacle d'une violence inouïe. Habel préférerait quitter ce lieu perdu ou le voir disparaître : « Un endroit où les prophètes feraient bien de revenir, eux qui ne sont venus justement que dans les villes. Revenir, annoncer la fin, appeler le doigt qui dessèche et purifie par le feu. » (*H*, 118)

Le refus d'Habel de prendre part à la société qu'il observe à Paris transforme son expérience en exclusion tragique. Un soir, la pensée effrayante qu'il « tremp[e] lui aussi dans ce mal » (*H*, 118) lui traverse l'esprit. Se culpabilisant d'avoir participé à une société qu'il honnit, d'avoir succombé à ses vices et même d'être responsable de ce qui lui est arrivé avec le Vieux, il cherche une solution pour se nettoyer du mal qui l'habite. C'est lors d'une ultime promenade, alors qu'il a finalement trouvé le silence et la solitude tant recherchée, que sa fin lui apparaît de façon évidente. Il décide de se retirer auprès de Lily dans un hôpital psychiatrique et d'ainsi prononcer son suicide social :

C'est là qu'Habel se retrouve, qu'il débouche et ne voit rien, ne reconnaît rien tandis qu'il pense ; une personne pour justifier ma vie, pour l'excuser; une personne pour l'accepter et me la faire accepter. Une personne pour en faire une chose valant quelque chose. Une personne. Lily. (*H*, 131)

Ce faisant, Habel renonce à sa personne et décide de « se quitter soi-même », afin de se libérer et de trouver son salut, ce qui est un thème récurrent dans l'œuvre de Dib⁷⁶. Demeurant un corps nomade et étranger dans la cité, il choisit de se couper du monde, trouvant dans cette retraite intra-mondaine la possibilité de vivre comme un être humain, « peut-être le dernier d'une ère, ou peut-être au contraire l'annonciateur de temps nouveaux » (*H*, 176).

⁷⁶ Jean Déjeux, « La passion de l'homme : les derniers romans de Mohammed Dib », dans Giuliana Toso Rodinis (dir.), *Le banquet maghrébin*, Rome, Éditions Bulzoni, 1991, p. 83-123.

Les trois protagonistes sont étrangers dans Paris, mais ils ne se limitent pas à découvrir cette ville et à s'approprier ce nouvel espace. Loin de vouloir se fondre dans la masse, ils tracent leur propre chemin, s'élèvent contre ce qui les indignent et inventent leurs propres règles. La marche leur permet de faire éclater les oppositions stériles et de trouver une réserve de liberté.

« *Sois exilé parmi les exilés*⁷⁷ »

Des trois auteurs étudiés, Meddeb est sans aucun doute celui qui décrit avec la plus grande audace intellectuelle et esthétique cette dynamique commune aux trois récits. Citant Dante, le narrateur de *Phantasia* met en évidence l'épreuve qu'implique l'exil : « [...] comme est amer / le pain d'autrui et comme il est dur / de gravir et de descendre l'escalier d'autrui. » (*P*, 41) Les expériences vécues par Habel, Hélène et le héros meddebien comportent leur lot de souffrances : ils doivent tous composer avec la séparation et le sentiment du « jamais plus », affronter la solitude et les remises en question incessantes. Le narrateur de *Phantasia* voit cependant dans ces épreuves une quête positive, comparable à quelque sainteté en raison de son exemplarité : « La sainteté s'acquiert en passant par un séjour qui te détourne de ton patrimoine. N'étant plus héritier, tu surmontes ou succombes. L'exil t'apprend à te maintenir humble et fier. » (*P*, 41)

L'analyse des romans qui a été faite dans ce chapitre démontre que ce n'est pas seulement leur statut d'étranger qui place les protagonistes en marge de la société, mais aussi leur manière de vivre en ville, d'appréhender l'espace par la marche et de prendre le temps qui s'offre à eux pour observer, penser et commenter. Il s'agit, pour reprendre les mots de Meddeb, d'être « un exilé parmi les exilés » (*P*, 40), autrement dit de s'obliger soi-même à vivre sur la faille, à rendre étranger ce qui est familier. À ce sujet le narrateur écrit : « Et il y a ceux qui sont nés pour être

⁷⁷ *P*, 40

étrangers et en exil, où qu'ils soient, même s'ils ne quittent pas le sol natal. L'exil instaure la sainteté au regard d'une situation sans racine, sans avenir. » (*P*, 41) Le narrateur prône en fait de vivre au jour le jour, sans se préoccuper de l'avenir ou du passé. De cette manière, « l'acuité s'aiguise » (*P*, 41) et la peur s'évanouit. Cela permet de libérer l'esprit des tracasseries, de le « mettre hors de la matière » (*P*, 42).

En prenant leur distance par rapport à leurs deux cultures d'attache et en les transformant en une nouvelle culture fondée sur l'idée d'un perpétuel devenir – fût-ce dans la réclusion, comme chez Dîb –, en assumant leur déracinement et en renonçant au mode de vie superficiel proposé par la société consumériste, les héros des trois romans étudiés renouvellent l'idée même de ville et leurs trajectoires informent la *polis* d'une possible dimension politique nouvelle. Dans cette optique, le statut d'exilé appartient à celui qui veut le prendre et le don qu'il offre à l'esprit « compense l'absence de gain » (*P*, 42).

CONCLUSION

Au moment où le phénomène complexe de l'immigration émerge dans l'imaginaire français, mais que l'absence de parole immigrante se fait remarquer, trois auteurs d'origine maghrébine mettent en scène des étrangers dans Paris. Ils ne questionnent aucunement la légitimité de leur présence au sein de la cité et semblent au contraire la prendre pour ce qu'elle est : un fait, aussi indéniable qu'incontournable. Leur personnage réinvente, chacun à sa façon, une cité qui ne parvient pas à satisfaire les attentes, énormes et multiples, qu'elle suscite. Les trois personnages immigrants ne se limitent pas à découvrir cette ville et à s'approprier ce nouvel espace : ils refusent de s'assimiler passivement, tracent leur propre chemin, s'élèvent contre ce qui les indignent et inventent leurs propres règles.

Face à la suprématie de la norme occidentale, en quête d'un modèle réellement universel, Dib, Meddeb et Cohen revendiquent le droit à la différence et à la contestation des dominations culturelles. Ils cherchent à résister à l'hégémonie culturelle française et à l'exclusion par une conception de l'identité qui favorise l'hybridité et la mouvance: la ville est certes le support de la mémoire collective, mais elle est aussi constitutive de l'identité de ceux qui la regardent. Ces trois textes appartiennent à une littérature de la « désappartenance », c'est-à-dire que les auteurs refusent les catégories collectives, et notamment nationales, qui leur paraissent simplificatrices et tributaires d'une logique d'aliénation⁷⁸.

Les récits interrogent la notion de culture dominante. Déçus par la ville qu'ils rencontrent, que ce soit en raison de son hostilité, de sa soumission aux impératifs consuméristes ou de l'inconstance de sa beauté, les protagonistes cherchent par leur capacité d'invention à tracer leur

⁷⁸ Mireille Rosello et Richard Bjornson, « The "Beur Nation": Toward a Theory of "Departenance" », *op. cit.*, p. 13-24.

propre voie dans la ville et à dénoncer ce qui les dérange. Dib expose l'inadaptation de Paris aux aspirations essentielles de l'individu. À Paris, loin des siens, Habel espère vivre une expérience enrichissante qui le mènera à la connaissance de soi. Rebuté par la vie artificielle de la grande ville et la froideur des rapports humains, confronté à une société consumériste à laquelle il ne s'identifie pas, Habel, cynique et méfiant, refuse, après maintes expériences décevantes, d'intégrer le corps social. Il choisit de se fermer, de sortir de la vie sociale et de vivre d'autres possibles. Face à une culture dominante qui ne leur convient pas, Meddeb et Cohen présentent un autre Paris et proposent une métamorphose subjective de la ville. Meddeb transforme la ville par le regard de son personnage. Cohen intervient directement dans l'espace urbain par un processus de création inédit. Les deux élaborent des configurations urbaines originales, projetant leurs aspirations profondes et leurs désirs sur Paris.

Ce n'est pas seulement leur statut d'étranger qui place les protagonistes en marge de la société, mais aussi leur manière de vivre en ville, d'appréhender l'espace par la promenade et de prendre le temps qui s'offre à eux pour l'observer, la penser et la commenter. La promenade, pour reprendre les mots d'Alain Montandon, devient un moyen d'exprimer leur désapprobation : « La quête, poétique ou écologique, d'une nature retrouvée, réinventée, la marche pour tâter le pouls des choses, vivre dans les plis d'un monde, s'inscrivent dans une protestation sociale⁷⁹. » Devenus étrangers à la cité, les promeneurs d'*Habel*, de *Phantasia* et de *l'Édifrice invisible* combattent les pressions aliénantes émanant des institutions et de l'État par leurs libres déambulations. Ils refusent la norme, questionnent les dictats de la société. Plus encore, marcher devient pour eux la façon par excellence de dépasser la vaine opposition statique entre la mémoire de l'origine et la culture d'accueil.

⁷⁹ Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, *op.cit.*, p. 9.

Paris, sous la plume de ces auteurs, devient un véritable chantier. Au fil de leur texte, apparaît un engagement en faveur d'une dynamique identitaire qui favorise l'« hybridité culturelle⁸⁰ » et l'éclatement de l'image homogène de la capitale française. Ils rejoignent de la sorte l'hypothèse de Christiane Albert, selon laquelle l'immigration n'est pas seulement un thème littéraire, mais aussi un discours qui produit des modalités d'écriture singulières et qui, dans une perspective postcoloniale, peut « s'interpréter comme une résistance à l'impérialisme européen dont les formes d'oppression se sont déplacées sans pour autant disparaître⁸¹. »

Ces textes démontrent la capacité de la littérature à gérer des éléments en provenance d'ensembles culturels différents, voire opposés. Par leurs références historiques et artistiques variées, par les mythes qu'ils convoquent, par les transformations génériques qu'ils opèrent, ces romans de la littérature franco-maghrébine ont pour caractéristique essentielle d'identifier pour mieux les transgresser les frontières géographiques et civilisationnelles, d'engendrer des formes hétérogènes et la réaffirmation des identités plurielles.

⁸⁰ Ce concept est celui de Alec G. Hargreaves. Dans son article « Les écrivains issus de l'immigration algérienne en quête d'un statut » (Charles Bonn (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France*, op. cit., p. 25-35), il élabore une hypothèse selon laquelle les romanciers issus de l'immigration algérienne cherchent à résister à l'hégémonie culturelle française et à l'exclusion par une vision identitaire favorisant l'hybridité culturelle. Comme il a été ici démontré, rien n'interdit d'affirmer que cette théorie s'applique plus généralement à tous les écrivains d'origine maghrébine.

⁸¹ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 131.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS PRIMAIRE

1.1 Textes étudiés

COHEN, Annie, *L'Édifice invisible*, Paris, Éditions Des femmes, 1988, 139 p.

DIB, Mohammed, *Habel*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 187 p.

MEDDEB, Abdelwahab, *Phantasia*, Paris, Éditions du Seuil, 2003 [1986], 171 p.

1.2 Autres textes considérés

BALZAC, *Ferragus / La fille aux yeux d'or (Histoire des Treize)*, Paris, Flammarion, 1988, 350 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1961, 1873 p.

BOUDJEDRA, Rachid, *Topographie pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975, 243 p.

CHRAÏBI, Driss, *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1982 [1955], 190 p.

DJAOUT, Tahar, *L'invention du désert*, Paris, Seuil, 1987, 200 p.

ESCHYLE, *Tragédies complètes*, Paris, Gallimard, 1982, coll. « Folio classique », 469 p.

FREUD, Sigmund, *Correspondance (1873-1939)*, Paris, Gallimard, 1966, 517 p.

GOETHE, *Le Divan*, Paris, Gallimard, 1984, coll. « Poésie », 245 p.

HOMÈRE, *Odysée*, Paris, Gallimard, 1999, coll. « Folio classique », 512 p.

MEDDEB, Abdelwahab, *Aya dans les villes*, Paris, Éditions Fata Morgana, 1999, 130 p.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004, 1419 p.

ROUSSEAU, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Flammarion, 2006, 225 p.

2. CORPUS SECONDAIRE

2.1 Théorie, histoire et critique littéraires

Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST), Montréal, 2008-2009, 18 p.

ALBERT, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Éditions Karthala, 2005, 220 p.

ANGENOT, Marc et Régine Robin. « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, n°1, 1985, p. 53-82.

BONN, Charles (dir.), *Littératures des immigrations*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », 2 volumes, 1995.

—, *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*, Paris, Université Paris-Nord et Éditions L'Harmattan, 1999, 210 p.

—, *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004, 312 p.

DUCHET, Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1971, n°1, p.5-14.

—, *Sociocritique*, Paris, Éditions Nathan, 1979, 223 p.

GAFĀĪTI, Hafid (dir.), *Migrances, diasporas et transculturalités francophones : littératures et cultures d'Afrique, des Caraïbes, d'Europe et du Québec*, Paris, L'Harmattan, 2005, 305 p.

HORVATH, Christina, *Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, 260 p.

LARONDE, Michel, *Autour du roman beur : Immigration et Identité*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993, 239 p.

—, « Urbanism as a Discourse of Cultural Infiltration in Post-colonial Fiction in France », *Nottingham French Studies*, « Errances urbaines », vol. 39, n°1 (printemps 2000), p. 64-78.

MARCOTTE, Gilles et Pierre Nepveu (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Éditions Fides, 1992, 424 p.

MITTERAND, Henri, *L'Illusion réaliste : De Balzac à Aragon*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 266 p.

MONTANDON, Alain, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, coll. « Littératures », 230 p.

PARÉ, Joseph, *Écritures et discours dans le roman francophone postcolonial*, Ouagadougou, Éditions Kraal, 1997, 220 p.

PIKE, Burton, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press, 1981, 168 p.

POPOVIC, Pierre. « De la ville à sa littérature », *Études françaises*, vol. 24, n°3 (1988), p.109-121.

—, *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac, 1992, 455 p.

ROSELLO, Mireille et Richard Bjornson, « The "Beur Nation": Toward a Theory of "Departenance" », *Research in African Literatures*, vol. 24, n° 3, automne 1993, p. 13-24.

THIBAUT, Bruno, « Errance et initiation dans la ville post-moderne : de la *La Guerre* (1970) à *Poisson d'or* (1997) de J.M.G. Le Clézio », *Nottingham French Studies*, vol. 39, n° 1, printemps 2000, p. 96-109.

2.2 Ouvrages généraux (sur la ville, l'espace, l'histoire et l'histoire de l'art)

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, 149 p.

AYOUN, Richard, Ghaleb Bencheikh et Régis Ladous, *Initiation au judaïsme, au christianisme et à l'islam*, Paris, Éditions Ellipses, 2006, 367 p.

BAIROCH, Paul, *De Jericho à Mexico. Villes et économies dans l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, 707 p.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1989, 974 p.

BERLAN-DARQUÉ, Martine et Bernard Kalaora, « Du Pittoresque au "tout-paysage" », *Études rurales*, n° 121/ 124, janvier-décembre 1991, p. 185-195.

BLANCHARD, Pascal *et al.*, *Le Paris arabe : deux siècles de présence des Orientaux et des Maghrébins*, Paris, La Découverte, 2003, 247 p.

BOUAMAMA, Said et Hadjila Sad-Saoud, *Familles maghrébines de France*, Paris, Éditions Desclée De Brouwer, 1996, 168 p.

CHOMBART DE LAUWE, Paul-Henry, *Des hommes et des villes*, Paris, Éditions Payot, 1970 [1963], 267 p.

COCARD, Hugues, *L'ordre de la Merci en France 1574-1792, un ordre voué à la libération des captifs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques historiques », 2007, 320 p.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque : profondeurs de l'apparence*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1993, 237 p.

DU COLOMBIER, Pierre, *Jean Goujon*, Paris, Albin Michel, 1949, coll. « Les Maîtres du Moyen âge et de la Renaissance », 197 p.

ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 311 p.

FLONNEAU, Mathieu, *L'automobile à la conquête de Paris : chroniques illustrées*, Paris, Presses du Pont, 2003, 287 p.

HAZAN, Éric, *L'invention de Paris : il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 462 p.

LEFEBVRE, Henri, *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1979 [1970], 248 p.

LEVADÉ, Marie-Hélène, *Les fontaines de Paris : l'eau pour le plaisir*, Paris, Éditions Chapitre douze, 2006, 591 p.

LAZARE, Félix et Louis Lazare, *Dictionnaire historique des rues et monuments de Paris*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 2003 [1855], 796 p.

MUMFORD, Lewis. *The City in History : Its Origins, its Transformations, and its Prospects*, New York, Harcourt, Brace & World, 1961, 657 p.

PONTY, Janine, *L'immigration dans les textes : France, 1789-2002*, Paris, Éditions Belin, 2004, 415 p.

RIESMAN, David, Nathan Glazer et Reuel Denney, *The lonely crowd : a study of the changing American character*, Londres, New Haven, 2001 [1950], 315 p.

RIMBERT, Sylvie, *Les paysages urbains*, Paris, Éditions A. Colin, 1975 [1973], 240 p.

SAÏDI, Hédi (dir.), *Les étrangers en France et l'héritage colonial*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Compétences Interculturelles », 196 p.

SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Méridiens Klincksieck, 1988, 422 p.

STIERLE, Karlheinz, *La capitale des signes : Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 127.

TAPIÉ, Victor L., *Baroque et classicisme*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2005, 509 p.

VERRET, Eliane, *L'archiville : sur le symbolisme urbain*, Nantes, Unité pédagogique d'architecture, 1981, 221 p.

ZERNER, Henri, *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996, 414 p.

2.3 Études relatives au corpus primaire

AMMAR-KHODJA, Soumya, « Au fil d'une lecture sexuelle dans *Habel* de Mohammed Dib », dans Camille Lacoste-Dujardin et al., *Femmes et hommes au Maghreb et en immigration la frontière des genres en question*, Paris, Éditions Publisud, 1998, p.165-173.

BÉNAYOUN-SZMIDT, Yvette, « Annie Cohen : pour une algérianité retrouvée », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 7, n^{os} 1-2, 2004, p.19-34.

BENSMAIË, Réda, « Villes d'écrivains : Rencontres du XX^e siècle », *Peuples méditerranéens*, « La construction de l'Autre », n^o78, janvier-mars 1997, p. 157-167.

BRAHIMI, Denis, « Abel, Caïn et l'émigration : Lecture croisée de Mohammed Dib (*Habel*) et d'Agota Kristof (*Le troisième mensonge*) », dans *Littératures des immigrations*, Paris, Éditions L'Harmattan, volume 1, 1995, p. 186-189.

DÉJEUX, Jean, « La passion de l'homme : les derniers romans de Mohammed Dib », dans Giuliana Toso Rodinis (dir.), *Le banquet maghrébin*, Rome, Éditions Bulzoni, 1991, p. 83-123.

FIENI, David Anthony, « Virtual Secularization : Meddeb's "Walking Cure" and the Immigrant Body in France », dans *Decadent Orientalisms: Configuring the Decay of Colonial Modernity in French and Arabic*, Thèse de doctorat, University of California, 2006, p. 134-169.

GAUCH, Suzanne, « Phantasmatic artifacts : Postcolonial meditations by a Tunisian exile », *Mosaic : Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 31, n^o2, p. 123-147.

GHEBALOU-HARAOUI, Yamilé, *Écritures, stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi*, thèse de doctorat, Université Lumière, 2005.

RAHMA, Zainal-Abidine, *L'errance dans l'œuvre de Meddeb entre islam, soufisme et Occident : lecture d'un interculturel du possible*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2008, 459 p.

REDOUANE, Najib, « Regards maghrébins sur Paris », *The French Review*, vol. 73, n^o6, 2000, p. 1076-1086.

RENARD, Pierrette, « Territoires de l'exil : Georges Bernanos et Mohammed Dib », dans *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-301.

SCHARFMAN, Ronnie, « Nomadism and Transcultural Writing in the Works of Abdelwahab Meddeb », *L'Esprit Créateur*, vol. 41, n°3, automne 2001, p. 105-113.

2.4 Divers

AQUIEN, Michèle et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Éditions LGF – Livre de Poche, 1996, 757 p.

ARON, Paul, Denis Sain-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/PUF, 2004 [2002], 654 p.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, 1504 p.

CHARAUDEAU, Partrick et Dominique Mainguenu, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 661 p.