

Université de Limoges
École Doctorale Lettres, Pensée, Arts et Histoire (ED 525)
Espaces Humains et Interactions Culturelles (EHIC)

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
Littérature comparée

Présentée et soutenue par
Mehdi ALIZADEH

Le 16 juin 2017

**La perception et la représentation des métropoles dans la fiction
postmoderne**

Paris, New York et Istanbul dans

Au piano de Jean Echenoz, *Cité de verre* de Paul Auster et *Le Livre noir*
d'Orhan Pamuk

Thèse dirigée par Bertrand Westphal

JURY

Rapporteurs

Mme Isabelle Poulin, Professeur de littérature comparée, Université Bordeaux Montaigne
M. Yves Clavaron, Professeur de littérature comparée, Université Jean-Monnet Saint-Étienne

Examineurs

Mme Simona Micali, Professore aggregato di letteratura italiana e comparata, Università di
Sienna/Arezzo
M. Bertrand Westphal, Professeur de littérature comparée, Université de Limoges



À ma famille



Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux et toutes celles qui ont participé à la réalisation de cette thèse.

Ce travail n'aurait pu aboutir sans leurs encouragements, leur patience et leurs conseils.

En premier lieu, un grand merci à Bertrand Westphal, qui, tout au long de ces mois parfois difficiles, s'est distingué par sa gentillesse, ses recommandations toujours constructives, et sa bienveillance.

Ensuite, je sais gré à mes proches, omniprésents avec une affection permanente et une foi inébranlable en ma réussite.

Enfin, et ce n'est pas un vain mot, merci à mes amis, plus particulièrement les vaillants lecteurs de ma prose : Emmanuel, Philippe, Caroline et Emeline.

Pour votre patience, votre attachement et votre volonté de me voir arriver au bout de mon projet, tous mes remerciements.

Je tiens à adresser un hommage particulier à ma chérie, pour son indéfectible soutien.



Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »

disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



Sommaire

Introduction	13
Partie I Métropole et Mobilité	25
I.1. La métropole : un espace infini pour la marche	27
I.2. La métropole au XX ^e siècle : une évolution accélérée	53
I.3. L'homme postmoderne et les modalités du parcours urbain	69
Partie II La métropole contemporaine et sa représentation romanesque	97
II.1. La métropole dans le roman postmoderne : un paysage subjectif	99
II.2. Le roman postmoderne et la lisibilité de la ville	153
II.3. La ville, la langue et l'espace conceptuel	183
Partie III Fiction postmoderne	209
III.1. La ville, la fiction postmoderne et les mondes possibles	211
III.2. Textualisation de l'espace, spatialisation du texte	258
Partie IV Ville utopique ou ville dystopique	313
IV.1. La métropole contemporaine : une utopie rêvée ?	315
IV.2. La métropole et la mondialisation	355
IV.3. Présentisme et nostalgie du passé	402
IV.4. L'homme urbain porteur d'une identité multiple	445
Conclusion	483
Références bibliographiques	489
Annexe Entretien avec Jean Echenoz	517





Figure 1: Marwan Rechmaoui, *Beirut Caoutchouc* 2004-8, Tate Moderne, Londres

Introduction

Que se passerait-il si l'homme urbain rompait avec son espace de vie, avec son milieu? Que ferait-on de ce vide creusé entre l'homme et sa ville? Quelles seraient les limites de cette solitude et quels seraient les remèdes?

Un Parisien solitaire se fait tuer mais retourne (tel un revenant) vivre là où il habitait, sauf que son Paris s'est métamorphosé en « Section urbaine », enfer d'un univers bipolaire dont la deuxième extrémité se nomme « le Parc ». Un Stambouliote, à la recherche de sa femme et de son cousin, disparus mystérieusement tous deux, doit faire face à un Istanbul plus énigmatique que jamais. Au fur et à mesure, il sera emporté par l'impression de mettre le pied dans une ville autre que celle qu'il connaissait. Un New-yorkais qui, poursuivant un vieillard énigmatique, finira par découvrir qu'au fond, New York se veut l'incarnation de la mythique Tour de Babel.

Voilà que dans ces trois cas, nous avons affaire à une image comprenant deux composantes majeures : l'homme et la ville. Le rapport de l'homme avec la ville, devient ainsi le thème central pour Jean Echenoz dans *Au piano*, pour Orhan Pamuk dans *Le Livre noir*, et Paul Auster dans *Cité de verre* (premier roman de sa *Trilogie new-yorkaise*).

Les manifestations de « la ville » dans l'histoire de la pensée ont été multiples, comme l'explique Kevin R. McNamara : d'une part, les villes symboliques (Athènes : le symbole de la démocratie) ou fictionnelles (villes utopiques) ; d'autre part, les villes dans les romans réalistes (ou historiques), voire dans les métafictions historiographiques¹, représentant la géographie culturelle, sociale et économique des villes réelles.² Echenoz, Auster et Pamuk sont contemporains d'une littérature majoritairement urbaine qui arrive à son paroxysme lors de la seconde moitié du XXe siècle. Les villes des fictions³ qu'ils construisent, se placent entre les deux catégories que nous venons de citer. Paris, New York et Istanbul, dans les romans de nos trois romanciers, sont nés d'une écriture qui met l'accent sur une incertitude ontologique se répercutant sur la question de la représentation de l'espace, de la géographie, dans le contexte d'une fiction postmoderne. Cette dernière est caractérisée par une autoparodie et une auto-reflexivité, qui, selon Linda Hutcheon, restent distinctes du « contexte historico-politique dans

¹ Voir Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.

² Voir Kevin R. McNamara, *The Cambridge Companion to the City in Literature*, New York, Cambridge University Press, 2014.

³ Dans ce travail, nous employons le mot « fiction » dans les deux acceptions générales que lui accorde Paul Ricœur dans *Temps et récit* : « une première, comme synonyme des configurations narratives, une deuxième fois, comme antonyme de la prétention du récit historique à constituer un récit "vrai". » Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, Paris, Seuil, 1991, p. 125. Cependant, nous tenons à préciser que dans la majorité des cas, nous l'entendons dans le premier sens du terme qui évoque les structures du récit.



lequel il [le texte] est intégré »⁴. En effet, la fiction postmoderne apparaît à un moment de l'époque contemporaine où se produisent des évolutions importantes dans le domaine de la production romanesque. Nous savons que le roman existentialiste précéda le Nouveau Roman. Ce dernier ne s'intéresse plus guère aux « états philosophico-émotionnels de l'angoisse, de l'absurdité et la foi dans les engagements mimétiques d'un roman traditionnellement narré »⁵. Il fait, à son tour, une large place aux théories déconstructivistes et au structuralisme (marqué par la *cruelle indifférence* à l'égard de *l'humanisme agonisant* de l'existentialisme)⁶. S'éloignant de « l'antinarrativisme de la modernité », des auteurs comme Echenoz, Auster et Pamuk ont recours à une « renarrativisation du texte » qui récuse tout retour au *conteur* « naïf » et « omniscient ». La fiction devient pour eux le lieu d'une « relecture critique »⁷, « une *anamnèse* de la modernité »⁸, ce qui, par son caractère déshistoricisé, est considéré par la plupart des théoriciens (Lyotard, Lodge, Hutcheon, Fokkema, McHale, etc.) comme un soubassement de l'écriture postmoderne.

En l'absence significative d'un regard historiciste⁹, la pensée postmoderne devient le lieu d'un tournant dans la pensée contemporaine à l'égard des relations spatio-temporelles. Dans le sillage des philosophes postmodernes, comme Foucault qui avait annoncé, lors d'une conférence en 1969, que l'époque actuelle serait « plutôt l'époque de l'espace »¹⁰, ou des philosophes marxistes comme Henri Lefebvre, qui avait porté un regard critique sur la question de la production de l'espace urbain (dans un œuvre éponyme, *La production de l'espace*, 1974), Edward Soja, géographe, parlera de *Spatial turn*¹¹, l'expression qui sera reprise par Fredric Jameson dans ses analyses du postmodernisme. Ainsi le postmodernisme annonce qu'il porte un intérêt tout particulier à la question de la spatialité. Le dernier quart du XX^e siècle verra

⁴ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. x. « There is no dialectic in the postmodern: the self-reflexive remains distinct from its traditionally accepted contrary - the historico-political context in which it is embedded ».

⁵ Christopher Butler, *Postmodernism : A Very Short Introduction*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2002, p. 7.

⁶ Áron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, 1990, vol. 77, n° 1, pp. 3-22, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1990_num_77_1_1506

⁷ *Ibid.*

⁸ Peter Petr, chercheur tchèque, a consacré son livre à l'étude de la dimension postmoderne de l'œuvre de Jean Echenoz. Voir Petr Dyrt, *Le (Post)moderne des romans de Jean Echenoz : de l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*, Vyd. 1., Brno, Masarykova univerzita, 2007.

⁹ La postmodernité, en mettant en cause l'historicisme du modernisme et surtout le régime des codes que la pensée moderne a instauré, cherche à modeler le « devenir » de l'espace, donc de la ville. Et ce en affranchissant l'espace des restrictions qui causent l'amortissement de *la liberté d'agir* dans et sur l'espace que John Locke (dans *Deuxième traité*, p.58) reconnaissait comme une caractéristique de l'individualisme moderne accordé à l'homme par Dieu. Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 65.

¹⁰ Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1571.

¹¹ Voir Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, 1989, p. 276.

l'émergence d'une série de penseurs qui tenteront d'analyser la perception et la conception de l'homme postmoderne dans son rapport à l'espace¹².

C'est dans cette perspective que les œuvres des romanciers postmodernes, comme ceux de notre corpus, tissent des liens indéniables avec la question de la spatialité au sein des métropoles mondiales. La mondialisation postindustrielle promettait l'homogénéisation utopique¹³ du monde¹⁴ (donc des villes), mais elle a fini par générer un monde morcelé par les controverses, un monde où le désordre que la modernisation tâchait de supprimer du monde, triomphe de nouveau dans les mégapoles¹⁵.

La mission d'uniformisation du monde que certains (les modernes) conféraient à la mondialisation, n'a fait que créer des dystopies homogénéisantes dans les (grandes) villes modernes. C'est pour interroger ce souci d'homogénéisation mondialiste que les écrivains postmodernes se sont mis à critiquer les politiques urbaines modernes : Italo Calvino, à travers un regard critique, a évoqué son expérience des « villes continues »¹⁶ dans ses *Villes invisibles*, Jean Echenoz mettra en question l'existence d'une vraie vie humaine dans les HLM devenues selon beaucoup de critiques des « non-maisons »¹⁷, des « machines à habiter »¹⁸. Paul Auster, en critiquant ces constructions, parlera de la recherche de « l'hôtel existence »¹⁹. Georges Perec²⁰ et Orhan Pamuk²¹ parleront de l'expérience des bidonvilles dans les métropoles modernes.

De plus, s'éloignant des paysages modernistes, l'image de la ville dans le roman postmoderne (Paris, New York et Istanbul dans le corpus) devient une perspective horizontale moins *lisible*, parce qu'explorée, comme le disait Michel de Certeau, par les citadins enfermés (*en bas*) dans

¹² La liste n'étant pas exhaustive, nous en citons ici quelques-uns, avec leur œuvre la plus connue, auxquels nous recourons tout au long des analyses de ce travail : l'urbaniste et architecte américain Kevin Lynch (*The Image of the City*, 1960), George Perec (*Espèces d'espaces*, 1974), les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari (*Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, 1980), le géographe marxiste britannique David Harvey (*The Condition of Postmodernity*, 1989), l'ethnologue et historien américain Mike Davis (*City of Quartz*, 1990), etc,

¹³ C'est pourquoi, selon Jameson, le postmodernisme a récusé « la manière utopique et essentielle » des modernes dans leur approche à l'égard des « changements », des événements futurs. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2007, p. 15.

¹⁴ Arjun Appadurai est l'un des penseurs postcoloniaux qui s'est consacré à la critique de cette idée. Voir le chapitre « Homogénéisation et hétérogénéisation », dans Arjun Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005.

¹⁵ Voir Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Economica, 2000, p. 20.

¹⁶ Voir Italo Calvino, *Les villes invisibles*, Paris, Seuil, 1996, p. 156.

¹⁷ Voir Jean-Paul Demoule, « Qu'est-ce qu'une maison ? », *Rue Descartes*, n° 43, 1/2004, p.111.

¹⁸ Voir Olivier Chadoin, *La ville des individus*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 113.

¹⁹ Paul Auster, *Brooklyn Follies*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 132.

²⁰ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p. 120.

²¹ Orhan Pamuk, *Le Livre noir*, traduit par Munevver Andac, Paris, Gallimard, 1996, p. 199.



la ville verticale moderne²². Bien évidemment, nous n'ignorons pas les différences d'approches qui font que la modulation des perceptions soit plus présente dans l'un (*Le Livre noir*) ou moins présente dans d'autres (*Au piano*, *Cité de verre*).

Dans le langage des auteurs postmodernes²³ comme Jean Echenoz, Orhan Pamuk et Paul Auster, malgré les différences de styles, la ville devient un espace de questionnement. La justice et l'injustice des espaces répartis entre les habitants, les dégâts générés par le manque de cohérence dans la production des espaces sociaux, seront l'objet d'une écriture tantôt empreinte de mystères (Pamuk) tantôt colorée du ludique narratif (Echenoz) ou encline à des mises en abyme de la fiction (Auster).

Ainsi, comme nous l'avons déjà mentionné au début de l'introduction, notre étude se centrera autour de trois romans postmodernes: *Au piano* (2003) de Jean Echenoz, *Cité de verre* (*City of Glass*, 1985), premier volet de la *Trilogie new-yorkaise* de Paul Auster, et *Le Livre noir* (*Kara Kitap*, 1990) d'Orhan Pamuk.

Notre étude vise à étudier la représentation des espaces sociaux urbains, et plus particulièrement, l'image de la métropole moderne contemporaine : *Au piano*, que nous avons choisi car c'est le roman le plus urbain de Jean Echenoz, est un court roman, très aéré et minimaliste ; *Cité de verre*, prototype de l'écriture postmoderniste selon beaucoup de théoriciens (dont McHale et Lodge) est aussi un roman court, mais thématiquement très dense ; et *Le Livre noir* est un long roman, soit 716 pages, qui, par sa structure particulière, se veut un « collage » postmoderne, ce que confirme Pamuk lui-même²⁴. Hormis le fait qu'ils sont tous trois reconnus comme écrivains postmodernes²⁵, ils sont les écrivains d'une même

²² Voir Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 141.

²³ Comme le précise Brian McHale dans *Postmodernist Fiction*, nombreux furent (et sont toujours, surtout en France) les penseurs et les artistes (dont Richard Kostelanetz, John Barth, Charles Newman, etc.) qui refusèrent d'être rangés sous un qualificatif qui, au lieu de se définir en soi, n'existait qu'à travers son rattachement, via un préfixe, « Post », à un autre concept, « Moderne ». Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1989, p. 6. Le plus souvent les auteurs contestent les labellisations que leur accorde la critique littéraire. Lors de notre entretien (17 novembre 2017, Paris), Jean Echenoz nous disait qu'il comprenait le postmodernisme dans l'architecture mais il avait du mal à l'appréhender en littérature. Voir Annexe.

²⁴ Voir « Orhan Pamuk, The Art of Fiction », Orhan Pamuk interviewed by Ángel Gurráa-Quintana, *The Paris Review*, issue 175, n° 187, 2005, <http://www.theparisreview.org/interviews/5587/the-art-of-fiction-no-187-orhan-pamuk>.

²⁵ Cependant, beaucoup d'autres romanciers sont considérés comme de représentants clés du postmodernisme. Fokkema, propose d'appeler « le noyau dur du postmodernisme », des textes écrits par « Borges, Cortázar, García Márquez, Barth, Barthelme, Robert Coover, Pynchon, Fowles, Butor, Robbe-Grillet, Calvino, Peter Handke, Thomas Bernhard, Peter Rosei et d'autres ». Douwe Wessel Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam ; Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co, 1984, p. 37. Nombreux sont les écrivains qui peuvent s'ajouter à ces listes : Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, George Perec, etc.

génération. De plus, nous les connaissons comme les écrivains de la « ville »²⁶. Ajoutons que ces romanciers, parlent trois langues différentes, ce qui confère une portée interculturelle plus riche à notre corpus. En outre, le fait que ces œuvres se trouvent sur un tracé joignant l'Orient (Turquie) à l'Occident (dans ses deux déclinaisons : Occident européen, la France d'Echenoz, et, Occident supposé américain, les États-Unis d'Auster). Elles couvrent une période allant des années 80 jusqu'aux années 2000 d'un mouvement postmoderne très varié et polymorphe. La diversité des approches nous permettra de sonder les différences culturelles et les points communs dans le regard que portent ces écrivains sur la représentation de la ville contemporaine.

Précisons ici que nous avons opté pour un corpus secondaire, beaucoup moins présent, qui complète la base sur laquelle nous travaillerons et nous aidera à étayer la dimension comparatiste de la thèse : *L'Équipée malaise* pour Jean Echenoz (sans oublier de jeter selon les besoins un coup d'œil sur d'autres de ses romans comme *Les Grandes blondes*, *Envoyée spéciale...*) ; *Revenants*, *Brooklyn Follies* ainsi que *Le voyage d'Anna Blume* pour Paul Auster. Le roman de Pamuk (*Le Livre noir*) étant déjà épais et dense, nous préférons nous concentrer sur cette œuvre.

Au piano raconte l'histoire de Max Delmarc, un célèbre pianiste concertiste qui vit avec sa sœur, ce qui ne l'empêche pas de subir une solitude contre laquelle il ne peut rien. Pour lutter contre cette solitude, il déambule dans la ville. Max sera brutalement assassiné un soir, dans son quartier à Paris, par deux inconnus, sans que les motifs de ce meurtre soient rendus explicites jusqu'à la fin du roman. Or, au lieu de disparaître du roman, Max ira dans les limbes où il attendra son destin dans un *Centre d'orientation* purgatorial qui oriente les résidents, soit dans le « le Parc », soit dans « la Section urbaine ». Le jugement est rendu : Max est contraint d'aller vers la seconde, qui, pour lui, est Paris. Nous tentons d'analyser comment dans *Au piano*, à travers l'invention symbolique d'un univers scindé en deux pôles extrêmes, le *Parc* et la *Section urbaine*, Jean Echenoz aborde la question de la spatialité dans un monde où l'urbain gagne de plus en plus de terrain. Le monde romanesque naissant de l'imagination d'Echenoz – un monde qui semble atemporel et marqué par la spatialité – paraît aussi ordinaire que le monde réel. Le « traitement explicite et insistant des questions liées à l'espace géographique », comme

²⁶ Pourtant, l'inventaire des écrivains contemporains de la ville est loin d'être exhaustif : Dos Passos et Don DeLillo pour New York, Julien Graq pour Nantes, Pessoa et Tabucchi pour Lisbonne, Mahfouz pour Le Caire, Mendoza pour Barcelone, Hanif Kureishi pour Londres, Elias Khoury pour Beyrouth, et beaucoup d'autres. Pour de plus amples renseignements à ce sujet, voir Olivier Mongin, *La condition urbaine: la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005., Henri Garric, *Portraits de villes: marches et cartes*, Paris, H. Champion, 2007., et aussi Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007.



le souligne Clément Lévy, est une caractéristique majeure de l'ensemble de l'œuvre de Jean Echenoz. Nous partageons le point de vue de Lévy qui dit que « les personnages des romans de Jean Echenoz voyagent beaucoup [*Nous trois, Le Méridien de Greenwich, Les Grandes Blondes, etc.*] »²⁷. Le protagoniste d'*Au piano*, Max, ne fait pas exception. Lui, aussi, sera obligé de voyager jusqu'à Iquitos, au Pérou, à l'autre bout du monde. Cependant, c'est en raison de son insistance particulière sur la question de « l'urbain » qu'*Au piano* a retenu toute notre attention. En effet, même quand Max trouve la chance de s'extirper de l'immensité urbaine, il sera obligé d'y retourner pour une vie étrangement éternelle, un effet irréel dans un contexte réel.

Orhan Pamuk nous narre, dans *Le Livre noir*, l'histoire de Galip, un avocat ordinaire et quelque peu terne qui vit avec sa femme, Ruya, mais qui, dès le début de l'histoire, se trouve esseulé et abandonné car sa femme le quitte un matin à son insu. Ainsi commence une quête qui durera sept jours, une période paraissant très courte à premier abord, mais à la fois suffisamment longue pour que le roman devienne le lieu des métamorphoses importantes, celles des personnages (Galip qui se métamorphose en Djélâl) ainsi que celle de la ville d'Istanbul qui ne paraîtra plus la même ville pour le protagoniste à la fin de l'histoire. La première solution qui traverse l'esprit de Galip, est d'aller chercher Ruya chez Djélâl, son cousin et en même temps le demi-frère de cette dernière. Or, il s'avérera que Djélâl, qui est un journaliste chroniqueur fameux, a lui aussi disparu sans la moindre explication. Ainsi, Galip sera obligé de partir à la recherche de « Ruya », qui signifie « rêve » en turc, ainsi que de « Djélâl », qui signifie « gloire ». En effet, tout au long du roman, Pamuk va raconter les conflits d'un peuple qui « rêve » d'une « gloire » se trouvant dans le passé historique pour certains, et pour d'autre, dans une marche rapide vers un future plus moderne.

Dans *Cité de verre*, en nous offrant son prototype d'un polar métaphysique, Paul Auster nous raconte l'histoire de Daniel Quinn, un médiocre écrivain solitaire de romans policiers qui publie sous le pseudonyme de William Wilson. Marié cinq ans auparavant, il vit seul à présent avec des souvenirs du passé qui s'estompent de jour en jour. Traumatisé par la mort de sa femme et de son enfant, il se cache sous des pseudonymes qu'il s'est inventé pour écrire. Un jour, un inconnu l'appelle par téléphone : il cherche à joindre un détective privé appelé Paul Auster. L'inconnu ne veut pas accepter que celui qui a décroché le téléphone, Quinn, ne soit pas Paul Auster. Après quelques essais pour convaincre l'interlocuteur qu'il s'agit d'une erreur, Quinn finit en fin de compte, étrangement, par céder et accepter de se faire passer pour Paul Auster, le détective. L'inconnu, qui se nomme Peter Stillman, lui demande de le protéger contre son

²⁷ Clément Lévy, *Territoires postmodernes : Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, PU Rennes, 2014, p. 26.

père paranoïaque, qui s'appelle lui aussi Peter Stillman, un ancien professeur d'université. Celui-ci va être relâché de la prison après y avoir passé neuf ans pour des crimes contre son propre fils. Ainsi commence une longue filature à travers une ville massive qui se révélera un palimpseste enchâssant d'autres mondes possibles. Une fois son travail de détective entamé, Quinn foncera de jour en jour dans une solitude paranoïaque pour finir par disparaître à la fin du roman sans la moindre explication narrative. Les trois romans sont des parodies de roman policier (*detective story*), mais dans aucun d'entre eux, il n'y a vraiment de crime avéré : Les bases d'un roman policier ne font plus l'objet de l'intrigue qui se complexifie au cours du récit²⁸.

Dans ces trois romans postmodernes, nous découvrons la condition des hommes – personnages/créatures romanesques, bien entendu – qui restent le plus souvent, sinon toujours pour certains d'entre eux (Galip, le protagoniste du *Livre noir*, Daniel Quinn le héros de *Cité de verre*), reclus dans la ville, voire dans le quartier, où ils habitent. En rupture avec cette immensité insaisissable, ces personnages sont amenés ainsi à s'interroger non seulement sur leur place dans ce monde chaotique et sur leur destin, mais plus encore, sur les modalités de ce monde, dit réel, qui s'offre à eux.

Les personnages comme Quinn et Stillman dans *Cité de verre*, ou Max, le pianiste d'*Au piano*, Galip et Djélâl dans *Le Livre noir*, représentent ainsi les individus de l'ère de « l'incrédulité à l'égard des métarécits »²⁹ (Lyotard), « l'âge de l'incertitude »³⁰ (Zygmunt Bauman). L'homme contemporain, ayant vécu l'enfièvrement de l'Industrialisation (comme en parle amplement Alain Touraine dans sa *Critique de la modernité*, 1992), en s'éloignant de la véhémence des institutions de la pensée moderne, commence à remettre en question les convictions qu'il pensait jusque-là fondamentales. Il commence à s'interroger sur ce qui fondait les piliers de la modernité. Le vieux Stillman, le faux prophète de *Cité de verre*, refuse ainsi d'accepter les vérités telles qu'elles sont présentées par les anciens. Il songe à déconstruire ce qui est construit pour reconstruire un nouveau monde. *Le Livre noir* raconte comment l'errance de Galip en ville et le fait d'étudier et d'observer la ville d'un regard neuf et interrogateur, l'a amené « sur le point de franchir une porte qui s'ouvrait sur un monde nouveau et qui lui faisait penser à Ruya et à l'homme nouveau qu'il rêvait de devenir »³¹. Max le pianiste d'*Au piano* commence aussi

²⁸ Voir *Poétique de la prose* (1978), de Todorov, mais aussi *Les vingt règles du roman policier* (1928), de l'écrivain et critique américain, S. S. Van Dine, ou *Le Décalogue du roman criminel* (1929), de Raymond Chandler, toujours américain et écrivain de roman policier.

²⁹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

³⁰ Zygmunt Bauman, *Le Présent liquide : Peurs sociales et obsession sécuritaire*, Paris, Seuil, 2007, p. 123.

³¹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 174.



à s'interroger lorsqu'il a du mal à comprendre le fonctionnement du *Centre d'orientation* où, après son meurtre, il doit passer un séjour purgatorial avant d'entamer sa vie post-mortem.

Or, rappelons-nous que la ville fut également l'objet de prédilection des Modernes³², ainsi que le souligne Ihab Hassan dans *The Dismemberment of Orpheus : Towards a Postmodern Literature?* Dans la peinture (on pense notamment à Fernand Léger et son chef-d'œuvre cubiste *La ville*, 1919), dans le cinéma (Fritz Lang, *Métropolis*, 1927), dans la littérature (James Joyce³³ et la représentation de Dublin dans *Ulysse*, 1922), etc. En quoi le roman postmoderne se distingue-t-il du roman moderne ?

À l'aune du concept de « dominant » de Roman Jakobson³⁴, Brian McHale propose la notion de *change of dominant* (changement de *dominante*). McHale allègue que « la *dominante* de la fiction moderniste est *épistémologique* », tandis que « la *dominante* de la fiction postmoderne est *ontologique* »³⁵. Le livre de Brian McHale s'ouvre sur deux questions primordiales distinguant l'objectif de l'œuvre moderniste de celui de l'œuvre postmoderniste. Selon McHale, qui cite Dick Higgins, les questions cognitives posées par la plupart des artistes du XX^e siècle jusqu'environ la fin des années cinquante, étaient les suivantes : « Comment interpréter ce monde dont je fais partie? Et que suis-je dans ce monde ? » Mais depuis la fin des années cinquante, ces questions furent échangées contre les suivantes (questions postcognitives) : « Quel monde est-ce? Que faut-il faire? Lequel de mes moi est censé le faire ? »³⁶

Cette incertitude postmoderne et cette crise identitaire poussent ainsi l'homme postmoderne (représenté par les personnages du corpus), à faire l'expérience d'un monde qui refuse d'être

³² Selon Christopher Butler, la ville et « l'immense préoccupation pour l'évolution culturelle dans la vie urbaine » font partie des sujets préférés des modernes. Christopher Butler, *Modernism : A Very Short Introduction*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2010, p. 1 - 5.

³³ Considérer Joyce comme le plus grand écrivain moderne ne fait presque aucun doute aux yeux des théoriciens. Ihab Hassan reconnaît, parmi d'autres, Paul Valéry, T. S. Eliot, Marcel Proust, William Faulkner, James Joyce, et Gertrude Stein, Ernest Hemingway, etc., comme les représentants majeurs de la littérature moderne. Ihab Habib Hassan, *The dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, Wis, University of Wisconsin Press, 1982, p. 4-10.

³⁴ Comme le note McHale, pour Jakobson, « l'évolution de la forme poétique n'est pas synonyme de la disparition de certains éléments ou de l'émergence de certains autres dans un contexte poétique, mais il est le résultat d'un changement dans son élément dominant ». Voir B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 7. « In the evolution of poetic form it is not so much a question of the disappearance of certain elements and the emergence of others as it is the question of shifts in the mutual relationship among the diverse components of the system, in other words, a question of the shifting dominant. Within a given complex of poetic norms in general, or especially within the set of poetic norms valid for a given poetic genre, elements which were originally secondary become essential and primary ».

³⁵ *Ibid.*, p. 9-10. « The dominant of modernist fiction is *epistemological* », « The dominant of *Postmodernist Fiction* is *ontological* ».

³⁶ *Ibid.*, p. 1. « How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it? », « Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it? »

unique, qui se veut pluriel³⁷. C'est dans cette perspective que nous voulons découvrir comment, frappé par ce mal de vivre, Max, le protagoniste d'*Au piano*, projette son intérieur troublé sur l'image qu'il perçoit de la ville. En le suivant dans ses flâneries urbaines qui ne lui offrent qu'une errance absurde, nous chercherons à découvrir la « lisibilité³⁸ » (De Certeau, Lynch) du Paris d'Echenoz. Galip, chassé par l'ombre d'un doute qui pèse sur lui, où qu'il aille dans un Istanbul nocturne, se rend compte peu à peu qu'il est incapable d'être impressionné par la beauté architecturale qui séduisait les écrivains voyageurs. Au contraire du Paris déshistoricisé que nous découvrons dans *Au piano*, nous verrons comment l'Istanbul du *Livre noir* doit régler ses comptes avec un passé qui ne cesse de hanter la ville et ses habitants. Perplexe et confus suite aux péripéties énigmatiques de l'affaire Stillman, Quinn, dans *Cité de verre*, par ses multiples errances, deviendra pour nous un outil pour cartographier New York. Nous verrons comment ses déplacements urbains selon les adresses précises fournies par le narrateur, transforme le New York de Paul Auster en une constellation toponymique dont nous voulons jauger la lisibilité. Nous nous intéresserons à la manière dont des auteurs comme Pamuk essayent de dissocier l'image d'Istanbul des stéréotypes qui lui ont été imputés au long de son histoire. Nous verrons comment l'incertitude existentielle de personnages comme Max, Quinn et Galip devient un stimulus qui les met en marche à travers la ville. Nous aimerions étudier l'effet du mouvement de l'observateur sur l'image mentale qui se forme dans le roman (pour les personnages comme pour le lecteur).

Toutefois, il faut se rappeler que nous parlons des créatures romanesques : nous proposerons l'étude phénoménologique de leur parcours fictionnel. Nous suivons des personnages fictifs pour qui, le réel et le non réel deviennent indiscernables. Ainsi, le réel devenant un point d'interrogation, la fiction devient un espace pour une construction qui peut se deconstruire constamment.

Mais n'oublions pas que nous ne sommes ni philosophes, ni sociologues ni même géographes : notre perspective est littéraire et nous analysons des fictions postmodernes dans lesquelles les frontières du réel et de l'iréel, du vrai et du fictif, dans les représentations spatio-temporelles se veulent perméables. Il nous faudrait des instruments, des approches, qui nous aident à appliquer ces idées dans un texte littéraire pour appréhender la manière dont le cadre spatio-temporel est représenté. Nous optons pour l'approche géocritique, une méthodologie promue par Bertrand Westphal, qui tâche de « sonder les espaces humains que les arts mimétiques agencent par et

³⁷ À l'aune de la *théorie des mondes possibles* de Thomas Pavel, nous allons étudier cet effet postmoderne dans l'écriture des romanciers du corpus. Voir Thomas G. Pavel, *Univers de la fiction* [1986], Paris, Seuil, 1993.

³⁸ Cf. Kevin Andrew Lynch, *L'image de la cité*, Paris, Dunod, 1969.



dans le le texte, par et dans l'image, ainsi que les interactions culturelles qui se nouent sous leur patronage »³⁹.

À l'aune de l'approche géocritique, nous pourrions étudier « les liens entre le monde et le texte (ou l'image), le référent et sa représentation »⁴⁰, pour emprunter les propres termes de Westphal. La géocritique est « une approche géocentrée »⁴¹. La subjectivité, imprégnée d'un point de vue, devient un facteur déterminant pour la perception de l'espace, mais non de l'espace même. Quel que soit le point de vue de l'observateur, ce n'est pas lui-même et sa perception qui sont le sujet de notre examen, mais l'image qu'il saisit d'un espace référentiel donné dans la production d'une représentation littéraire⁴². Il nous intéresse de découvrir si la ville apparaît sous la même image aux yeux de Stillman et Quinn. De façon identique, nous tentons d'étudier les différences (s'il y a lieu) entre les villes que Galip retrouve devant ses yeux avant et après son itinéraire mystique.

La géocritique postule « une approche interdisciplinaire »⁴³. En se libérant de l'exigence des analyses par le biais d'une « voie thématologique », l'interdisciplinarité de l'approche géocritique se veut plurivoque pour pouvoir sonder une représentation spatiale. Elle nous permet ainsi d'inclure dans notre travail de comparatiste tout au long de cette étude, d'autres approches et d'autres moyens utiles pour analyser l'image qu'esquisse le roman de la ville. La formulation de Walter Benjamin de la figure de « flâneur » de Baudelaire, le concept de « dromologie » de Paul Virilio, les idées d'Henri Bergson concernant le « temps spatialisé », la notion d'« image mentale » de Kevin Lynch, la « pensée-paysage » de Michel Collot ou le recours aux outils cartographiques simple et basiques comme *Google Maps*, ne seront qu'une poignée des moyens que nous exploiterons au cours des analyse pour mieux appréhender l'image qui se construit de la ville dans le roman.

En nous appuyant sur les instruments que la méthodologie géocritique ainsi que d'autres approches de l'espace nous procurent, c'est par une réflexion sur la question de la mobilité au sein de la métropole moderne contemporaine que nous allons ouvrir cette étude doctorale. À l'aune des idées des penseurs de la mobilité au sein de l'espace contemporain, notamment Walter Benjamin, Pierre Sansot, Georg Simmel, Henri Bergson, Gilles Deleuze, Charles Baudelaire, Guy Debord, Paul Virilio, Youri Lotman, Mikhaïl Bakhtine, etc., nous allons explorer le rapport qu'entretiennent les personnages du corpus, tous des marcheurs urbains,

³⁹ Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minit, 2007, p. 17.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 183.

⁴² Au demeurant, rappelons-nous que Gaston Bachelard affirmait que « le problème, pour nous, [...] n'est pas d'examiner des hommes, mais d'examiner des images ». Voir Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 201.

⁴³ B. Westphal, *La géocritique, op. cit.*, p. 195.

avec l'espace métropolitain. Notre problématique consiste à scruter les modalités ainsi que les raisons diverses qui motivent la déambulation hétérogène, dans toutes ses déclinaisons (flânerie, dérive, errance...), des personnages du corpus. En effet, il faut se rappeler que les images des villes comme Paris, New York et Istanbul ne sont perçues dans les romans du corpus qu'après avoir été filtrées à travers le regard des sujets mouvants : les flâneurs. Ces derniers portent tous un sentiment incertain qui est incarné, ainsi que l'affirme Patrick Marcolini⁴⁴, par « une forme moderne de nomadisme » au sein des grandes villes de l'ère postmoderne. Nous tenterons d'appréhender en quoi, devenus flâneurs postmodernes dans les métropoles modernes, leur manière de « domestiquer la rue »⁴⁵, comme l'aurait dit Merlin Coverley, spécialiste de la psychogéographie, diffère des flâneries passionnées des marcheurs du début de l'ère moderne. Nous allons voir comment, au travers des focalisations mouvantes issues de la mobilité, Echenoz, Pamuk et Auster tentent de mettre le jour sur l'espace observé, la ville, et comment ils initient le lecteur, à travers l'image issue de cette observation, à l'univers de leurs personnages⁴⁶.

Nous nous attarderons ensuite sur les modalités de la représentation de la métropole contemporaine dans les romans du corpus. Nous envisageons de jauger la part de la subjectivité auctoriale dans une représentation géocentrée des métropoles du corpus, tout en prévoyant d'explorer la force des liens entre l'espace représenté et l'espace référentiel. Nous tenterons de voir comment le primat de la perspective horizontale chez nos écrivains postmodernes, influence la représentation des grandes villes. Nous essayerons d'étudier également les liens entre l'univers mental des personnages, celui de l'auteur, celui du lecteur et le paysage mental qui se forme dans le texte. Nous essayerons de voir en quoi une ville représentée peut être plus, ou moins, *lisible (imageable)*⁴⁷ dans un roman, et pour ce faire, nous étudierons également les

⁴⁴Patrick Marcolini, *Le Mouvement situationniste : Une histoire intellectuelle*, Montreuil, L'Échappée, 2012, p. 80.

⁴⁵ Merlin Coverley, *Psycho-géographie ! : poésie de l'exploration urbaine*, Lyon, Les Moutons électriques, 2011.

⁴⁶ Dans son entretien avec la *BBC*, Orhan Pamuk dit : « Si vous avez une vision d'une ville en tant que héros principal, les personnages, en quelque sorte, sont également des instruments pour vous pour voir la ville plutôt que leurs profondeurs intérieures. Et les profondeurs des personnages sont également déduites de la ville, comme dans l'œuvre de Dostoïevski. Ensuite, il est impossible de distinguer le personnage de la ville, la ville du personnage. Vous avez toutes ces perspectives qui se déplacent dans la ville, et de les imaginer dans l'œil de notre esprit donne une image correcte et précise de la ville ». (« Sense of the City: Istanbul », Orhan Pamuk interviewed by *BBC*, 7/8/2003, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3131585.stm>.) « If you have a vision of a city as a main hero, characters, in a way, are also instruments for you to see the city rather than their inner depths. And the inner depths of the characters are also deduced from the city, as in Dostoevsky. Then it's impossible to distinguish the character from the city, the city from the character. You have all these perspectives moving around in the city and to imagine them in our mind's eye gives a correct and precise image of the city ».

⁴⁷ Kevin Andrew Lynch, *The Image of the City*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960.



liens entre l'espace représenté et son référent. Nous voulons étudier, l'écart, s'il y a lieu, qui se creuse entre la carte du roman – une image phénoménologique issue de l'espace vécu des personnages, les créatures de l'auteur – et la vraie carte de la ville.

La troisième partie expose les modalités aux travers desquelles les romanciers postmodernes du corpus, par le biais de ce que Umberto Eco appelle une *coopération interprétative*, font assister le lecteur à la construction, ainsi qu'à la déconstruction de l'univers fictionnel, sujet à des incomplétudes propres à l'écriture postmoderne.

La question, ou mieux, la mise en question, de l'Utopie constituant une des charnières de la pensée postmoderne, la quatrième partie sera ouverte par l'exploration des traces de ce « *grand récit* » de l'humanité, comme l'aurait appelé Lyotard, dans l'image des métropoles contemporaines dans les romans du corpus. Nous verrons comment est biffé, dans le langage des romanciers du corpus, l'antagonisme traditionnel entre Paradis et Enfer, entre le beau et le laid, entre utopie et dystopie. Nous nous attarderons également sur la question de la mondialisation et ses dégâts. Nous tenterons d'étudier comment la « justice spatiale »⁴⁸ en ce qui concerne les espaces intimes (la notion de maison retient toute notre attention en particulier) et les espaces sociaux, (*le droit à la ville* [Lefebvre]), amène les romanciers du corpus à porter un regard critique sur les évolutions urbaines malgré leurs approches différentes.

Et finalement, nous allons terminer cette partie et donc cette thèse, avec l'étude de l'une des modalités emblématiques de la pensée postmoderne, à savoir, l'identité multiple. La lecture des romans postmodernes comme *Au piano*, *Le Livre noir* et *Cité de verre*, participe de la déchéance de l'image unidimensionnelle que les modernes imputaient à l'homme⁴⁹. Echenoz, Auster et Pamuk esquissent des mondes rhizomiques, pour emprunter le terme de Deleuze⁵⁰, où l'identité de l'individu ne se conjugue que dans ses rapports avec celle des autres. Déracinés, déterritorialisés, les personnages que nous connaissons tout au long de ce travail, sont tous en quête identitaire. À nous d'analyser comment la quête de l'« autre » se transforme peu à peu en quête de soi. Nous voulons passer au crible le rapport entre l'anonymat de la métropole postmoderne et les mutations identitaires de l'homme urbain.

⁴⁸ Voir Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Seuil : Anthropos, 1974.

⁴⁹ Voir O. Chadoin, *La ville des individus*, op. cit., p. 113.

⁵⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Partie I

Métropole et Mobilité



Dans l'époque contemporaine que Zygmunt Bauman appelle une « seconde modernité », celle qu'il qualifie de *liquide*¹, la mobilité devient l'ancrage de la vie métropolitaine. Elle s'empare amplement de la vie urbaine de sorte que l'homme métropolitain se transforme en un citadin qui habite la ville, comme le disait Deleuze, « en nomade »², en déplacement abondant. Les romans du corpus (*Au Piano*, *L'Équipée malaise*, *Cité de verre*, *Revenants* et *Le Livre noir*) insistent sur l'importance du mouvement, du déplacement. La mobilité, en tant que moyen soutenant la transgression des restrictions spatiales, est le leitmotiv commun de ces œuvres : « Le mouvement était l'essence des choses »³, dit le narrateur de *Cité de verre*. Echenoz, dans *Au piano*, parle d'une « mobilité géographique » qui devient « un mode de vie »⁴ des habitants de la section surnommée « parc ». Galip, le protagoniste du *Livre noir*, pendant une semaine, expérimente un nouveau mode dans sa vie qui l'entraîne partout à travers la ville d'Istanbul pour retrouver son épouse ainsi que son cousin et beau-frère, tous deux disparus. À son insu, il entame une vie littéralement nomade dans un Istanbul qui lui dévoile peu à peu ses secrets.

I.1. La métropole : un espace infini pour la marche

Dans l'écriture de Pamuk, Echenoz et Auster, les personnages sont hantés par ce qu'on pourrait appeler une frénésie de déplacement. Ils mènent tous une vie dont la mobilité (piétonne ou motorisée) dans la ville est une part incontournable : dans *Cité de verre*, le narrateur révèle dès l'incipit du roman que Quinn avait l'habitude de « déambuler dans la ville [...] presque chaque jour »⁵, et dès l'apparition de Stillman dans le récit, on apprend que tous les jours, il ne fait que sortir de son hôtel pour « erre[r] dans les rues »⁶ ; dans *Revenant*, après avoir traqué Noir pendant des heures, Bleu finit par comprendre que ce dernier est tout juste en train de « marcher pour le simple plaisir de marcher »⁷ ; dans *Au piano*, le narrateur révèle que Max marche avant chaque concert « pour tuer le temps » et pour oublier son trac.

¹ Cf. Zygmunt Bauman, *Liquid modernity*, Cambridge ; Malden, Polity Press ; Blackwell, 2000. Voir aussi Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, Rodez, Editions du Rouergue, 2006.

² G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 625.

³ Paul Auster, *Trilogie new-yorkaise*, romans traduits de l'américain par Pierre Furlan [1987 et 1988], Arles, Actes Sud, 1991, p. 16. (« Motion was of the essence ». Paul Auster, *City of Glass* [1985] in *The New York Trilogy* [1990], New York, Penguin Books, 2006, p.4.)

⁴ Jean Echenoz, *Au piano*, Paris, Minuit, 2002, p. 139.

⁵ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 16. (« Nearly every day, rain or shine, hot or cold, he would leave his apartment to walk through the city ». Paul Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p.3.)

⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁷ *Ibid.*, p. 211. (« He seems rather to be airing his lungs, walking for the pure pleasure of walking ». Paul Auster, *Ghosts* [1986] in *The New York Trilogy*, op. cit., p.149.)



Il est opportun de noter qu'aucun d'entre eux n'est propriétaire d'un véhicule personnel (voiture, moto, vélo ou autres). N'est-ce pas qu' « à pied, on peut passer partout »⁸, comme le disait Jacques Lacarrière dans *Chemin faisant* ?

Dans une époque où « les pieds servent davantage à conduire des voitures ou à soutenir un moment le piéton quand il se fige sur l'escalator ou le trottoir roulant »⁹, ces personnages représentent des hommes qui ont appris ce qu'Henri David Thoreau appela « l'art noble »¹⁰ de marcher. Même si pour Thoreau, l'un des grands précurseurs de la *géopoétique*, cette noblesse résiderait plutôt dans la marche au sein de la nature.

Or, ce n'est pas le simple fait que ces hommes marchent qui mérite d'être souligné. Car la littérature et la philosophie ont connu, bien avant que ces hommes apparaissent, des personnalités qui firent de la marche la matière de l'écriture érudite¹¹. On songe notamment à l'expérience des marches des Romantiques au sein de la nature.

La marche de ces personnages est comparable à celle des personnalités comme Baudelaire, Rimbaud, Nerval. C'est une marche qui se veut urbaine et résumée intra-muros. Elle ne transcende pas les confins de la ville. C'est une marche que l'on connaît depuis Baudelaire et Benjamin sous le nom de flânerie, « seul ou à plusieurs, mais toujours en ville »¹².

Galip marche jour et nuit pendant toute l'histoire que nous raconte Pamuk dans un Istanbul entre réel et imaginaire, une ville froide et sombre où il se permet de combiner « un monde proustien nostalgique avec des allégories islamiques, des histoires et des intrigues », comme il

⁸ Jacques Lacarrière, *Chemin faisant : mille kilomètres à pied à travers la France*, Paris, Fayard, 1977, p. 18.

⁹ David Le Breton, « Chemins de traverse : éloge de la marche », in *Quaderni : Les industries de l'évasion*, Quaderni, vol. 44, n° 1, 2001, p. 6.

¹⁰ Henry David Thoreau, *Marcher*, Marseille, Le Mot et le reste, 2014, p. 22.

¹¹ On songe notamment aux penseurs comme Kant et son habitude de « promenade quotidienne à la même heure exactement » (Frédéric Gros, *Petite bibliothèque du marcheur*, Paris, Flammarion, 2011, p. 10.), Rousseau et son « expérience de longues marches et surtout celle de son enfance » (*Ibid.*, p. 17.), Balzac (qui voyait rien qu'en « marcher », la révélation d'« un homme, un monde, un destin » (*Ibid.*, p. 18.), Flaubert (et sa « conquête de Bretagne, à pied » (*Ibid.*, p. 12.), François-Victor Fournel qui, dans l'éloge de la flânerie écrivait dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* : « laissez-moi donc errer dans Paris à ma guise, et vous raconter en flânant les observation d'un flâneur » (Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Adolphe Delahays, 1858, p. 268.), Karl Gottlob Schelle (qui a même publié au début du XIX^e siècle un traité sur « l'Art de se promener » (F. Gros, *Petite bibliothèque du marcheur*, *op. cit.*, p. 69.), H. D. Thoreau et ses marches qui relavaient « davantage d'une ascèse réfléchie et quotidienne (quelques heures par jours) »¹¹, Nietzsche, pour qui la marche fut « l'élément même de l'inventivité créatrice » (*Ibid.*, p. 18.), Marcel Proust et ses promenades qui « sont devenues des références littéraires incontournables. » (*Ibid.*, p. 59.)

¹² *Ibid.*, p. 11.

l'affirme dans son interview donnée à *The Paris Review*¹³. Il en va de même pour Max, le pianiste d'*Au piano*, ou pour Charles Pontiac, l'un des personnages importants de *L'Équipée malaise*. Pour ces derniers, se déplacer dans la ville de Paris, à pied, en voiture, en métro ou à vélo, devient un moyen de recherche destiné à combler leur vide intérieur.

Bleu, le protagoniste des *Revenants*, doit également marcher pendant des années pour surveiller Noir alors qu'il a presque perdu la notion de temps à force d'être plongé dans la folie de cette affaire. Quinn, le faux détective de *Cité de verre*, se trouve chargé d'une épuisante filature pour surveiller un grand marcheur de New York appelé Peter Stillman : « Presque tous les jours il [Stillman] passait au moins plusieurs heures dans Riverside Park, marchant méthodiquement le long des sentiers »¹⁴. Ces hommes se déplacent fréquemment dans la ville, mais cela n'est guère étonnant puisqu'ils habitent dans des métropoles où la modernisation urbaine a rendu possible la mobilité sous toutes ses formes. On remarque une sorte de désinvolture dans leur manière d'arpenter la ville, comme s'ils ne voyaient nulle barrière spatiale qui puisse faire obstacle à leur itinéraire. Leur mobilité fait d'eux des protagonistes d'histoires qu'on appelle en littérature « le roman de l'errance » – dominé notamment par les Américains (de Jack Kerouac à Paul Auster) – qui, comme le souligne Christine Baron, « fait de l'écriture une constante exploration des espaces »¹⁵. Ils explorent la ville comme des découvreurs¹⁶ qui arpentent un désert. Parfois ils marchent sans l'avoir prémédité, sans aucun objectif précis comme dans les dérives des surréalistes – nous pensons surtout à André Breton et ses flâneries dans *Nadja* – ou même, sans avoir fixé en amont un plan précis d'itinéraire. En voici un exemple dans *Revenants* : « ces pérégrinations durent plusieurs heures et à aucun moment Bleu (le protagoniste) n'a l'impression que Noir ait une destination »¹⁷.

Parfois ils se fixent en amont un plan mais leur démarche ressemble à celle des nomades, des gens qui sont de grands coureurs d'espaces lisses comme les mers, les plateaux ou les déserts¹⁸. Comme l'explique Armand Mattelart qui analyse les idées du philosophe allemand Oswald Spengler (1880-1936), les citadins des villes-mondes perdent progressivement leur lien au

¹³ Pamuk dit : « *The Black Book* was like that too – combine a nostalgic Proustian world with Islamic allegories, stories, and tricks, then set them all in Istanbul and see what happens ». « Orhan Pamuk, The Art of Fiction », Orhan Pamuk interviewed by Ángel Gurráa-Quintana, *op. cit.*

¹⁴ Paul Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁵ Christine Baron, « Littérature et géographie : Lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, 2/2011, <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.

¹⁶ Didier Ottaviani, « Foucault - Deleuze : de la discipline au contrôle », in Emmanuel da Silva et Pierre-François MOREAU, *Lectures de Michel Foucault*, Lyon, ENS Editions (coll. « Theoria »), 2003, p.69.

¹⁷ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 211. (« These divagations last several hours, and at no point does Blue have the sense that Black is walking to any purpose ». Paul Auster, *Ghosts in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p.149.)

¹⁸ Cf. G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, *op. cit.*



territoire, la ville les transforme « en un “nomade intellectuel”, pur microcosme, sans patrie »¹⁹. Ce « nomadisme intellectuel » est par ailleurs un trait distinctif des géopoètes tel Kenneth White qui faisait de « la pratique du voyage, du nomadisme géographique mais aussi culturel »²⁰ un moyen de transgression des barrières (géographiques, culturelles, sociales, linguistiques, etc.). L’abondance des errances de ces flâneurs participe d’une tendance à ignorer les frontières des cloisonnements spatiaux – comme avec le personnage de Charles dans *L’Équipée malaise* – pour ainsi outrepasser les démarcations urbaines à l’aide des moyens tels que le métro (comme avec Max dans *Au piano*) qui sont eux-mêmes les produits d’une pensée qui a conçu et a organisé l’espace urbain moderne²¹.

Dans *L’Équipée malaise*, à travers les déambulations de Charles Pontiac qui prennent pratiquement la forme outrée d’un surpassement des segmentations et des limites modernes de la grande ville, Echenoz cartographie le monde souterrain de Paris. Charles, qui est devenu un véritable SDF, a appris comment ignorer même les démarcations que les métropolitains modernes sont habitués à respecter :

« Le canal, sur quelque quinze cents mètres, devient donc un tunnel bordé de quais, fermé au public par des barrières et des chevaux de frises. Mais Charles Pontiac n’appartient pas comme les autres au public, il enjambe les barrières, pénètre dans la galerie. Charles est un homme de souterrain »²².

L’acte de Charles participe en l’occurrence d’une valeur symbolique pour évoquer le bris des barrières. N’étant pas à l’origine un Sans-Domicile-Fixe, par son refus de soumission aux règles urbaine, Charles symbolise une pensée qui ne supporte pas les barrières, un esprit qui va à l’encontre des repères qui limitent la liberté de mouvement. Lefebvre disait : Il faut « briser les barrières et barrages, ceux qui barrent le chemin et maintiennent le champ urbain dans l’aveuglant-aveuglé »²³.

¹⁹ Armand Mattelart, *Histoire de l’utopie planétaire : de la cité prophétique à la société globale*, Paris, Éd. la Découverte, 1999, p. 248.

²⁰ Michèle Duclos, *Kenneth White: nomade intellectuel, poète du monde*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2006, p. 43.

²¹ Rappelons-nous que faire « naître le sujet à partir du mouvement, de la transgression spatiale et de la confrontation avec autrui », comme le souligne Antje Ziethen dans son article, est surtout le point de convergence de théories de Lotman [la *topologie de la frontière*] et de Bakhtine [le *chronotope transhistorique du seuil*]. Voir Antje Ziethen, « La littérature et l’espace », *Arborescences*, n° 3 : « Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études », 7/2013, Université de Toronto, <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>.

²² J. Echenoz, *L’Équipée malaise*, op. cit., p. 27.

²³ Henri Lefebvre, « La révolution urbaine », in *Espaces Temps*, 49-50 : *Ce qu’agir veut dire*. Boltanski, Thévenot, Callon, Latour, Pollack, Quéré : une percée en sciences sociales ?, 1992, p. 186.

Charles est devenu un SDF qui peut marcher en faisant fi des barrières comme si elles n'avaient jamais existé. En mettant l'accent sur le retrait volontaire de ce personnage de la société moderne parisienne, Echenoz semble pointer du doigt l'individualisme d'un personnage qui paraît marginalisé dans une immensité métropolitaine. Il semble affranchi, en toute discrétion, des exigences que l'espace moderne de la ville met en ordre. Le personnage de Charles incarne, d'une certaine façon, la forme exagérée du personnage de Max, le pianiste égaré d'*Au piano*. Il est comme l'incarnation quelque peu symbolique d'une désobéissance subversive aux règles de la société moderne²⁴. Sans vouloir réduire la condition postmoderne à la misère incarnée par le personnage précaire de Charles, nous tenons à considérer ce dernier comme l'allégorie d'une non-soumission de la pensée postmoderne à l'échafaudage établi par la modernité.

Alors comment Echenoz, Auster et Pamuk ont-ils fini par créer des personnages qui ressemblent plus aux nomades qu'aux sédentaires ? Comment les grandes mégapoles, structurées par les masses de béton et d'acier et morcelées par l'abondance des rues, offrent-elles une vie de nomade à leurs habitants ?

Ce « paradoxe urbain », comme l'affirme Olivier Mongin, réside dans le fait que la métropole se veut « un espace fini qui rend possibles des trajectoires infinies »²⁵. Georg Simmel opposait la grande ville moderne à la petite ville en ce qu'elle donne à l'homme urbain une liberté de mouvement qui peut être étouffée dans une petite ville. Selon lui, « l'habitant des grandes villes, transplanté dans une petite ville, éprouve un sentiment d'enfermement analogue » à ce que ressentait l'habitant des « petites villes dans l'Antiquité et au Moyen Âge » où la vie « imposait à l'individu des limites dans ses déplacements »²⁶. Paris, New York ou Istanbul sont des grandes mégapoles modernes qui illustrent cette pensée. Leurs vastes dimensions permettent l'accomplissement de cette liberté de mouvement. C'est sans doute pour des raisons similaires que Raymond Queneau disait : « l'homme ne s'accomplit que dans la ville »²⁷.

Echenoz, Auster et Pamuk font partie d'une liste non exhaustive d'écrivains pour qui la question de la ville formait une préoccupation primordiale. Notons *a priori* que, par exemple pour les surréalistes comme André Breton, la ville était consubstantielle à l'écriture romanesque : un roman comme *Nadja* devient ainsi « une célébration de la ville » ainsi que l'avancé Michel Meyer dans « le dossier » d'étude postface de *Nadja*²⁸. Jean-Luc Nancy dit : « La ville a hanté tant de récits, obsédante, envahissante et monstrueuse, chimère de paysage et de personnage,

²⁴ Là, on songe également aux désobéissances sociales particulièrement connues (Henri David Thoreau, Nietzsche, Rimbaud...).

²⁵ O. Mongin, *La condition urbaine, op. cit.*, p. 39.

²⁶ Georg Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, traduit par François Ferlan, Paris, l'Herne, 2007, p. 27- 28.

²⁷ Raymond Queneau, *Saint-Glinglin*, Paris, Gallimard, 1981, p. 129.

²⁸ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1998, p. 189.



ou cadre lui-même tramé dans la toile du tableau, Balzac, Dickens, Baudelaire, Zola, Dos Passos, Miller, Apollinaire, Claudel, Döblin, combien d'autres... »²⁹.

Les personnages des récits de ces trois auteurs se ressemblent également sur un point qui semble fonder l'essentiel de l'intrigue: la façon dont ces personnages perçoivent l'espace-temps dans lequel ils vivent. La ville pour eux devient un espace fantôme en métamorphose constante où les hommes s'aliènent, se copient et se dupliquent dans un paysage labyrinthique.

Ainsi, pris de plain-pied dans une condition postmoderne interrogeant les structures établies par la modernité, « nous sommes confrontés au problème de vivre dans des conditions empreintes de doute dans les institutions de la pensée qui ont commandé, dirigé, segmenté nos vies et nous nous trouvons libres de transgresser ou ignorer les frontières – nationales, linguistiques, de classe, culturelles, etc. »³⁰, comme l'affirme Walter Andrews dans son analyse sur *Le Livre noir*. Cette transgression des frontières et des limites ferait appel à une ville qui irait plutôt vers une liberté de mouvement menant à un univers plus ouvert sur ses horizons. Selon Jean-Luc Nancy, « de même que la mère vit du devenir de ses enfants qu'elle ne retient par le cordon ombilical que pour mieux communiquer avec leurs aventures dans le vaste monde, de même la ville ne vit pas d'autre chose que d'un mouvement d'ouverture et d'expansion »³¹.

Cet univers à l'horizon ouvert, pour réclamer une existence légitime, appelle en premier lieu à une structuration des espaces adaptée à la vie de l'homme mobile. Car, comme l'affirme Olivier Mongin, « un premier critère relatif à la forme d'une ville renvoie à la capacité pour un corps individuel de se mouvoir à l'infini. Une ville doit rendre possibles des trajectoires corporelles dans tous les sens (les quatre points cardinaux) et à tous les niveaux (l'horizontal, le haut, le bas, le souterrain) »³².

Cependant, étant donné les conditions contemporaines des grandes mégapoles, cela semble compliqué. Il faudrait envisager une posture appropriée pour l'homme afin de satisfaire les exigences d'une transgression spatiale. Il faudrait oser optimiser sa liberté de déplacement en ville où, comme le souligne Mongin, « l'infinité des parcours va de pair avec un espace singulier. A la campagne ou dans le désert, la marche peut être infinie et la perte d'orientation

²⁹ Jean-Luc Nancy, *La ville au loin*, Paris, La Phocide, 2010, p. 42.

³⁰ Walter G. Andrews, « The Black Book and Black Boxes : Orhan Pamuk's *Kara Kitap* », *Edebiyat*, vol. 11, 2000, http://faculty.washington.edu/walter/wga_article_black_book.pdf. « We are faced with the problem of living under conditions which result in doubt about our beliefs in the institutions of thought that have ordered, directed, segmented our lives and we find ourselves (often frighteningly) free to transgress or ignore boundaries – national, linguistic, class, cultural, etc ».

³¹ J.-L. Nancy, *La ville au loin*, *op. cit.*, p. 95.

³² O. Mongin, *La condition urbaine*, *op. cit.*, p. 39.

en est le risque, c'est pourquoi il faut choisir un parcours et s'y tenir. [...]. Offrant un cadre pour la marche, l'espace urbain permet au contraire de s'aventurer sans se perdre »³³.

C'est ce que la littérature et notamment le roman urbain tentent de démontrer à travers des esquisses mettant en relief le comportement que l'homme postmoderne peut adopter pour se confronter aux exigences de l'ère des mégalofoles.

En guise d'exemple, pour Jean Echenoz, les voies du métro, qui matérialisent la notion de « non-lieu » de Marc Augé³⁴, forment une partie indéniable du chronotope³⁵ des récits qu'il raconte. Il éclaire dans *L'Équipée malaise* la capacité que la modernisation urbaine a fournie aux grandes villes comme Paris. Il met en exergue les qualités qui donnent plus de souplesse aux déplacements urbains. La ville moderne est structurée en fragmentations cartographiques urbaines réparties sous le nom des rues, des quartiers, des arrondissements, des zones. Les déplacements peuvent imbriquer et homogénéiser ces angles et ces secteurs divers de la ville.

Echenoz parle du malaise et de son remède en même temps, en suscitant un regard plus pointu qui permet de dévoiler comment transgresser les frontières urbaines grâce aux moyens de transport pratiques tels que le métro et le vélo. Dans *L'Équipée malaise* on constate comment la ville facilite la mobilité : « Charles regagna le métro, changea à Opéra, se retrouva gare du Nord. Il cassa, là, sans hésiter, son billet de cent francs contre un aller-retour Chantilly, en demandant à bénéficier du système train + vélo. »³⁶

I.1.1. Le chaos des déplacements

Dans une époque où l'homme se retrouve confronté à une condition que Deleuze qualifie de chaotique³⁷ résultant d'une *confusion post-ordre* propre à la condition postmoderne, on ne cesse de s'interroger sur les raisons qui mobilisent l'homme urbain incarné par les héros des romans du corpus. Pour trouver des réponses à cette interrogation, nous pouvons nous reporter aux idées de certains philosophes qui ont élaboré des concepts qui peuvent sans aucun doute être utiles dans l'analyse des comportements spatiaux des personnages que l'on étudie dans ces romans.

³³ *Ibid.*, p. 39- 40.

³⁴ Cf. Marc Augé, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 2002.

³⁵ Le chronotope est une notion inventée par Mikhaïl Bakhtine qui « se traduit, littéralement, par “temps-espace” : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature ». Voir Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 237.

³⁶ Jean Echenoz, *L'Équipée malaise*, Paris, Minuit, 1999, p. 57.

³⁷ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.



L'un des concepts les plus importants qui étudie le rapport de l'homme à l'espace dans la grande ville est la figure du « flâneur » qui, « à double distance du privé et du publique, (par sa posture) incertaine, indéterminée, inquiète »³⁸ se distingue du piéton comme l'affirme Olivier Mongin dans sa *Condition urbaine*. Initialement décrit par Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne*, c'est à l'aune des descriptions baudelairiennes, ainsi qu'en s'appuyant sur Poe, Engels et Simmel, que Walter Benjamin théorise la figure importante du flâneur dans son fameux livre *Paris, capital du XIX^e siècle*. Selon Benjamin, « le flâneur se tient encore sur le seuil, celui de la grande ville comme celui de la classe bourgeoise. [...] Il n'est chez lui ni dans l'une ni dans l'autre. Il se cherche un asile dans la foule. On trouve chez Engels et chez Poe les premières contributions à une physiognomonie de la foule »³⁹. Baudelaire avait affirmé qu'il puisait l'origine du « flâneur » dans la nouvelle *L'Homme des foules*⁴⁰ d'Edgar A. Poe : « le poursuivant, la foule, un inconnu qui choisit son chemin dans Londres de façon à rester toujours en son centre. Cet inconnu est le flâneur »⁴¹. Baudelaire fut un grand admirateur de Poe et l'avait traduit. Il le voyait comme « la plus puissante plume »⁴² de son époque. Or, le flâneur trouve une description un peu différente chez Baudelaire en comparaison avec *l'homme des foules*. « Le flâneur aux yeux de Poe est d'abord un homme qui n'est pas à l'aise dans sa propre société. C'est la raison pour laquelle il cherche la foule. [...] Poe, à dessein, efface la différence entre l'asocial et le flâneur »⁴³, écrivait W. Benjamin. Baudelaire décrit le narrateur de la nouvelle de Poe comme suit : « il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible »⁴⁴. Ainsi, pour Baudelaire le flâneur est comme « un artiste qui serait toujours, spirituellement, à l'état du convalescent »⁴⁵, un être qui marche ivre de la passion d'observation de la ville et ses hommes.

Mais comment traduirait-on les gestes des protagonistes des romans que l'on étudie ? À qui ressemblent ces hommes qui sont tous de grands marcheurs des villes ? À l'artiste flâneur de Baudelaire qui marche en ville parmi les foules pour admirer « l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte

³⁸ O. Mongin, *La condition urbaine, op. cit.*, p. 57.

³⁹ Walter Benjamin, *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 58.

⁴⁰ « La nouvelle *l'Homme des foules* appartient aux *Nouvelles histoires extraordinaires* d'Edgar Poe, recueil traduit de l'anglais (États-Unis) par Baudelaire et publié en 1857 ». Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Mille et une nuits, 2010, p. 80.

⁴¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 75.

⁴² C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, op. cit.*, p. 18.

⁴³ W. Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 75.

⁴⁴ C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, op. cit.*, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*

de la liberté humaine »⁴⁶ ? A *l'homme des foules* de Poe qui marche constamment dans la ville uniquement là où il y a des foules parce qu'il a peur d'être seul dans la grande ville ? Au narrateur convalescent qui poursuit l'homme des foules dans la nouvelle de Poe ? Ou ressemble-t-il à d'autres figures comme par exemple à celle que Pierre Sansot appelle « l'homme traqué », ou encore celle que Guy Debord appelle « le dériveur » ?

Les trois récits peuvent s'assimiler à première vue à la nouvelle de Poe *L'homme des foules* (*Man of the Crowd*). Mais les récits ont des agencements différents quant à leurs débuts et leurs fins.

Max, le protagoniste d'*Au piano*, suit l'illusion d'un amour disparu (Rose) depuis longtemps incarné dans une passagère de métro qu'il voit (ou pense voir) de loin en un instant fugitif. Il la suit dans les rames de métro mais il n'arrive jamais à s'auto-convaincre ou à prouver au lecteur qu'il était vraiment à la poursuite de la vraie Rose.

Max a certaines caractéristiques de l'homme des foules de Poe. Cependant, il ne peut pas lui être assimilé. Il est seul, sans être enfermé chez lui, ni même crispé. Sa solitude ressemble à celle que privilégiait Baudelaire, celle que Benjamin décrivait ainsi : « Baudelaire aimait la solitude ; mais il la voulait dans la foule »⁴⁷. Il ne s'enchant pas comme Baudelaire lorsqu'il est parmi la multitude. Physiquement, il ressemble au dandy flâneur qu'appréciait Baudelaire. Néanmoins, l'humeur et le feu sacré ne sont pas au rendez-vous. Il est indifférent à ce qui se passe autour de lui en ville parmi la foule, tant il est hanté par le trac avant chaque concert :

« Sous un vaste imperméable clair et boutonné jusqu'au cou, il porte un costume noir ainsi qu'un nœud papillon noir, et de petits boutons de manchette montés en quatorze-onyx ponctuent ses poignets immaculés. Bref ! Il est très bien habillé mais son visage livide, ses yeux fixés sur rien de spécial dénotent une disposition d'esprit soucieuse »⁴⁸.

L'artiste bien habillé, libre et menant une vie aisée, mais seul, alcoolique et triste dans une grande ville peuplée : c'est un peu un cliché. Cette image peut cependant évoquer la condition de l'homme métropolitain contemporain. Ce dernier jouit du bien-être de la modernité que les flâneurs de jadis n'ont pas connu. Il est devenu « blasé » sous les « excitations nerveuses contradictoires qui se succèdent rapidement dans la grande ville, [celles qui] semblent être à l'origine de l'importante croissance de l'intellect en ville »⁴⁹ comme le pensait Georg Simmel⁵⁰.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁷ W. Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 78.

⁴⁸ J. Echenoz, *Au piano, op. cit.*, p. 9.

⁴⁹ G. Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit, op. cit.*, p. 18.

⁵⁰ Il est opportun de noter ici que « tous les développements bien connus de Benjamin sur la foule, et sur l'homme des foules, inspirés par les œuvres de Poe et de Baudelaire, proviennent, dans leurs armature théorique, de [...] Simmel ». Marc Sagnol, « Simmel et Benjamin, détecteurs de la



Toutefois, cet état crispé de l'individu stressé de la métropole et ce regard vers l'intérieur plutôt que vers l'extérieur, ne permettent-ils pas d'associer « le retour du flâneur » de Baudelaire au retour du flâneur rousseauiste caractérisé par son repli et ses méditations philosophiques solitaires ? « Dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Jean-Jacques Rousseau montre bien ce modèle antécédent du flâneur. Ce type de flâneur tient de la méditation philosophique intime, qui est à l'opposé du flâneur benjaminien du XIX^e siècle qui tend vers le monde extérieur »⁵¹.

Sa liberté de mouvement et d'esprit, réalisée grâce aux transformations techniques ainsi qu'aux vastes dimensions des villes, ne l'a pas rendu forcément heureux, car comme le pensait G. Simmel, « généralement, il n'est nullement nécessaire que la liberté de l'homme [l'habitant de la grande ville] se reflète dans sa vie affective sous forme de bonheur »⁵². Les citadins comme Galip (*Le Livre noir*), Max (*Au piano*), Quinn (*Cité de verre*),... sont des esprits blasés de la modernité métropolitaine pour qui « la notion de la différence entre les choses s'émousse »⁵³. Ainsi, l'indifférence de Galip lors de la visite d'une mosquée à Istanbul illustre bien l'esprit blasé d'un homme métropolitain devant les éléments qui peuvent facilement émerveiller les touristes :

« La mosquée était vide. Les néons éclairaient davantage les murs nus que les tapis violets, qui s'étalaient très loin comme la surface de la mer. [...] Il [Galip] examina la coupole, les colonnes, la gigantesque masse de pierre au-dessus de sa tête, dans le désir d'en être impressionné. Mais aucun sentiment ne s'éveilla en lui, sauf le désir d'être impressionné »⁵⁴.

Mais une fois que ces hommes retrouvent leurs yeux d'enfant, tout ce qui les laissait indifférent commence à retrouver le sens distinct que l'esprit blasé négligeait, à force d'y être exposé en permanence.

Max passe sa vie à se produire devant la foule ou à marcher dans les rues de Paris, à errer dans le métro avant et après chaque concert, que ce soit pour tuer le temps (comme en début du roman et avant son concert de Chopin) ou parce qu'il n'a pas grand-chose à faire à la maison (comme après chaque concert). Mais dans tout cela, il reste seul sauf si son assistant,

modernité », in Stéphane Füzesséry et Philippe Simay, *Le choc des métropoles: Simmel, Kracauer, Benjamin*, Paris, Éditions de l'éclat, 2008, p. 196.

⁵¹ Lee Changnam, « Le Flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930 », *Sociétés*, n°112, n° 2, 15/7/2011, pp. 123-135.

⁵² G. Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, op. cit., p. 31.

⁵³ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁴ Orhan Pamuk, *Le Livre noir*, traduit du turc par Munevver Andac, Paris, Gallimard, 1995, p. 314. (« Caminin içi boştu. Neon lambaları, bir denizin yüzeyi gibi uzanan mor halılardan çok, çıplak duvarları aydınlatıyordu. Galip'in çoraplı ayakları buz kesti. Kubbeye, sütunlara, başının üstündeki muazzam taş kütesine etkilenmek isteyerek baktı; ama içinde kendi etkilenme isteğinden başka bir şey uyanmadı: Bir bekleyiş duygusu, belli belirsiz bir ne olacak merakı... ». Orhan Pamuk, *Kara kitap*, İstanbul, İletişim Yayınları, p. 196).

l'accompagne pour des raisons professionnelles. Le narrateur d'*Au piano* rapporte comment, en rentrant chez lui en métro, il se lance dans une longue quête urbaine à la recherche d'une « physionomie entrevue »⁵⁵ : celle de son amour de jeunesse, la belle Rose, dans le métro parisien. En quête d'une illusion, Max devient comme le narrateur de *L'homme des foules* à Paris. Notons qu'à l'époque de Poe (et à celle de Baudelaire) la flânerie se limitait principalement aux marches urbaines, et même là, comme le disait Benjamin, « il n'était pas possible de vagabonder partout dans la ville. Avant Haussmann les trottoirs larges étaient rares et les trottoirs étroits ne protégeaient guère des voitures »⁵⁶. Dans le Paris contemporain, en revanche, le métro moderne est devenu une espèce d'addiction indispensable aux citadins pour aller ou vagabonder n'importe où dans la ville. Racontant la scène où Max suppose avoir croisé Rose, le narrateur d'*Au piano* évoque l'activité du métro parisien comme suit :

« Alors qu'il arrivait, se vidant et s'emplissant de quelques usagers, une autre rame arriva elle aussi en sens inverse, dans la direction de Nation, s'arrêta, fit comme l'autre un peu de vide et de plein. Et Max, une fois monté [dans le train de la ligne 6 direction Nation], qui vit-il, du moins crut-il voir dans la voiture d'en face, juste à la hauteur de la sienne qui s'apprêtait à repartir ? Rose, bien sûr »⁵⁷.

Les termes vagues, généraux et sans identification précise comme « quelques usagers »⁵⁸, ou faire « de vide et de plein » pour désigner les usagers du métro parisien tout en passant à côté de la gêne que peut provoquer cette promiscuité urbaine, peuvent sous-entendre par ailleurs ce que Simmel appelle la « distanciation psychologique » des habitants de la grande ville. Alors que dans la promiscuité du métro leurs distances corporelles se réduisent parfois même à néant. Selon Simmel, c'est bien cette « distanciation psychologique » qui rend supportable « toutes les bousculades et les encombrements dans les grandes villes »⁵⁹.

Or, à la différence du vieillard de *L'homme des foules* qui refuse d'être seul parce qu'il a peur d'être à l'écart des multitudes, le trac dont souffre Max le pousse à s'enfoncer toujours plus dans sa solitude. Dans *Au piano*, ce n'est pas pour être parmi les gens que Max se déplace à Paris, car comme le dit François Mauriac, « Paris est une solitude peuplée »⁶⁰. L'histoire d'*Au piano* ne prétend pas à première vue que Max subit sa solitude.

⁵⁵ Le terme employé par Baudelaire pour désigner le citadin que l'on voit en un très court instant dans la foule. Voir C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 19.)

⁵⁶ W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 59.

⁵⁷ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., pp. 65- 66.

⁵⁸ Comme s'ils étaient des objets dont l'identité n'importe guère.

⁵⁹ M. Sagnol, « Simmel et Benjamin, détecteurs de la modernité », in Stéphane Füzesséry et Philippe Simay, *Le choc des métropoles*, op. cit., p. 199.

⁶⁰ François Mauriac, *La province*, Paris, Hachette, 1964, p. 7.



Il s'apparente plus au narrateur de *l'Homme des foules* qui se met à traquer un étranger à Londres. Même quand il rejoint la foule, il se dirige plutôt dans les bars où il peut « ingurgiter » de l'alcool pour calmer son anxiété, pour s'oublier : « il dut à son tour s'en aller, traversant ensuite solitairement quelques bars desquels il fit aussi la fermeture jusqu'au dernier après quoi, ma foi, il faut bien rentrer se coucher »⁶¹. Max est un flâneur particulier, c'est un errant qui « cherche à trouver une place entre la solitude et la multitude, entre le repli solitaire et la foule »⁶², si l'on veut reprendre la définition d'Olivier Mongin du flâneur. La marche de Max n'évoquerait sans doute aucune curiosité pour les passants. Il n'est pas non plus sans ressemblance à « un de ces *badauds* [...], produits assez communs de notre civilisation et de la capitale »⁶³ que Gérard de Nerval décrit ainsi :

« Vous l'aurez aperçu vingt fois, vous êtes son ami, et il ne vous reconnaîtra pas. Il marche dans un rêve comme les dieux de l'Illiade marchaient parfois dans un nuage, seulement, c'est le contraire : vous le voyez et il ne vous voit pas »⁶⁴.

Mais Max, pas plus que nous lecteurs, ne sera convaincu que celle qu'il a reconnue pour un très court instant dans le métro parisien est bien sa Rose. On reste dans l'ombre d'un doute narratif. Il demeure difficile d'affirmer que, dans la promiscuité de cette foule qui se précipite dans le métro, l'une des femmes que Max a vu puisse être sa bien-aimée, disparue même avant qu'elle n'apparaisse sous ses yeux : « Allez, laisse tomber. Rentre chez toi. Reprends le métro, replonge sous terre. C'est ça, rachète un ticket. Et ne fais pas cette tête »⁶⁵, se dit Max, las d'une longue filature souterraine de faible espérance pour retrouver Rose dans le pêle-mêle souterrain de Paris. La présence constante des foules dans le métro parisien – qui « sort de terre et ensuite y rentre »⁶⁶ sans cesse comme l'écrit Raymond Queneau dans *Zazie dans le métro* (1959) – accentue l'aspect fantasmagorique de la ville. Selon Benjamin, la foule « est le voile à travers lequel la ville familière apparaît comme fantasmagorie et fait signe au flâneur »⁶⁷. Chercher dans la foule l'ombre d'un maigre souvenir de la femme dont il était tombé amoureux longtemps auparavant est comme flâner dans un monde fantasmagorique à la recherche d'une

⁶¹ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 82- 83.

⁶² O. Mongin, *La condition urbaine*, op. cit., p. 58.

⁶³ Gérard de Nerval, *Le Rêve et la vie*, Paris, M. Levy, 1868, p. 326.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 76.

⁶⁶ Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1972, p. 14.

⁶⁷ Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle », in W. Benjamin, *Œuvres III*, op. cit., p. 59.

illusion. Dans les œuvres anciennes⁶⁸ ou contemporaines, surtout dans les romans policiers⁶⁹, la fantasmagorie du Paris du XIX^e siècle est globalement dépeinte par le biais de l'image des rues sombres et insalubres, celles que Haussmann tacha ultérieurement « d'assainir »⁷⁰. Dans l'écriture des écrivains comme Echenoz, en revanche, c'est dans le métro parisien que cette fantasmagorie se rétablit.

Le flâneur d'Echenoz est un artiste (un pianiste concertiste), comme l'était celui de Baudelaire. Mais tandis que ce dernier jouit d'un art joyeux de l'observation, le flâneur d'Echenoz en est, lui, dépourvu. Max marche en ville, mais l'euphorie dont jouissait le flâneur baudelairien en contemplant le paysage urbain, s'est transformée chez lui soit en observation neutre, soit en une critique de la modernité. Il marche parce qu'il a perdu quelque chose, quelqu'un, sans doute lui-même. Il fouille le métro pour trouver une ombre, une illusion. Mais ses espoirs finissent par le faire « replonger sous terre » pour rentrer chez lui via le métro (encore une image carcérale et quelque peu cynique des voies souterraines).

I.1.2. Répondre à l'appel de la rue : Marcher pour conjurer l'ennui

Cité de verre de Paul Auster, malgré toutes ses différences, peut être considéré comme une parodie postmoderne de *L'homme des foules* de Poe. Dans la nouvelle de Poe, le narrateur est attablé dans un café d'où, à travers les vitres, il contemple avec un plaisir et une passion particulière la foule qui marche dans la rue. Il se trouve soudain poussé par le désir de se mettre à la poursuite « d'un vieux homme décrépît de soixante-cinq à soixante-dix »⁷¹, comme il est décrit dans la nouvelle de Poe.

Comme dans cette dernière, le protagoniste de *Cité de verre*, Quinn, poursuit dans les rues de New York, un vieil homme étrange, d'à peu près le même âge que le vieillard de la nouvelle de Poe, qui marche des heures et des heures pendant des jours. Quinn est lui-même un passionné

⁶⁸ En guise d'exemple, comme l'explique Benjamin, le Paris des poèmes de Baudelaire « est une ville engloutie, plus sous-marine que souterraine. Les éléments chtoniens de la ville – sa formation topographique, le vieux lit abandonné de la Seine – trouvent sans doute un écho dans son œuvre. » *Ibid.*, p. 59- 60.

⁶⁹ Par exemple, dans *L'homme aux lèvres de saphir* d'Hervé Le Corre, la fantasmagorie du Paris de la fin du XIX^e siècle est esquissée à travers la marche du protagoniste, Etienne, un villageois débarqué à Paris, comme la suivante : « Il tourne bientôt dans le boulevard Poissonnière où quelques cafés jettent de grandes lueurs floues. Peu de monde sur les trottoirs. [...] On glisse sans bruit sur le sol luisant de pluie. Le carrefour des Écrasés, au coin de la rue du faubourg-Montmartre, est désert. Cette poussière glacée qui tournoie dans les rues a chassé aussi bien les phthisiques que les biens portants. Les flâneurs qui ont échappé dans la journée aux roues des attelages ont préféré, tant qu'à faire, se mettre à l'abri de la pneumonie ». Hervé Le Corre, *L'Homme aux lèvres de saphir*, Paris, Payot et Rivages, 2004, p. 29.

⁷⁰ Cf. Charlie Mansfield, *Researching Literary Tourism*, Plymouth, TKT, 2015.

⁷¹ Edgar Allan Poe, *L'homme des foules*, in *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduit par Charles Baudelaire [1857], Paris, Gallimard, 2004, p. 77.



de la marche avant que Stillman n'entre dans l'histoire. Le récit de *Cité de verre* illustre ce que dit Frédéric Gros dans sa *Petite bibliothèque du marcheur* sur la pratique de la marche en ville : « partir marcher, c'est souvent le mouvement de quitter : on laisse derrière soi [...] la pesanteur des tâches quotidiennes, les comédies sociales »⁷². C'est ce que précise aussi le narrateur de *Cité de verre* lorsqu'il révèle la passion de Quinn pour quitter chez lui et flâner dans les rues de New York :

« Ce qu'il aimait par-dessus tout, c'était marcher. Presque chaque jour, qu'il pleuve ou qu'il vente, qu'il fasse chaud ou froid, il quittait son appartement pour déambuler dans la ville – sans savoir vraiment où il allait, se déplaçant simplement dans la direction où ses jambes le portaient⁷³ »⁷⁴.

Quinn ressemble ici au flâneur baudelairien que Walter Benjamin assimilait à « un loup-garou qui erre sans fin dans la jungle sociale »⁷⁵. En effet, si Quinn a décidé de sortir, si l'on veut bien reprendre les mots de Pierre Sansot pour aider à expliquer son comportement, ce n'était pas « parce qu'il avait peine à trouver repos ou parce qu'il avait lu trop de livres mais parce qu'il sentait en lui l'appel de la rue »⁷⁶. Force est de constater que la rue, par son importance, devient une « métonymie de la ville » dans le langage d'un penseur comme Siegfried Kracauer⁷⁷. Il semble donc tout à fait naturel que Breton insistait sur la place primordiale qu'occupe la rue dans la vie de l'être urbain. Ainsi, en répondant à l'appel de la rue, Quinn s'apparente à ce que Breton décrivait dans le caractère de son personnage Nadja, un prototype de l'être urbain contemporain : « créature toujours inspirée et inspirante qui n'aimait qu'être dans la rue »⁷⁸.

Marcher tous les jours, tous les matins pour Quinn est un remède pour échapper à l'exigence de combler sa solitude par l'acte de penser, ce que la vie solitaire dans une grande métropole

⁷² F. Gros, *Petite bibliothèque du marcheur*, *op. cit.*, p. 15.

⁷³ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 16. (« More than anything else, however, what he liked to do was walk. Nearly every day, rain or shine, hot or cold, he would leave his apartment to walk through the city – never really going anywhere, but simply going wherever his legs happened to take him ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 3-4.)

⁷⁴ Ce que fait ici Auster à travers la voix du narrateur qui évoque l'engouement de Quinn pour marcher dans la ville, ressemble d'ailleurs à ce que disait André Breton dans *Nadja* où, à travers ses observations, il tentait d'encourager ses lecteurs à marcher dans la ville, à vivre l'expérience de la rue : « J'espère, en tout cas, que la présentation d'une série d'observations de cet ordre et de celle qui va suivre sera de nature à précipiter quelques hommes dans la rue, après leur avoir fait prendre conscience, sinon du néant, du moins de la grave insuffisance de tout calcul soi-disant rigoureux sur eux-mêmes, de toute action qui exige une application suivie, et qui a pu être préméditée ». A. Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages* [1924-1939], traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1993, p. 436.

⁷⁶ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, 2004, p. 227.

⁷⁷ Nia Perivolaropoulou, « Du flâneur au spectateur : Modernité, grande ville et cinéma chez Siegfried Kracauer » in S. Füzesséry et P. Simay, *Le choc des métropoles*, *op. cit.*, p. 125.

⁷⁸ A. Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 113.

peut engendrer. Ainsi, dans une description allant de pair avec l'image que donne Baudelaire du « flâneur », le narrateur de *Cité de verre* rapporte ce que les flâneries urbaines procurent à Quinn :

« En s'abandonnant au mouvement des rues, en se réduisant à n'être qu'un œil qui voit, il pouvait échapper à l'obligation de penser, ce qui, plus que toute autre chose, lui apportait une part de paix, un vide intérieur salubre »⁷⁹.

En effet, selon le narrateur, « en utilisant le déplacement sans but comme une technique de renversement, (Quinn) arrivait, dans ses meilleurs jours, à faire entrer l'extérieur et usurper ainsi la souveraineté de l'intériorité. En se submergeant de choses externes, en se plongeant hors de lui-même au point de se noyer, il avait réussi à exercer une faible maîtrise sur ses crises de désespoir. Errer était donc une façon de se soustraire à son esprit »⁸⁰.

Ainsi, la mobilité spatiale peut être une solution au sentiment d'oppression, ressenti par l'homme urbain, qu'engendrent les métropoles modernes, ces amas de béton, d'acier ou de verre. « Il faut [donc], affirme Christine Jérusalem, bouger pour conjurer l'ennui et la solitude »⁸¹. C'est sans doute la raison pour laquelle un être comme Peter Stillman (le fils) qui a été séquestré par son père dans une petite chambre depuis sa naissance, semble trouver le remède à son malaise dans l'acte de se déplacer. En mettant l'accent sur l'indispensabilité de la mobilité à la vie de l'homme (urbain), le narrateur de *Cité de verre* insinue que le déplacement spatial est un élément primordial faute de quoi l'homme se réduirait à une bête misérable (comme l'était Peter avant que l'on ne le retrouve reclus cruellement au fond de l'appartement de son père). Le narrateur de *Cité de verre* raconte la curiosité de Quinn confronté à l'étrangeté de comportement corporel de Peter comme le suivant :

« L'acte de se déplacer d'un point à un autre semblait requérir toute son attention [celle de Peter Stillman], comme si le fait de ne pas penser à ce qu'il faisait allait le réduire à l'immobilité »⁸².

L'important est de pouvoir se battre contre une monotonie propre au quotidien moderne qui peut risquer de gâcher la vie. Il est donc, comme l'affirme Pierre Sansot, « bon de vivre et

⁷⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 16. (« By giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 4.)

⁸⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁸¹ Christine Jérusalem, « Sections urbaines : l'aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>

⁸² P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 31. (« The act of moving from one place to another seemed to require all his attention, as though not to think of what he was doing would reduce him to immobility ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 14.)



d'aller quelque part. Pris dans un mouvement qu'il a souhaité, notre promeneur ne risque pas d'opérer une rupture meurtrière. Il se trouve confirmé dans ses propres certitudes »⁸³.

Quinn est un écrivain de romans policiers, « ce qui, souligne le narrateur du roman, lui procurait assez d'argent pour vivre modestement dans un petit appartement de New York »⁸⁴. Au début de l'histoire, Auster tente de mettre l'accent sur le caractère ordinaire d'un New Yorkais qui, hormis toutes les caractéristiques qu'il partage avec les autres citadins de la mégapole américaine (comme discuter avec l'employé du bar qu'il fréquente⁸⁵, regarder habituellement son match de baseball...), est un grand passionné des flâneries urbaines. Quinn s'assimile à première vue à l'artiste baudelairien qui est doté des moyens suffisants pour mener une vie sans difficulté particulière, ce qui lui donne la possibilité de flâner des heures durant dans la grande ville pour nourrir et enrichir ses pensées en observant la ville et ses foules :

« Comme chaque roman ne lui prenait pas plus de cinq ou six mois, il avait le loisir d'utiliser le restant de l'année à sa guise. Il lisait un grand nombre d'ouvrages, il regardait des tableaux, il allait au cinéma. L'été, il suivait le base-ball à la télévision ; l'hiver, il fréquentait l'opéra »⁸⁶.

Quinn peut modestement être associé à la figure du flâneur que W. Benjamin a théorisée : « Traditionnellement, les traits qui marquent le flâneur sont la richesse, l'éducation, et l'oisiveté. Il se promène pour passer le temps que sa fortune lui procure, traiter les gens qui passent et les objets qu'il considère comme des textes pour son propre plaisir. Un visage anonyme dans la foule, le flâneur est libre de sonder son environnement pour trouver des indices et des conseils qui peuvent passer inaperçus pour les autres »⁸⁷. Les descriptions évoquées par le narrateur de *Cité de verre* prouvent que Quinn est un privilégié qui a non seulement plus de temps libre que beaucoup d'autres concitoyens, mais qui peut même se permettre d'être oisif. Cependant, selon le récit, il n'as pas réellement les moyens matériels de cette oisiveté dont

⁸³ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 227.

⁸⁴ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 15. (« He wrote mystery novels. [...] he produced them at the rate of about one a year, which brought in enough money for him to live modestly in a small New York apartment ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 3.)

⁸⁵ « Depuis plusieurs années Quinn avait la même conversation avec cet homme dont il ne connaissait pas le nom. Un jour où il était entré ils avaient parlé base-ball, et depuis, chaque fois que Quinn venait, ils reprenaient leur discussion », raconte le narrateur de *Cité de verre*. *Ibid.*, p. 61.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 16. (« Because he spent no more than five or six months on a novel, for the rest of the year he was free to do as he wished. He read many books, he looked at paintings, he went to the movies. In the summer he watched baseball on television; in the winter he went to the opera ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 3.)

⁸⁷ Heather Marcelle Crickenberger, « The Flaneur », *The Arcades Project Project or the Rhetoric of Hypertext*, <http://arcadesprojectproject.com>. « Traditionally the traits that mark the *flâneur* are wealth, education, and idleness. He strolls to pass the time that his wealth affords him, treating the people who pass and the objects he sees as texts for his own pleasure. An anonymous face in the multitude, the *flâneur* is free to probe his surroundings for clues and hints that may go unnoticed by the others. »

profite le flâneur Baudelairien. On peut sans doute se demander ici si sa situation n'est pas d'avantage comparable à celle de la figure du *badaud* que François-Victor Fournel décrit dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, tout en s'assurant de bien le distinguer du *flâneur*. Car le *badaud* n'est pas aussi riche que le flâneur bourgeois; issu de la classe populaire, il n'est pas sans profession mais peut néanmoins profiter de son temps libre pour flâner dans les rues et s'offrir le plaisir de tout observer.

Cependant, Quinn ne peut pas être un *badaud* naïf qui s'étonnerait de tout ce qu'il voit dans ses flâneries. Selon Fournel, « le simple flâneur observe et réfléchit ; il peut le faire du moins. Il est toujours en pleine possession de son individualité. Celle du *badaud* disparaît, au contraire, absorbé par le monde extérieur qui le réduit à lui-même, qui le frappe jusqu'à l'enivrement et l'extase »⁸⁸. Par ses préoccupations d'écrivain d'histoires policières et par son indifférence à l'égard des banalités de la vie urbaine, Quinn est loin d'être assimilable au *badaud*.

Quinn n'est pas bourgeois, mais sa façon d'être et son revenu suffisant le rendent apte à jouir des promenades matinales sans qu'il se confronte aux contraintes d'une profession qui exigerait des engagements quotidiens. Pour lui, la « promenade matinale, pour reprendre les termes de Pierre Sansot, demeure, en son essence, bourgeoise, c'est-à-dire posée, calculée, intelligente »⁸⁹. Dans *L'Équipée malaise*, Echenoz souligne à plusieurs reprises l'engouement des marcheurs pour la promenade matinale. Son personnage, Paul, un flâneur parisien, était dans la file d'attente d'une salle de cinéma « lorsqu'un jeune anglophone [...] venait crachotait d'un peu trop près que le moment qu'il préfère est le matin, quand lui-même et sa bien-aimée marchent régulièrement dans le parc »⁹⁰.

Aussi, comme le flâneur benjaminien, Quinn jouit-il d'une espèce d'oisiveté qui peut être considérée comme « une protestation contre la division du travail »⁹¹ selon Benjamin. Quinn n'a pas une profession avec des contraintes horaires. Pour Benjamin, le flâneur est « un homme oisif pour lequel l'oisiveté est plus précieuse que le travail »⁹². Quinn ne travaille que la moitié de l'année, le reste du temps, il a la chance de pouvoir flâner en ville ou de s'occuper de ses centres d'intérêt. Sans qu'il ait besoin d'être un riche bourgeois ou aristocrate, son temps libre, fait de lui, *a priori*, un flâneur au sens propre du terme car comme l'affirme Férédic Gros, « la vraie richesse du flâneur, c'est son temps libre, temps qui n'est pas pour autant perdu ». Certes, à l'origine, la flânerie « est une occupation d'aristocrate », mais comme le souligne F. Gros, ici il est question d'une « noblesse essentiellement de l'esprit, car on peut flâner en étant très

⁸⁸ V. Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, *op. cit.*, p. 263.

⁸⁹ P. Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 228.

⁹⁰ J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, *op. cit.*, p. 23.

⁹¹ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, *op. cit.*, p. 445.

⁹² L. Changnam, « Le flâneur urbain et la masse-nomade », *op. cit.*



désargenté. Le luxe du flâneur, c'est de ne rien faire quand, autour de lui, tous s'affairent, se pressent parce qu'ils ont un rendez-vous important »⁹³.

Ce temps libre – le point commun qu'il partage par ailleurs avec Max le héros d'*Au piano* qui est un pianiste concertiste dépourvu lui aussi d'un emploi du temps avec des horaires exigeants – lui permet même de pratiquer la « dérive » (psychogéographique). Cette dernière, transcendant la flânerie benjaminienne, ainsi que l'observe Patrick Marcolini, ne s'intègre même pas « dans la division habituelle du temps social entre travail et loisirs »⁹⁴, ce qui veut dire, en d'autres termes, dans « l'utopie d'une abolition du travail »⁹⁵. Ce n'est sans doute pas une image-type des métropolitains des grandes villes comme New York, Paris, Istanbul, ou d'autres, que nous croisons dans les rues ou dans le métro ; des gens qui ont l'air le plus souvent pressés, parfois énervés parce que surchargés de travail et parfois fatigués, et que nous voyons courir le matin pour aller au travail ou le soir, pour rentrer las à la maison.

Dans *Le Livre noir* Pamuk rappelle à ses concitoyens stambouliotes ce qu'ils sont devenus sous l'emprise de la modernité. À travers une chronique écrite par son personnage Djélâl, Pamuk rappelle comment dans un monde emporté par la vitesse de la vie moderne, les gens n'auraient qu'à s'emparer des brefs moments que leur octroient les transports en commun lorsqu'ils se déplacent pour des raisons exigées par la vie urbaine :

« En ces temps où nous nous entre-tuons avec la bonne humeur et l'enthousiasme des enfants que l'on mène à la fête foraine, lequel d'entre nous parvient-il à se tenir au courant, par la lecture, de ce qui se passe dans le monde ? Jusqu'aux chroniques de nos journalistes : nous ne pouvons que les parcourir, au coude à coude sur les embarcadères, entassés sur les plates-formes d'autobus, où nous roulons dans les bras de nos voisins, ou encore sur les sièges des taxis collectifs, où les lettres tremblent sous nos yeux »⁹⁶.

Dans *Le voyage d'Anna Blume*, à l'aune d'un langage métaphorique exprimé par son protagoniste Anna, Paul Auster appellent ces gens les « Coureurs », ceux que l'on voit tous les jours marcher en groupe sur les trottoirs des grandes villes ; les gens qui ont parfois l'air d'être aveugle tant ils marchent sans se regarder les uns les autres :

« C'est ainsi qu'il y a les Coureurs (dans la ville), une secte d'individus qui dévalent les rues aussi vite qu'ils peuvent en battant furieusement des bras, en frappant l'air et en

⁹³ F. Gros, *Petite bibliothèque du marcheur*, op. cit., p. 11.

⁹⁴ P. Marcolini, *Le mouvement situationniste*, op. cit., p. 80.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 33. (« San' mıyorum. Bayram şenliğine çıkmış çocukların keyfi ve heyecanıyla birbirimizi öldürdüğümüz bugünlerde hangimiz bir şey okuyup dünyadan haberdar oluyor ki? Köşe yazarlarımızı bile, dirsekleşti-ğimiz vapur iskelelerinde, kucak kucağa yuvarlandığımız otobüs sahanlıklarında, harflerin tir tir titrediği dolmuş koltuklarında yarım yamalak okuyoruz ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 23)

criant à s'époumoner. La plupart du temps, ils se déplacent en groupe de six, dix, voire vingt, fonçant ensemble le long de la voie, ne s'arrêtant à aucun obstacle sur leur chemin, courant et courant jusqu'à ce qu'ils tombent d'épuisement »⁹⁷.

Mais Quinn se démarque de ce genre d'homme que le philosophe iranien Daryush Shayegan décrit comme le suivant : « l'homme pressé d'aujourd'hui, [...] l'homme écrasé par l'horloge intemporelle du temps vide »⁹⁸. Quinn s'assimile plus au flâneur Baudelairien, qui, par son oisiveté, se démarque de la foule pressée, de l'homme d'action »⁹⁹.

Il faudrait ainsi noter qu'une fois que le flâneur perd les moyens qui lui donnaient la possibilité de flâner à son gré des heures durant et d'observer la ville avec ravissement, cette dernière cesse d'être sa patrie comme c'était le cas pour Baudelaire. Les analyses de Benjamin en témoignent :

« Poursuivi par les créanciers, [...] il se pouvait qu'il eût deux domiciles en même temps – mais les jours de loyer il passait souvent la nuit ailleurs, chez des amis. Il errait ainsi dans la ville qui avait depuis longtemps déjà cessé d'être la patrie du flâneur »¹⁰⁰.

Une fois que la ville-patrie se transforme en ville hostile pour une raison ou une autre, les longues marches n'y sont plus des flâneries.

Engagé pleinement dans l'affaire de surveillance de Stillman puis de la maison de son fils, Quinn dépensera tous les moyens qui lui permettraient de vivre et surtout d'errer sans problème dans les rues de New York. Le coup final sera la perte de son appartement qu'il utilisait comme demeure de flâneur de la grande ville. Reste à savoir lequel est un vrai flâneur dans ce jeu de piste new-yorkais : celui qui traque (Quinn) ou celui qui est traqué (Stillman) ?

Dans *Au piano* d'Echenoz, on note que le trac de Max le pousse à trouver refuge dans l'alcool. Le narrateur rappelle que c'est pour vaincre son angoisse que Max a « eu besoin de boire avant de jouer »¹⁰¹. Il marche dans la ville pour combler son vide intérieur, mais cela ne veut pas dire qu'à l'extérieur il se sente chez lui.

Ainsi dans *Au piano* nous lisons comment Max se trouve seul – parce que son assistant ne peut l'amener chez lui – en train de marcher dans les rues parisiennes après un concert : « il était temps de rentrer. Profitant de ce qu'on pouvait lui trouver pour une fois bonne mine, Max prit

⁹⁷ Paul Auster, *Le voyage d'Anna Blume* [1987], Paris, Actes Sud, 1993, p. 19.

⁹⁸ Daryush Shayegan, *La lumière vient de l'Occident : le réenchantement du monde et la pensée nomade*, La Tour d'Aigues, Aube, 2008, p. 52.

⁹⁹ Annelies Schulte Nordholt, « Georges Perec : topographies parisiennes du flâneur », in *Relief*, vol. 2, n° 1, 3/2008, pp.66- 86, <http://www.revue-relief.org>

¹⁰⁰ W. Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 74.

¹⁰¹ J. Echenoz, *Au piano, op. cit.*, p. 82.



le parti de ne pas se faire démaquiller »¹⁰². Max est un pianiste concertiste profitant d'une vie plus ou moins aisée dans son grand appartement parisien. Le souci d'argent est loin d'être au centre de ses préoccupations. En tant qu'artiste qui interprète habituellement son art devant un public pouvant se permettre le luxe d'un concert de musique classique, Max tiendrait physiquement du flâneur dandy que décrivait Baudelaire.

Dans cette scène, le fait d'imaginer Max sortant d'une salle de concert, dans ses habits d'artiste et sans s'être démaquillé, évoque l'image d'un flâneur baudelairien. Or, malgré les ressemblances physiques, il marche dans la ville dans un état d'âme différent du flâneur du XIX^e siècle.

Le plus souvent, ce n'est pas forcément pour « répondre à l'appel de la rue », comme le pensait Sansot, que Max marche dans la ville, mais parce que la ville et sa situation personnelle particulière (vivre dans le chagrin) le poussent à bouger. Ce n'est pas délibérément qu'il se met à marcher au lieu de prendre la voiture, ou le métro. Il aurait d'ailleurs pu rentrer chez lui en voiture si, après son concert, Parisy avait pu l'accompagner : « Parisy s'étant excusé de ne pas pouvoir le raccompagner, il s'en alla à pied, la pluie s'était calmée »¹⁰³, rapporte le narrateur.

Pour Max, la marche en ville peut servir parfois tout simplement à tuer le temps. Ou simplement parce que la ville est grande et que lui est un homme solitaire dans cette immensité ; il lui faut donc « faire quelque chose » comme le narrateur lit dans ses pensées. En effet, la grande ville, Paris, est elle-même un stimulus qui met Max en mouvement, c'est sans doute une sensation que les habitants des grandes villes peuvent tout de suite reconnaître. Pierre Sansot pense que « la ville suscite le mouvement, qu'elle met en branle, non point d'abord parce que les tâches ne manquent pas mais parce qu'elle constitue un lieu où il faut faire quelque chose »¹⁰⁴. C'est sans doute pour souligner cette vérité que Jacques Lacarrière ouvre son livre, *Chemin faisant*, en citant Rimbaud qui avait écrit dans une lettre à Paul Demeny : « Je ne suis qu'un piéton, rien de plus »¹⁰⁵.

Cependant, n'oublions pas que ce sont ces cheminements urbains qui donnent à un citadin solitaire comme Max la chance de voir, ou d'avoir l'impression de voir, Rose, la femme qu'il avait aimée quand il était jeune. Autrement dit, quoique la pratique de la marche paraisse ordinaire, banale, elle permet d'éprouver « l'inattendu, l'indétermination et l'insolite¹⁰⁶ » pour emprunter les mots d'Olivier Mongin. Et cela d'autant plus que, comme l'avance ce dernier,

¹⁰² *Ibid.*, p. 65.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ P. Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 226.

¹⁰⁵ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », 28 août 1871, cité in J. Lacarrière, *Chemin faisant*, *op. cit.*

¹⁰⁶ Cf. Thierry Paquot, « L'art de marcher dans la ville », *Esprit*, n° 303, 3-4/2004, pp. 201-214.

« l'ordinaire n'est pas l'envers de l'extraordinaire mais l'occasion, du seul fait de sortir de chez soi et de soi, de se confronter à l'inattendu, dont les figures majeures sont celle de la séduction corporelle [pour Max dans *Au piano* : une fois « la femme au chien », l'autre fois « Rose »] et celle de l'étranger »¹⁰⁷.

C'est pourquoi il faut reconnaître à la rue la qualité de produire des rencontres, de l'éventuel, comme l'avait fait André Breton. Ce dernier affirme que la rue est le « seul champ d'expérience valable, [...] à portée d'interrogation de tout être humain lancé sur une grande chimère »¹⁰⁸. « La femme au chien » est par ailleurs pour Max « la passante »¹⁰⁹ baudelairienne comme l'était Nadja pour André Breton dans *Nadja*. Comme « la liaison entre Nadja et Breton [qui semble être] liée à la rue »¹¹⁰ ainsi que le note Michel Meyer dans le dossier postface de *Nadja*, le lien entre Max et *la femme au chien* (ainsi qu'entre lui et Rose) reste fortement inculquée par l'expérience de la rue.

Si Max ne bouge pas en ville, rien ne se passera. La ville lui donne le stimulus qui peut le mettre en mouvement. D'ailleurs, la marche est en soi productrice de rencontres ; elle conduit le marcheur « à l'échange, au partage, au savoir »¹¹¹ et, selon Bernard Ollivier, c'est bien cela « le paradoxe du marcheur solitaire »¹¹². Néanmoins, force est de noter que dans *Au piano* d'Echenoz, la marche à pied, les flâneries, s'atténuent au profit des déplacements en véhicules urbains (voitures personnelles, taxi, métro).

I.1.3. Naissance d'un flâneur

Le Livre noir d'Orhan Pamuk raconte l'histoire d'un jeune avocat (Galip) qui, à la recherche de sa femme et de son cousin (aussi le demi-frère de sa femme), est amené à se déplacer jour et nuit dans Istanbul pendant une semaine. Qu'il fut un grand marcheur dans la ville avant qu'il soit plongé dans cette recherche, l'histoire ne s'y attarde guère. Comme dans *Cité de verre* d'Auster, Galip que nous rencontrons en tout début du *Livre noir*, quoique marié à Ruya, se trouve seul et noyé dans ses souvenirs d'enfance en grande partie liés à Ruya alors sa petite cousine. Sans trop préciser les détails, le narrateur dessine le portrait d'un homme ordinaire loin

¹⁰⁷ O. Mongin, *La condition urbaine*, op. cit., p. 55.

¹⁰⁸ A. Breton, *Nadja*, op. cit., p. 113.

¹⁰⁹ La passante dont parle Baudelaire dans son poème célèbre « À une passante ». Voir chapitre *Tableaux parisiens*, in Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* [1857], Paris, Libr. Générale Française (coll. « Le livre de poche »), 1989.

¹¹⁰ C'est là qu'ils se rencontrent, le 4 octobre. Les jours suivants, leurs lieux de rendez-vous sont toujours des cafés. Cf. A. Breton, *Nadja*, op. cit., p. 190.

¹¹¹ Bernard Ollivier, *Sur le chemin des Ducs: la Normandie à pied, de Rouen au Mont-Saint-Michel*, Paris, Phébus, 2013, p. 11.

¹¹² *Ibid.*



de l'artiste flâneur dont parlaient Baudelaire et Benjamin. Le narrateur du *Livre noir*, en décrivant l'univers de Galip – ce qui est en même temps une description de sa personnalité – rappelle les analyses de Georg Simmel concernant l'homme indifférent que peut devenir le citadin d'une grande ville : « [...] un univers bien ordonné où l'homme n'attend pas grand-chose de la vie, mais où personne n'en veut à personne, où la logique et l'absurde sont limités – un univers qui vous incite à la modestie »¹¹³. George Perec fait un portrait emblématique de cet homme indifférent contemporain dans *Un homme qui dort* (1967)¹¹⁴ où il met en récit un jeune étudiant parisien qui se retire du monde extérieur pour passer ses jours dans sa chambre de bonne et ne sortir que pendant les nuits pour rôder dans Paris.

La marche n'occupait pas une grande part dans la vie de Galip avant la disparition de sa femme. Son trajet de déplacement comprenait, en général, soit son trajet domicile-travail, soit le trajet entre chez lui et la maison de ses parents :

« Galip s'en allait le matin à son travail, et rentrait chez lui le soir, en se battant contre les coudes et les pieds anonymes des voyageurs au visage sombre et impersonnel qui rentraient chez eux dans les autobus et les taxis collectifs »¹¹⁵.

L'image paraît cependant quelque peu choquante. Nous entendons le narrateur parler des foules *au visage sombre et impersonnel*. Nous sommes loin d'une image-type de la ville que l'on associe souvent aux *Mille et Une nuits*. On dirait une ville hantée par les fantômes plutôt que par des êtres humains. À quoi sert-il donc de marcher dans cette ville ? Ne vaut-il pas mieux se rendre le plus rapidement possible à son travail et faire de même pour rentrer chez soi le soir ainsi que le fait Galip ? Ou bien alors faut-il un prétexte pour découvrir les secrets de cette ville et de ces visages fantômes. L'histoire opte pour la deuxième supposition. Progressivement, Galip se transforme en un flâneur d'Istanbul. Ses automatismes dans l'emprunt des moyens de transport, qui lui permettent d'éviter les longues marches, s'atténuent sensiblement. À son insu, sans doute, il optera le plus souvent pour marcher « sans s'intéresser aux taxis libres, ni aux rares véhicules qui [passent] près de lui »¹¹⁶ ainsi que le raconte le narrateur.

Sans qu'il le sache au départ, Galip se lancera dans une longue marche à travers la ville pendant des jours pour ainsi mieux connaître les énigmes que cache sa patrie. Une marche qui l'amènera

¹¹³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 179. (« Galip bir an kendi derdiyle perdedeki kadının derdinin bir olduğunu hissetti; ya da dert yoktu da ortak bir dünya vardı: Çok fazla birşeyler beklenilmeyen, ama hiçbir zaman da küsülmeyen, anlamı ve anlamsızlığı sınırlı, insanı alçakgönüllülüğe çağıran yerli yerinde bir dünya ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 112)

¹¹⁴ Georges Perec, *Un Homme qui dort*, Paris, Union générale d'éditions, 1976.

¹¹⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 92. (« Galip sabahları işe gider, akşamları dolmuşlarda, otobüslerde karanlık yüzlü, kimliksiz dönüş kalabalığı içerisinde sahipsiz dirsekler ve bacaklarla boğuşarak eve dönerdi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 58)

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 192- 193.

à dévoiler le masque qui cachait le visage de ses concitoyens. Les visages qui paraissent « sombre[s] et impersonnel[s] » au début de l'histoire et avant que sa quête ne débute, véhiculeront plein de signes et de mystères lorsque Galip les observera du point de vue d'un flâneur observateur. La disparition de Ruya donnera à Galip la chance de redécouvrir sa patrie mystérieuse qu'il ignorait jusque-là en tant que citoyen naïf suivant ses habitudes banales. À vrai dire, comme l'alléguait Julien Gracq, c'est grâce à ces flâneries qu'une ville qui « reste ainsi longtemps à demi interdite [aux hommes comme Galip] finit par symboliser l'espace même de la liberté »¹¹⁷.

Ainsi, Pamuk nous invite à scruter la progression étrange de Galip pendant cette recherche stambouliote qui devient pour lui au fur et à mesure, sous une forme métaphorique et spatialisée, une quête de soi aussi bien qu'une quête de la ville. Une quête qui le transforme en un autre. *Le Livre noir* est l'histoire « de l'amant perdu dans les rues d'Istanbul, et qui en devint un autre homme »¹¹⁸, résume Pamuk en toutes dernières lignes du roman. Nous verrons plus tard que cette quête urbaine dans Istanbul, amènera Galip à se perdre dans cette immensité énigmatique pour devenir quelqu'un d'autre qui peut saisir de plus près ce que dissimule la grande métropole dans son trésor caché. Pierre Sansot dit : « si elle (la ville) est ma patrie, si je ne peux l'abandonner qu'en me perdant, il m'importe de reconnaître, au plus vite, ses limites, ses secrets »¹¹⁹.

Sur ce point, Galip peut être comparé à Quinn, le protagoniste de *Cité de verre* qui, en conflit identitaire pendant l'histoire racontée, finit « autre » que ce qu'il était au début du roman. Mais il diffère du protagoniste d'*Au piano*, qui, sur le modèle du narrateur de *L'Homme des foules* de Poe, ne devient rien d'autre que ce qu'il était au début de l'histoire.

La première marche urbaine de Galip à la recherche de Ruya ressemble déjà à une flânerie, une observation neuve, une découverte nouvelle de la ville :

« Il dépassa les vitrines embuées des fleuristes, suivit les passages où allaient et venaient des commis avec leurs plateaux chargés de verres de thé, passa devant le lycée du Progrès de Chichli, où ils avaient été élèves, Ruya et lui, sous les marronniers aux branches décorées de longs glaçons fantomatiques »¹²⁰.

¹¹⁷ Julien Gracq, *La forme d'une ville*, Paris, J. Corti, 1985, p. 5.

¹¹⁸ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 715. (« İstanbul'un sokaklarında kaybolunca başka biri olan âşğın hikayesiyle ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 442)

¹¹⁹ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 209.

¹²⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 111. (« Vitrinleri buğulu çiçekçi dükkânlarının, çaycı çıraklarının girdiği pasajların, Rüya'yla birlikte gittikleri Şişli Terakki Lisesinin önünden ve dallarından buzlar sarkan hayâletimsi kestane ağaçlarının altından yürüyerek Alâad-din'in dükkânına girdi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 71)



Dans *Le Livre noir*, jusqu'au début du chapitre VII intitulé « Les lettres du mont Kaf¹²¹ », Galip, ne faisait qu'errer dans ses souvenirs d'enfance, hanté presque totalement par sa petite cousine Ruya devenue maintenant sa femme. Mais suite à la disparition de Ruya, le passé et les souvenirs communs de Galip avec cette dernière deviennent pour lui une feuille de route pour ses déplacements à travers Istanbul. Comme si jusqu'ici Galip, l'homme de l'ère motorisée, n'avait pas de raison pour marcher/déambuler en ville. Ces hommes ne ressemblent pas du tout *a priori* aux flâneurs des années 1840 « qui avaient fait l'éloge de la lenteur comme de la nonchalance au rythme des tortues¹²² qu'ils s'amusaient alors à promener dans les rues parisiennes »¹²³. En l'absence de ces prétextes, les hommes comme Galip, volontairement ou bien à causes des contraintes de la routine de la vie urbaine, ont recours à la vitesse des déplacements mécanisés pour parcourir les trajets, le plus souvent nécessaires, dans la ville. C'est pourquoi dans son recueil *Vitesse*, le poète symboliste français, Saint-Pol Roux, écrivait : « la vitesse est l'identité du Progrès »¹²⁴. Selon lui, pour l'homme de l'ère des machines, « la vitesse empruntée n'est qu'un déguisement »¹²⁵ de son oisiveté.

Avec la disparition de Ruya, la ville devient pour Galip un champ d'investigation. Les trajets habituels (ou non) parcourus d'ordinaire avec vitesse et empruntés seulement comme des moyens de liaison entre les parties diverses de la ville, deviennent les objets d'une quête, des paysages à observer. Au fur et à mesure, on découvre la ville à travers le regard d'un marcheur. À ce stade, le narrateur, veillant à bien choisir ses verbes, tente de donner, d'une façon sous-jacente, une ébauche mentale des caractéristiques des voies que le protagoniste parcourt à Istanbul. Ces dernières sont le plus souvent pentues¹²⁶, étroites et anciennes : « il descendait vers Karakeuy en passant par les vieilles rues et les étroits trottoirs en escalier du quartier

¹²¹ Montagne légendaire dans la mythologie persanne, citée à plusieurs reprises dans *Le Livre noir* (p.134, p.118...).

¹²² Dans *L'homme aux lèvres de saphir*, Hervé Le Corre souligne la lenteur du rythme de la marche des flâneurs parisiens de l'époque de Baudelaire. Son personnage, Henri Pujols, marche dans les rues parisiennes et le narrateur décrit comment il croise les flâneurs qui encombrant les rues, voire gênent le passage vu la lenteur de leur marche : « il percute des épaules et s'étonne de les entendre grommeler, il écarte de son chemin les flâneurs, les badauds, les ramollis qui traînent, tous ces paquets sombres, toutes ces silhouettes ralenties qui encombrant la ville ». H. Le Corre, *L'Homme aux lèvres de saphir*, *op. cit.*, p. 61.

¹²³ L. Changnam, « Le flâneur urbain et la masse-nomade », *op. cit.*

¹²⁴ Saint-Pol-Roux, *Vitesse*, Mortemart, Rougerie, 1973, p. 18.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁶ Tenant compte de cette même caractéristique, Elif Shafak, « la plus grande romancière turque de ces dix dernières années » d'après Orhan Pamuk, dans *La Bâtarde d'Istanbul* (2006), compare Istanbul à San Francisco : « La ville [d'Istanbul] est splendide. Elle ressemble assez à San Francisco avec ses rues pentues ». Elif Shafak, *La bâtarde d'Istanbul*, Paris, 10-18, 2008, p. 204.

Djihanguir »¹²⁷. Avant même de vérifier la situation géographique d'Istanbul et de son urbanisme, le récit nous restitue l'image d'une métropole avec des « rues aux pentes terrifiantes »¹²⁸ pour emprunter les mots de Mathias Enard quand il décrit Istanbul dans *Boussole*.

Dans les esquisses que les romanciers tels Auster, Echenoz et Pamuk dessinent de l'espace urbain, que ce soit un lieu de bonheur (Istanbul, la ville des gloires pour Djélâl dans *Le Livre noir*) ou de malheur (Paris, l'enfer dans lequel Max est condamné à retourner après sa mort), la place, la condition et les évolutions de la métropole contemporaine sont mises en exergue. À travers leurs récits, ils essayent de dévoiler les mutations qu'ont subies les métropoles contemporaines dans lesquelles ils vivent. Les récits pour eux constituent un langage spatial. Ils consistent bien en ce que Michel de Certeau appelle *parcours d'espaces*. Selon ce dernier, les récits traversent et organisent des lieux, « ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espaces »¹²⁹.

Dans *Le Livre noir* de Pamuk, le narrateur montre comment les signes et les points inscrits dans l'espace peuvent constituer un langage pour communiquer avec celui qui envisage de parcourir la ville. Il suffirait de les trouver et de les associer les uns aux autres pour se créer un trajet et, donc, une histoire. Comme si la ville était dotée de son propre langage pour communiquer au flâneur (marcheur, explorateur [en l'occurrence Galip le protagoniste]) les trajectoires possibles vers l'endroit où sont cachés les secrets. C'est pourquoi une fois devenu flâneur d'Istanbul, Galip commence à appréhender le récit de la ville comme le souligne le narrateur : « il s'était créé une histoire, de toutes pièces, avec les signes qu'il avait pu rencontrer dans cette ville, au cours des trois jours qu'il y errait »¹³⁰.

Les personnages des romans que nous étudions dans ce travail, abordent la ville sur un mode variable. Djélâl du *Livre noir*, « un journaliste qui dispose depuis trente ans d'une chronique quotidienne [dans le journal Milliyet] et qui s'est attaqué à tous les sujets »¹³¹, « si attaché à son passé, à sa mémoire défaillante »¹³², est hanté par les souvenirs de la ville. Galip, le jeune

¹²⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 151. (« [...] Cihangir'in eski sokaklarından, basamaklı dar kaldırımlarından Karaköy'e inerken gördüğü eski bir koltuğu [...] ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 95)

¹²⁸ Mathias Enard, *Boussole*, Arles, Actes sud, 2015, p. 52.

¹²⁹ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I: Arts de faire*, op. cit., p. 170.

¹³⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 352. (« Üç gündür şehirde yüzeylere burnunu sürte sürte dolaşırken işaretlerden bir hikâye kurabildiği için ayakta kalabilmişti ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 219).

¹³¹ *Ibid.*, p. 46. (« Celâl gibi her şeye bulaşmış otuz yıllık bir köşe yazarıyla [...] ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 31).

¹³² *Ibid.*, p. 359. (« Kendi geçmişine, kaybetmekte olduğu hafızasına bu kadar bağlı olan Celâl [...] ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 223).



avocat bourgeois, est hanté par ses souvenirs d'enfance avec sa femme Ruya, les souvenirs qui le guident à travers les rues d'Istanbul pour trouver Ruya et Djélâl disparus mystérieusement. Pour Stillman, en revanche, qui est un porteur des désirs insaisissables de l'avenir dans *Cité de verre*, New York « n'est qu'un vaste dépotoir »¹³³. Pour Quinn, le faux détective du roman, New York est « un espace inépuisable, un labyrinthe¹³⁴ [fait] de pas infinis »¹³⁵, rappelant ainsi les mots de Michel de Certeau qui disait que « les jeux de pas sont façonnages d'espaces »¹³⁶ ou ceux de Jean-François Augoyard qui intitula justement *Pas à pas*¹³⁷ l'un de ses livres les plus importants sur la ville. Max, le pianiste d'*Au piano* est confronté au dilemme d'un choix vital entre la ville (*section urbaine*) et la non-ville (*parc*). Mais en tout état de cause, ces protagonistes sont des marcheurs ardents et inlassables dans les grandes mégapoles de l'ère de la globalisation.

Le New York de *Cité de verre* se veut « l'expression urbaine de la modernité »¹³⁸, s'apparentant au *Nouveau monde* dont rêvaient les utopistes « depuis le livre de Thomas More en 1516 »¹³⁹, comme le souligne le narrateur de *Cité de verre*. Aux yeux de Quinn, dans cette mégapole moderne, « aussi loin qu'il allât et quelle que fût la connaissance qu'il eût de ses quartiers et de ses rues, elle lui donnait toujours la sensation qu'il était perdu. Perdu non seulement dans la cité mais tout autant en lui-même »¹⁴⁰. Rappelons-nous que ce sentiment de perte dans la cité moderne est omniprésent dans l'écriture d'Auster. Dans *Le voyage d'Anna Blume*, lorsqu'Anna écrit à son ami, elle décrit la ville ainsi :

¹³³ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 115. (« The whole city is a junk heap ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 77.)

¹³⁴ Il se peut qu'on se demande si Auster emploie le terme de « labyrinthe » dans une acception positive ou négative, puisque, selon André Peyronie, il participe d'une double allusion en fonction du langage appliqué : « [le labyrinthe] a, dans le langage courant, une valeur négative, mais, dans le langage soutenu, il se souvient de son origine sacrée et prend facilement une acception positive ». Selon Peyronie, la figure de labyrinthe est dégagée « du mythe grec de Thésée ». Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éd. du Rocher, 1988, p. 884-885.

Mis à part le fait qu'il est littéraire, la manière dont Auster décrit l'errance de Quinn au début du roman donne à voir qu'il entend plus une acception positive du terme, quitte à ce que dans l'ensemble du récit il s'empare d'un sens mitigé.

¹³⁵ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 16. (« New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 4.)

¹³⁶ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I: Arts de faire*, op. cit., p. 147.

¹³⁷ Jean-François Augoyard, *Pas à pas: essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil, 1979.

¹³⁸ Crystel Pinçonat, « New York », in Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco, Éd. du Rocher, 1999, p. 550.

¹³⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 67. (« from Thomas More's book of 1516 ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 42.)

¹⁴⁰ *Ibid.*, 16. (« no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighborhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 4.)

« Tu ne sais jamais quelle rue prendre, ni laquelle éviter. Par bribes, la ville te dépouille de toute certitude. Il ne peut jamais exister de chemin tracé d'avance, et tu ne peux survivre que si rien ne t'est nécessaire »¹⁴¹.

L'Istanbul du *Livre noir*, ressemble à ce que Roland Barthes appelait *l'empire des signes*¹⁴² dont Galip aspire à décrypter le secret :

« Ce qu'il lui fallait découvrir, déchiffrer, c'étaient bien ces combines [de signes inscrits partout sur les objets dans la ville], ces petits jeux, le sens secret de la ville »¹⁴³, se dit Galip en lisant les écrits de Djélâl.

Pour les écrivains postmodernes comme Auster, Pamuk et Echenoz, ainsi que le note Nick Bentley, « la métropole postmoderne représente une énigme labyrinthique qui se trouve métaphoriquement dans la pluralité vertigineuse de la vie urbaine contemporaine »¹⁴⁴.

I.2. La métropole au XX^e siècle : une évolution accélérée

Les grandes métropoles contemporaines étant comme *l'expression la plus haute de l'accès de l'homme à la modernité*, comme le souligne Olivier Chadoin¹⁴⁵, commencent à évoluer à une vitesse fulgurante après la révolution industrielle. Conscient de cet élan urbain et des processus caractéristiques de ce que Zygmunt Bauman a appelé « modernité liquide », Auster fait remarquer à son protagoniste dans *Cité de verre* la vitesse époustouflante de cette évolution: « Autour de lui, devant lui, hors de lui, il y avait le monde qui changeait à une vitesse telle que Quinn était dans l'impossibilité de s'attarder bien longtemps sur quoi que ce soit »¹⁴⁶. Quinn a bien raison d'avoir cette impression car, « la forme d'une ville, disait Julien Gracq dans *La forme d'une ville*, change plus vite [...] que le cœur d'un mortel »¹⁴⁷. Et c'est pourquoi, dans *Espèces d'espaces*, Georges Perec rêvait d'un espace immuable, un espace qui n'existe pas à son avis : « J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références »¹⁴⁸. Perec

¹⁴¹ P. Auster, *Le voyage d'Anna Blume*, op. cit., p. 13.

¹⁴² Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 2007, 157 p.

¹⁴³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 341. (« İşte, ortaya çıkarılması, deşifre edilmesi gereken bu 'el'in oyunlarydı, o gizli anlamdı [...] ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 212).

¹⁴⁴ Nick Bentley, *Postmodern Cities*, in Kevin R. McNamara, *The Cambridge Companion to the City in Literature*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 175. « For some of these writers, particularly Paul Auster, Orhan Pamuk, [...], the postmodern metropolis represents a labyrinthine enigma that metaphorically stands in for the dizzying plurality of contemporary urban living. »

¹⁴⁵ O. Chadoin, *La ville des individus*, op. cit., p. 24.

¹⁴⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 16. (« The world was outside of him, around him, before him, and the speed with which it kept changing made it impossible for him to dwell on any one thing for very long ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 4.)

¹⁴⁷ J. Gracq, *La forme d'une ville*, op. cit., p. 1.

¹⁴⁸ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974, p. 122.



était conscient qu'il songeait à un rêve impossible. Dans *Le voyage d'Anna Blume*, le personnage d'Anna écrit à son ami ; elle lui décrit la ville en évoquant l'instabilité de la ville, en évoquant la rapidité des transformations : « une maison se trouve ici un jour et le lendemain elle a disparu. Une rue où on a marché hier n'est plus là aujourd'hui ». Elle poursuit ensuite : « Quand on habite dans la ville on apprend à ne compter sur rien. On ferme les yeux un instant, on se tourne pour regarder autre chose, et ce qu'on avait devant soi s'est soudain évanoui »¹⁴⁹.

La révolution industrielle, en provoquant l'exode¹⁵⁰ rural massif vers les grandes villes à partir du milieu du XIX^e siècle, a accéléré le processus d'urbanisation de ces villes et a donc généré, comme le note J. Gracq, « le vertige de métamorphose qui est la marque de la seconde moitié »¹⁵¹ du XX^e siècle. D'autant plus que, comme le remarque Marc Augé en avançant son idée de *déplacement de l'utopie*, « aujourd'hui la migration mondiale se substitue à l'exode rural vers les villes, et que l'opposition Nord/Sud a pris la place de l'opposition Ville/Campagne »¹⁵².

La hausse de la population dans les grandes villes a été accélérée surtout par et pendant le processus de décolonisation. Cette dernière a déclenché la croissance de la mobilité internationale comme les exodes d'immigrants ; par exemple, « d'après le recensement de 1997, moins de 30% des habitants de l'agglomération stambouliote à cette date y étaient nés »¹⁵³. Dans de telles conditions, le besoin de produire des espaces sociaux a repoussé la ville hors de son enceinte et l'a fait sortir de ses démarcations frontalières traditionnelles. Reconnaître des extrémités précises et manifestes pour une métropole, comme autrefois, ne serait plus si simple à l'époque des cités-mondes. Régine Robin a bien mis en avant ce phénomène moderne dans *Mégapolis* (2009) :

¹⁴⁹ P. Auster, *Le voyage d'Anna Blume*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁰ Dans *Le voyage d'Anna Blume*, en des termes qui peuvent concerner l'histoire d'expansion de toutes les grandes villes, Auster évoque cet exode à travers ce qu'écrivait Anna à son ami pour décrire la ville où elle habite : « Les gens meurent et les bébés refusent de naître. Durant toutes les années que j'ai passées ici, je ne peux pas me rappeler avoir vu un seul nouveau-né. Et pourtant il y a toujours de nouveaux arrivants pour remplacer les disparus. Ils affluent de campagnes et des villes de la périphérie, tirant des chariots où s'empilent en hauteur toutes leurs possessions, ou encore dans les voitures délabrées qui passent en pétaradant, et ils sont tous affamés, tous sans abri. Jusqu'à ce qu'ils soient au courant des usages de la ville, ces nouveaux venus constituent des victimes faciles ». P. Auster, *Le voyage d'Anna Blume*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵¹ J. Gracq, *La forme d'une ville*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁵² Michel Bonnet et Patrice Aubertel (eds.), *La ville aux limites de la mobilité*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 76.

¹⁵³ Antoine Fleury, « Istanbul : De la mégapole à la métropole mondiale », CNRS, UMR 8504 Géographie-cités, 05/11/2010, <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/doc/typespace/urb1/MetropScient9.htm>

« Autrefois les limites entre la ville et la campagne se marquaient fortement dans le paysage. [...] Rien de tel aujourd'hui. La ville est discontinue, elle s'étire, se disperse, se fractionne et se perd dans des confins au loin »¹⁵⁴.

Une riche littérature a été consacrée à l'étude de cette époque notamment grâce à des romanciers tels Balzac (*Ferragus* 1833, *Illusions perdues* 1837, *Les Petits Bourgeois* 1855), ou Zola (*Germinal* 1885). Ils ont décrit avec une très grande minutie les évolutions spatio-temporelles de cette expansion urbaine qui a causé surtout la montée de la bourgeoisie et l'appauvrissement d'une classe ouvrière « prolétaire ». Les grandes villes commencent à se dilater autant vers l'extérieur (zones périurbaines et les agglomérations) que vers l'intérieur (constructions dans les terrains vagues intra-muros). Dans *Les Ville invisibles*, en parlant de la ville imaginaire d'Olinde, Italo Calvino évoque l'agrandissement de la ville au XX^e siècle. Il montre comment la dilatation des frontières de la ville produit de profonds changements dans des quartiers qui iraient même parfois jusqu'à disparaître¹⁵⁵. C'est pourquoi selon Kevin Lynch, tandis que la ville « peut rester stable dans ses grandes lignes pendant un certain temps, elle n'arrête pas de changer dans le détail. On ne peut que contrôler partiellement sa croissance [...]. Il n'y a jamais de résultat final »¹⁵⁶.

Pour l'homme contemporain, ces dynamiques font évoluer radicalement la perception physique de l'espace en général et de la ville en particulier. Devant ses yeux, la perspective de la ville moderne commence à se saturer (masse d'immeubles, les réseaux complexes des voies...) ¹⁵⁷.

Pamuk note ainsi dans *Le Livre noir* comment les terrains vagues d'Istanbul ont été remplacés par de nouvelles constructions urbaines ; il explique comment l'ouverture de l'espace qui conférait des perspectives généreuses sur la ville a été étouffée et épuisée par une sorte de sur-urbanisation rapace qui dévorait les espaces de la ville :

« Quand l'immeuble avait été construit, des terrains vagues le flanquaient des deux côtés ; on ne voyait pas encore ces bâtiments hideux qui, par la suite, bordèrent la rue d'une longue muraille crasseuse. Puis l'un de ces terrains avait été vendu à un promoteur. Très vite, les fenêtres de la cuisine, celles du long couloir et de la petite pièce, [...] qui donnaient jusque-là sur la mosquée, la ligne de tramway, le lycée de jeunes filles, la

¹⁵⁴ Régine Robin, *Mégapolis: les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, 2009, p. 15.

¹⁵⁵ I. Calvino, *Les villes invisibles*, op. cit., p. 159.

¹⁵⁶ K.A. Lynch, *L'Image de la cité*, op. cit., p. 2.

¹⁵⁷ Le passage de la « ville traditionnelle » en « masse urbaine » créa au fur et à mesure un engouement particulier auprès des habitants non-urbains. Dans *L'homme aux lèvres de saphir*, Hervé Le Corre met en évidence l'impression grandiose de son protagoniste Étienne – issu d'une petite commune près de Tours – devant la ville de Paris : « la folle idée qu'il pourrait mourir un jour pour cette multitude de toits, cet infini dédale de rues, ce populo râleur qui se presse et se bouscule dans le vacarme de la circulation lui traverse l'esprit comme un éclair de chaleur sur un champ de blé mur ». H. Le Corre, *L'Homme aux lèvres de saphir*, op. cit., p. 40.



boutique d'Alâaddine et évidemment sur le puits, se retrouvèrent à trois mètres à peine de distance des fenêtres du nouvel immeuble voisin »¹⁵⁸.

Pamuk explique comment la vue dont il jouissait autrefois a fini par être annulée par les mutations spatiales qu'avait subies sa ville natale. Il parle d'une ville qui n'a pas cessé de changer, quelles que soient les raisons qui ont toujours évolué elles-mêmes¹⁵⁹. Car, comme le disait Le Corbusier dans *La Charte d'Athènes*, « les raisons qui président au développement des villes sont soumises [elles-mêmes] à des changements continuels »¹⁶⁰.

Dans *Cité de verre*, Paul Auster intègre lui aussi à son récit des références aux mutations (spatiales notamment) qu'a dû subir une métropole comme New York tout au long de son existence : « Un mur blanc devient un mur jaune devient un mur gris, se dit-il [Quinn assit dans la salle de séjour de son appartement]. La peinture perd ses forces, la ville s'infiltré avec ses suies, le plâtre se désagrège à l'intérieur. Des changements, et puis encore des changements »¹⁶¹.

Dans *Le Livre noir*, quand Galip se rend dans l'un des quartiers marginaux d'Istanbul appelé Gunétepé, le narrateur nous confie l'impression de celui-ci en trouvant les terrains vagues d'autrefois remplacés par de nouveaux bâtiments, ou plutôt par un bidonville : « En ce temps-là, il n'y avait pas d'autres bâtiments [dans le voisinage du bâtiment où habitaient la jeune Ruya et son ex-mari] sur cette colline aride »¹⁶², mais maintenant cette colline est occupée par les « maisons aux petits balcons de guingois ou aux fenêtres trouées par un tuyau de poêle »¹⁶³.

Ces passages témoignent des changements qui résultent de nouvelles productions de l'espace social dans la ville. Des évolutions qui ont fermé la ville turque sur elle-même, qui l'ont segmentée de plus en plus. C'est dans cet Istanbul strié d'immeubles enchevêtrés et des

¹⁵⁸ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 328. (« Yandaki boş arsa, bir gün bir inşaatçıya satılınca, apartmanın camiye ve tramvay yoluna, kız lisesine, Alâaddin'in dükkânına ve bitişikteki kuyuya bakan mutfak pencereleri, ince uzun ve içerlek koridorun pencereleri ve her katta başka amaçlarla kullanılan küçük odanın (sandık odası, hizmetçi odası, çocuğun odası, fakir misafirin odası, ütü odası, uzak akraba teyzenin odası) pencereleri yanda bitişik nizam yapılan yüksek apartmanın üç metre uzaktaki yeni pencerelerine bakmaya başladı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 204).

¹⁵⁹ C'est ce que beaucoup d'autres auteurs d'Istanbul ne manquent pas non plus de mettre dans le portrait qu'ils donnent de cette ville en évolution permanente à travers l'Histoire, y compris Elif Shafak dans *La Bâtarde d'Istanbul*: « Lorsqu'elle atteignit l'âge de dix-sept ans, Asya Kazancı avait plus ou moins compris qu'elle n'était pas plus attachée à Istanbul que les panneaux : ROUTE EN CONSTRUCTION OU IMMEUBLE EN RESTAURATION que la municipalité déposait un peu partout ». E. Shafak, *La bâtarde d'Istanbul*, op. cit., p. 81.

¹⁶⁰ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Paris, Seuil, 1971, p. 28.

¹⁶¹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 148. (« A white wall becomes a yellow wall becomes a gray wall, he said to himself. The paint becomes exhausted, the city encroaches with its soot, the plaster crumbles within. Changes, then more changes still ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 102.)

¹⁶² O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 207.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 199.

« ruelles sans queue ni tête »¹⁶⁴ que Galip doit trouver son chemin vers l'endroit où Ruya et Djélâl se trouvent.¹⁶⁵

Les auteurs du corpus esquissent le portrait de l'homme qui ne peut que s'interroger. Il cherche à déployer son champ de vision au-delà de la modernité, il se veut donc postmoderne. Le postmodernisme, comme l'explique Paul Smethurst, « a changé la manière dont le passé est représenté, le contemporain est appréhendé et le futur est envisagé, et a changé fondamentalement les perceptions de l'espace et du lieu »¹⁶⁶. Dans cette évolution de pensée, l'un des points primordiaux a été le nouveau regard de l'homme sur l'espace urbain.

Dans *Des espaces autres* (1967), Michel Foucault dit : « L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte-à-côte, du dispersé »¹⁶⁷. Foucault parle d'un passage vital qui a marqué la pensée de l'homme moderne : le passage de la modernité à l'ère postmoderne, le passage de la suprématie du temps à celle de l'espace. Il s'agit de l'aube d'une époque que Edward W. Soja, dans sa conception des *géographies postmodernes*, a surnommée « *spatial turn* »¹⁶⁸, un *tournant spatial* qui « ne doit pas être considéré comme un simple changement du temps à l'espace, mais plutôt un changement dans les relations spatio-temporelles »¹⁶⁹.

Le terme a été repris par la suite par le critique littéraire Fredric Jameson qui s'en est servi pour illustrer sa compréhension du postmodernisme¹⁷⁰. C'est dans cette domination de la vision spatiale qu'un auteur postmoderne comme Paul Auster parvient à se convaincre de mettre l'accent sur l'espace même quand il parle du temps. Dans *Revenants*, Auster annonce avec une fierté particulière qu'il esquisse un tableau urbain qui fixe New York moderne au temps présent sans qu'il se soucie du temps dont la diégèse doit emprunter son déroulement comme le pensait Genette. Le narrateur de *Revenants* rapporte : « Le lieu : New York ; le temps : le présent ;

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 344.

¹⁶⁵ Orhan Pamuk, dans un discours prononcé à l'Université de Rouen en 2009, avoue qu'il a toujours désiré « être Flaubert ». Ce n'est donc pas étrange de constater des similitudes dans leurs descriptions d'Istanbul. Mais ce qui est encore plus intéressant à noter, c'est que Constantinople d'autrefois qui a subi beaucoup de changements, continue toujours à surprendre les voyageurs par la beauté des paysages : « On est perdu dans les rues, on ne voit ni le commencement ni la fin », avait écrit Flaubert dans une lettre adressée à Louis Bouilhet depuis Istanbul (alors Constantinople) plus d'un siècle auparavant (le 14 novembre 1850).

¹⁶⁶ Paul Smethurst, *The Postmodern Chronotope : Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 1.

¹⁶⁷ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, op. cit.*, p. 1571.

¹⁶⁸ Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, 1989, 276 p.

¹⁶⁹ P. Smethurst, *The postmodern chronotope, op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁰ F. Jameson, *Le Postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif, op. cit.*



aucun des deux ne changera jamais »¹⁷¹. Le fait que le temps devienne secondaire par rapport à l'espace n'éveille guère l'attention du lecteur ; en revanche, l'imaginaire du lecteur est grandement sollicité pour mettre en image l'espace new-yorkais. Auster ne prétend pas que son récit n'a ni passé ni futur, ceci étant impossible selon la logique de la narration. Nous sommes témoins de l'écoulement du temps, donc de l'histoire qu'Auster tâche de schématiser comme ce qui suit : « Tout d'abord il y a le Bleu. Plus tard il y a Blanc, puis Noir, et avant le début il y a Brun¹⁷² »¹⁷³. Il invite le lecteur à contempler un tableau où l'espace (la ville) prend le dessus sur le temps. Parfois, on a l'impression que l'histoire est figée dans le présent alors que le temps suit son déroulement ordinaire et que ce présentisme n'est qu'une leurre. C'est en raison de cette vision spatiale que pour nombre de penseurs éminents de l'espace urbain, pour Kracauer comme pour Simmel et Lukács, « le temps de la métropole est devenu espace »¹⁷⁴.

Le primat de l'espace sur le temps se répète également à plusieurs reprises dans la narration de *Cité de verre*. Par exemple, lorsque Quinn rencontre pour la première et la dernière fois Peter Stillman (le fils) dans son appartement, Peter lui parle pendant presque une journée entière alors que le soleil s'est d'ores et déjà couché sans que Quinn, ainsi que le lecteur, ne s'en aperçoivent : « Le discours était terminé. Quinn n'aurait pas su dire combien il avait duré. Car c'était seulement à présent, après que les paroles avaient cessé, qu'il se rendait compte qu'ils étaient assis dans le noir. Apparemment une journée entière s'était écoulée. Pendant le monologue de Stillman il y avait bien eu un moment, dans la pièce, où le soleil s'était couché, mais Quinn ne l'avait pas remarqué »¹⁷⁵.

¹⁷¹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 189. (« The place is New York, the time is the present, and neither one will ever change ». P. Auster, *Ghosts in The New York Trilogy*, op. cit., p. 133.)

¹⁷² Le choix des couleurs pour les noms des personnages dans *Revenants* peut mettre en exergue l'accent de l'auteur sur la quête identitaire qui naîtra rapidement de la filature qui a lieu dans cette deuxième histoire de la Trilogie new-yorkaise. En désignant les personnages par des couleurs plutôt que des noms, au fur et à mesure dans l'histoire, à travers les jeux narratifs mettant en avant les profondes questions identitaires, l'auteur suggère l'idée que ces hommes peuvent devenir les uns les autres, comme dans *Cité de verre* par ailleurs. Quoi qu'elle soit une idée originale propre à Auster, on ne peut guère le prétendre. Car avant lui le réalisateur américain Joseph Sargent avait déjà exploité l'idée en 1974 dans son film *Les Pirates du métro* (*The Taking of Pelham One Two Three*) où les personnages utilisent des couleurs pour noms. L'idée sera encore une fois reprise par le cinéaste américain Quentin Tarantino en 1992 dans son film culte *Reservoir Dogs* où les personnages principaux sont appelés Mr. White, Mr. Blue, Mr. Orange, Mr. Blonde, Mr. Pink et Mr. Brown.

¹⁷³ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 189. (« First of all there is Blue. Later there is White, and then there is Black, and before the beginning there is Brown ». P. Auster, *Ghosts in The New York Trilogy*, op. cit., p. 133.)

¹⁷⁴ S. Füzessey et P. Simay, *Le choc des métropoles*, op. cit., p. 164.

¹⁷⁵ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 42. (« The speech was over. How long it had lasted Quinn could not say. For it was only now, after the words had stopped, that he realized they were sitting in the dark. Apparently, a whole day had gone by. At some point during Stillman's monologue the sun had set in the room, but Quinn had not been aware of it ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 23.)

Comme chez Auster, on expérimente avec Echenoz ce qu'Henri Bergson appelle « le temps spatialisé »¹⁷⁶. Dans *Au piano*, lorsque le narrateur rapporte le retour de Max chez lui après s'être lancé dans une filature échouée de la femme qu'il avait prise pour Rose dans le métro, on lit : « Et tout le temps que durerait son long retour, quatorze stations et deux changements »¹⁷⁷.

Dans *L'Équipée malaise* aussi, pour donner une idée de la durée de la traversée de Paris par l'un des personnages (le duc Pons), Echenoz n'emploie que des indices spatiaux et cartographiques :

« C'est à peine plus long [...] que la traversée de Paris par le duc Pons : une quinzaine de stations séparent les places Balard et la République, par la ligne 8 qui est en violet foncé sur les plans officiels »¹⁷⁸.

En effet, la durée du passage de Max en métro d'un point A à un point B de Paris, comme la durée du discours de Peter Stillman – ininterrompu « une journée entière » durant, perçues toutes deux comme une transition temporellement discontinue et indivisible en soi, se veulent ce qu'Henri Bergson appelle « durée réelle ». Selon lui, « la durée réelle est [tout simplement] ce que l'on a toujours appelé le temps, mais le temps perçu comme indivisible »¹⁷⁹. Or, Bergson refuse de prendre la succession impliquée dans le temps « comme la distinction d'un “avant” et d'un “après” juxtaposés »¹⁸⁰. Pour Bergson, si nous découpons la « durée réelle » en points distincts, « en autant d'“avant” et d'“après” qu'il nous plaît, c'est que nous y mêlons des images spatiales et que nous imprégnons la succession de simultanéité »¹⁸¹. C'est ce que Bergson finit par appeler le « temps spatialisé ». À l'aune de la conception de Bergson, lorsqu'Echenoz découpe le temps du « long retour » de Max en « quatorze stations », articulé également par « deux changements », il découpe au fait la « durée réelle » en points distincts et en fait une « succession de simultanéité » qui ne fait que spatialiser le temps dit vrai. Or, ce que fait Echenoz n'est de toute évidence pas extravagant, puisque Bergson reconnaît « d'ailleurs que c'est dans le temps spatialisé que nous nous plaçons d'ordinaire »¹⁸². Ainsi, disons-nous, l'homme d'aujourd'hui, les individus comme Max et Quinn le représentant, fait de la « durée réelle » un « temps spatialisé » puisqu'il n'a, ainsi que l'affirme Bergson, « aucun intérêt à écouter le bourdonnement ininterrompu de la vie profonde »¹⁸³.

¹⁷⁶ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant: essais et conférences*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p.76 et pp. 166-167.

¹⁷⁷ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 76- 77.

¹⁷⁸ J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 128.

¹⁷⁹ H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 166.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*, pp. 166- 167.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 166.



En outre, comme on le voit dans la citation ci-dessus, le temps est mesuré à l'aune de la durée du trajet entre les stations – le temps qui dépend tout à fait de la vitesse de parcours en métro car comme l'approuve Paul Virilio, l'inventeur du concept de « dromologie »¹⁸⁴ « toute durée (est) une catégorie de vitesse »¹⁸⁵ – au lieu d'être estimé par des indications temporelles habituelles (réduites de plus en plus à cause des progrès techniques). C'est ainsi que Z. Bauman, partant de l'idée de la « fin de la géographie », affirme que « la *distance*, en effet, loin d'être un phénomène objectif et impersonnel, une *donnée* naturelle, est un produit social ; sa longueur varie en fonction de la vitesse grâce à laquelle elle peut être parcourue »¹⁸⁶.

I.2.1. Le flâneur à l'époque de la vitesse

Sous l'emprise de la vitesse des déplacements, l'espace urbain (le paysage urbain) perçu à travers les fenêtres des moyens de transports, se transforme en un défilé éphémère d'images instantanées qui se succèdent rapidement les unes aux autres. Ce paysage, dans les déplacements en métro, comme ici, se réduit le plus souvent au noir des tunnels. La distance parcourue ne peut être perçue dans beaucoup de cas qu'à travers une mesure temporelle qui ignore l'espace (urbain). On ne voit pas la ville dans les tunnels. Par conséquent, on ne décrit pas l'espace, on parle du temps. C'est pour les mêmes raisons que Guy Debord, dans son film *La Société du spectacle*, avançait que « la même modernisation qui a retiré du voyage le temps, lui a aussi retiré la réalité de l'espace »¹⁸⁷. Comme si la transformation technologique, d'un côté appréciable, vidait le mode de vie avancé (techniquement) de son contenu. « Simmel remarque l'importance des transformations techniques, mais déplore une perte de contenu et de profondeur »¹⁸⁸, souligne ainsi Marc Sagnol dans son article.

¹⁸⁴ Les Futuristes italiens, comme Filippo Marinetti, voyaient dans la vitesse « une merveille », « une divinisation de l'homme technique, de l'homme scientifique ». Virilio, *a contrario*, s'approchait du thème de la vitesse « à travers la guerre et à travers le caractère négatif de la vitesse » sans qu'il considère la vitesse négative en soi. Il invente le néologisme de la dromologie pour étudier et expliquer le rôle de la vitesse dans la société. Étant convaincu que « la vitesse est un élément qui a été négligé entre le temps et la durée », dans « Dromologie : logique de la course », Virilio évoque l'étymologie de son néologisme comme la suivante : « La racine du mot en explique le pourquoi : "dromos" en grec signifie course et le terme course montre bien comment notre société est représentée par la vitesse, tout comme par la richesse. Le "dromos", - je le rappelle c'est la "route" chez les Grecs, c'est "l'allée", "l'avenue", et en français le mot "rue" a la même racine que "ruée" ; se précipiter. Par conséquent la dromologie est la science, ou mieux, la discipline, la logique de la vitesse ». Paul Virilio, « Dromologie: logique de la course », *Multitudes*, Futur Antérieur, n° 5, 4/1991, <http://www.multitudes.net/Dromologie-logique-de-la-course>.

¹⁸⁵ H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, *op. cit.*, p. 166.

¹⁸⁶ Zygmunt Bauman, *Le coût humain de la mondialisation*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 24.

¹⁸⁷ Guy Debord, *La société du spectacle*, Gaumont vidéo, 2005.

¹⁸⁸ M. Sagnol, « Simmel et Benjamin, détecteurs de la modernité », in S. Füzessey et P. Simay, *Le choc des métropoles*, *op. cit.*, p. 199.

La vitesse du déplacement en métro permet d'ignorer la géographie parcourue. Pour Simmel, « la rapidité ou la lenteur du mode d'acheminement est souvent une affaire n'ayant acquis que par usurpation le rang qu'elle occupe actuellement. Et de même dans d'innombrables domaines »¹⁸⁹. À l'aune du concept de « dromologie » de Paul Virilio qui voit en vitesse de déplacement le triptyque de départ-voyage-arrivée, nous pouvons considérer dans l'écriture des auteurs tel que Echenoz, Auster et Pamuk un automatisme banal qui exclue systématiquement le « voyage » de ce triptyque lorsqu'il est question des déplacements à haute vitesse en moyens de transport moderne. Le déplacement de Max en métro parisien n'a rien d'un voyage au sens traditionnel du terme. La durée du voyage souterrain, minimisée à l'extrême par rapport aux siècles précédents, n'est envisagée que pour relier un point A à un point B ou plusieurs autres sans avoir en soi la valeur d'un voyage destiné aux découvertes ravissantes. Sur ce triptyque relativiste, Virilio dit :

« Très vite, avec la révolution des transports, il n'y aura plus que deux termes et demi : on partira encore mais le voyage ne sera plus qu'une sorte d'inertie, d'intermède entre chez soi et sa destination. À partir de l'invention du train, par exemple, le voyage perdra sa capacité de découverte du monde pour devenir une sorte de moment à passer dans l'attente d'arriver à destination »¹⁹⁰.

Dans *l'Équipée malaise*, Echenoz montre par exemple comment les propres produits de la modernité prodiguent à l'homme (flâneur) un moyen essentiel pour non seulement réduire le temps du voyage à néant, mais aussi contracter le triptyque dromologique en une seule « arrivée ». Ce voyage peut se faire sans même se déplacer physiquement, ce qui veut dire l'élimination de l'étape de « départ » du triptyque de Virilio, ou tout simplement, « l'accouplement du départ et de l'arrivée [qui] signifie la vitesse infinie »¹⁹¹ selon Saint-Pol Roux. Dans *L'Équipée malaise*, Echenoz montre comment Paul et ses confrères qui préparent un braquage à Paris, peuvent découvrir les environs de la ville en voyageant sur les ondes radiophoniques sans avoir besoin de se déplacer pour de vrai. Plus aucun obstacle ne peut empêcher ce déplacement : « Paul finit par saisir le fil de la fréquence policière. On y faisait état d'épiphénomènes dans les environs : cycliste fracturé gare d'Orsay, vieille dame forcenée rue du Commerce, vive odeur de gaz vers Javel »¹⁹². Au dire de Paul Virilio,

« Au début nous avons un triptyque, puis un diptyque : départ-arrivée et au milieu un intermède. Avec la révolution des transmissions, avec la télévision et la télétransmission,

¹⁸⁹ Georg Simmel, *Philosophie de l'argent* [1977], Paris, Quadrige/PUF, 2009, p.619.

¹⁹⁰ P. Virilio, « Dromologie: logique de la course », *op. cit.*

¹⁹¹ Saint-Pol-Roux, *Vitesse*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁹² J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, *op. cit.*, p. 84.



tout arrive sans nécessairement partir, ni voyager. C'est ce que j'appelle l'ère de l'arrivée généralisée »¹⁹³.

Pour revenir à Max dans *Au piano*, lors de son déplacement en métro, en l'occurrence à Paris, la plupart des trajets, étant souterrains, on ne voit pas la ville. Ce souterrain de Paris se veut « l'inconscient de la ville, l'espace du mystère toujours enfoui dans les profondeurs de la terre » ainsi que l'évoque Corrine Mesana dans un article¹⁹⁴ sur *Le Paysan de Paris*¹⁹⁵ de Louis Aragon. Le plus souvent, on ne voit que le noir des tunnels, des stations de métro et les affiches publicitaires qui les décorent, les gens qui se tiennent assis ou debout face-à-face dans l'encombrement et la promiscuité des trains. L'espace peut facilement être ignoré et la durée du voyage peut aisément être indiquée par les minutes. Echenoz aussi, comme tous les habitants des métropoles modernes, est un usager des chiffres.

Dans le passage ci-dessus, Echenoz relie la question de la distance aux indices spatiaux de la ville moderne (*quatorze stations et deux changements*). Le temps mathématique est fortement relativisé par l'implication de la vitesse du parcours fait en métro, une vitesse que Paul Virilio considère comme vitesse absolue ayant peu à peu remplacé la vitesse relative. Cela a aboli, selon Virilio, le caractère absolu du temps et celui de l'espace. Virilio dit :

« À partir du début de ce siècle, et grâce à la théorie de la Relativité restreinte et élargie, on peut voir comment la vitesse devint l'ultime absolu. Le temps n'est plus un absolu, l'espace n'est plus un absolu, comme à l'époque de Newton, c'est la vitesse qui est devenue le nouvel absolu »¹⁹⁶.

La durée de l'itinéraire aurait été le centre d'attention si la destination du trajet avait été d'importance primordiale. Mais ce n'est pas le cas. Il n'y a rien d'intéressant qui attend Max à la maison. Comme le narrateur d'*Au piano* le rapporte, « rentré chez lui, Max n'aurait même plus à cœur d'aller prendre une douche »¹⁹⁷.

Sur ce point, Max s'apparente, selon ses conditions de vie¹⁹⁸, au personnage important du *Livre noir*, Djélâl, qui marche parfois en ville pour des raisons similaires. Ce dernier écrit dans sa chronique :

¹⁹³ P. Virilio, « Dromologie: logique de la course », *op. cit.*

¹⁹⁴ Corrine Mesana, « Le paysan de Paris de Louis Aragon : écriture du labyrinthe et labyrinthe de l'écriture », [English title : « Le Paysan de Paris by Louis Aragon: Writing the Labyrinth and the Labyrinth of Writing »], *Amaltea : Journal of Myth Criticism*, vol. 1, 2009, pp 173-187.

¹⁹⁵ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 2004.

¹⁹⁶ P. Virilio, « Dromologie: logique de la course », *op. cit.*

¹⁹⁷ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁹⁸ Ils ne sont pas mariés ; ils vivent seuls et jouissent tous deux d'une certaine renommée.

« Je quittai le journal tard dans la nuit, et comme je ne voulais pas rentrer aussitôt dans une maison froide et déserte, je décidai de marcher dans les rues du vieil Istanbul »¹⁹⁹.

C'est l'itinéraire même qui compte dans ce voyage pour le flâneur qu'est devenu Max. Tout ce qui peut donner un sens à sa vie, c'est l'objet de la quête dans ce petit voyage urbain : Rose. En effet, cette distance aurait été différente si elle avait été faite à pied, en voiture, ou avec d'autres moyens de transport. Elle aurait été parcourue différemment par le flâneur oisif de l'époque de Baudelaire. Ce type de flâneur « se plaisait à suivre le rythme [de la marche des tortues] »²⁰⁰, et ce avant que Taylor, comme le rapporte Benjamin, n'impose le slogan « Guerre à la flânerie »²⁰¹ « des ouvriers, les gestes inutiles et les temps morts (en s'appuyant sur) l'organisation scientifique du travail »²⁰².

Cela entraîne par ailleurs l'attention du lecteur dans les espaces de prédilection d'Echenoz, les non-lieux souterrains de la ville. Peu importe le temps qu'il faudrait mettre pour desservir quatorze ou quinze stations à Paris. C'est l'immensité de la ville – exigeant parfois de traverser de dizaines de stations juste pour se déplacer d'un point de la ville à un autre – qui est mise en exergue pour démontrer le vaste espace auquel fait face le flâneur de la métropole contemporaine vis-à-vis du flâneur de l'époque de Baudelaire, l'époque de « l'éloge de la lenteur »²⁰³. En effet, il est évident que l'immensité est la première caractéristique de la métropole qui la différencie de la petite ville comme Jonathan Raban le souligne : « Il n'y a pas un seul point de vue à partir duquel on peut saisir la ville dans son ensemble. C'est, en effet, la distinction centrale entre la ville et la petite ville »²⁰⁴.

Paris, le *Paris immense*²⁰⁵ des auteurs tel Zola, est un très vaste réseau de rues et d'installations urbaines. Déjà au XIX^e siècle Balzac écrivait dans *Le père Goriot* : « Paris est un véritable océan. Jetez-y la sonde, vous n'en connaîtrez jamais la profondeur. Parcourez-le, décrivez-le ? Quelque soin que vous mettiez à le parcourir, à le décrire ; quelque nombreux et intéressés que soient les explorateurs de cette mer, il s'y rencontrera toujours un lieu vierge, un antre inconnu,

¹⁹⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 183. (« [...] geceyarısım biraz geçe gazeteden çıkmış, soğuk ve boş evime hemen dönmek istemediğim için, eski İstanbul sokaklarında yürümeye karar vermişim ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 114).

²⁰⁰ W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 83.

²⁰¹ Cf. Georges Friedmann, *La Crise du progrès. Esquisse d'histoire des idées 1895-1935*, Paris, 1936, p. 76, cité in *Ibid.*

²⁰² L. Changnam, « Le flâneur urbain et la masse-nomade », op. cit.

²⁰³ Carl Honoré, *Éloge de la lenteur*, Paris, Marabout, 2007.

²⁰⁴ Jonathan Raban, *Soft city*, London, Flamingo, 1984, p. 242. « There is no single point of view from which on can grasp the city as a whole. That, indeed, is the central distinction between the city and the small town ».

²⁰⁵ Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Gallimard, 1999, p. 146.



des fleurs, des perles, des monstres, quelque chose d'inouï, oublié par les plongeurs littéraires »²⁰⁶.

I.2.2. Les insatisfactions du flâneur postmoderne

Il se peut que ce soient les conditions des espaces parcourus en ville qui sollicitent l'attention du protagoniste comme du lecteur. « Le métro lui paraîtrait plus sale, plus déprimant que jamais, quel que fut le zèle des services de nettoyage »²⁰⁷, rapporte le narrateur d'*Au piano* pour démontrer comment, ainsi que le projette Guy Debord dans son film *La Société du spectacle* (1973), « la société fondée sur l'expansion du travail industriel aliéné devient, bien normalement, de part en part, malsaine, bruyante, laide et sale comme une usine »²⁰⁸. Notons que le regard de Debord est d'inspiration marxiste comme semble l'être celui d'Echenoz. Le flâneur d'Echenoz, le flâneur postmoderne, n'est plus comme le poète ou l'intellectuel baudelairien, celui qui marche pour observer la ville avec jouissance. Ce dernier veut épanouir son esprit en retrouvant des pensées riches, en retrouvant sa muse. Baudelaire décrivait son flâneur comme le suivant :

« La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. 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 »²⁰⁹.

Max est différent du flâneur que décrit Baudelaire. C'est un homme des foules qui les fuit en même temps. Mais une fois qu'il se met en mouvement, à pied, en voiture ou en métro, il devient un observateur qui regarde (même s'il le fait par automatisme) et qui critique. Giampaolo Nuvolati dit dans un article : « l'activité du flâneur consiste principalement à se balader et à traîner, à scruter les environs, mais également à analyser la modernité dans une perspective critique »²¹⁰.

Ainsi, une promenade en voiture de Parisy prend la forme d'une odysée à travers un Paris qui vit sa vie nocturne :

²⁰⁶ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 2011, p. 19.

²⁰⁷ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 77.

²⁰⁸ G. Debord, *La société du spectacle*, op. cit., minute 35.

²⁰⁹ C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 22.

²¹⁰ Giampaolo Nuvolati, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures*, traduit par Clément Rivière, 1/7/2009, n° 70, mis en ligne le 25/4/2013, <http://gc.revues.org/2167>.

« On suivit d'abord la rue de Clignancourt rectiligne, prit à droite dans la rue Championnet pour rejoindre celle de Poissonniers avant d'accéder aux boulevards extérieurs dont les trottoirs étaient sporadiquement peuplés de très jeunes femmes nigériennes, lituaniennes, ghanéennes, moldaves, sénégalaises, slovaques, albanaises ou ivoiriennes »²¹¹.

À travers la cartographie parisienne qu'il étale sous les yeux du lecteur grâce à un parcours en voiture, Echenoz tente de révéler comment la géographie de la ville est répartie selon un ordre discret. Il remonte des voies souterraines pour pouvoir dévoiler à sa guise au lecteur ce qui se passe dans les rues de Paris. Echenoz attire pour un bref moment l'attention du lecteur sur les inégalités de la vie moderne d'une métropole multiculturelle :

« Ces jeunes femmes, ces jeunes filles qui n'avaient pas souvent dix-huit ans commencèrent à se raréfier dès le boulevard Suchet, puis il n'y en avait plus du tout rue de Boulainvilliers, le long de laquelle l'automobile de Parisy se laissa glisser jusqu'à la Maison de la Radio »²¹².

Echenoz confirme qu'il se considère lui-même comme un flâneur benjaminien²¹³. Ce dernier est « le sujet d'une perception des phénomènes de la modernité, qui, mieux que partout ailleurs, se manifestent dans la grande ville »²¹⁴. C'est pourquoi à travers les descriptions faites par le narrateur de *Au piano*, nous repérons autant les attraits que les défauts de l'espace moderne. Suivant les flâneries de Max, le narrateur nous fait remarquer d'une part la beauté des stations parisiennes comme Passy, ou Bel-Air (« elle est très belle la station Passy, elle est très aérée, très chic »²¹⁵, ou « Dupleix, station claire et blanche »²¹⁶, et d'autre part il ne manque pas de dévoiler ce qui fait que le métro devienne parfois une incarnation de l'enfer dans le langage d'Echenoz. En comparant le métro à la salle de bains, le narrateur rapporte comment Max ne peut pas passer à côté du caractère insalubre du métro parisien malgré tous les soins municipaux :

« Il existe une malédiction des salles de bains. Une salle de bains un petit peu sale a toujours l'air plus sale que n'importe quelle non-salle de bains beaucoup plus sale. C'est qu'il suffit d'un rien sur une étendue blanche, banquise ou drap, d'un minuscule détail suspect pour que tout vire, comme il suffit d'une mouche pour que tout le sucrier soit en deuil »²¹⁷.

²¹¹ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 61 - 62.

²¹² *Ibid.*, p. 63.

²¹³ Voir l'entretien avec Jean Echenoz dans l'annexe.

²¹⁴ N. Perivolaropoulou, « Du flâneur au spectateur : Modernité, grande ville et cinéma chez Siegfried Kracauer », op. cit., p. 125.

²¹⁵ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 65.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 77.



On voit Max descendre du métro à *la station Nationale* et se mettre à marcher le long de la ligne 6. L'espace qu'Echenoz n'hésite pas à qualifier d'*espace barbare, sommaire et mal aménagé*²¹⁸ : « froid chemin étroit, no man's land où jamais l'on ne se risque, sous le bruit de ferraille épineuse des convois, sans une vague inquiétude »²¹⁹.

Une bonne partie du récit s'attarde sur le métro parisien où les masses de gens s'ignorent ; ils sont le plus souvent pressés, ce qui est conforme au caractère d'une métropole moderne. L'insistance d'Echenoz, dans *Au piano* comme dans *L'Équipée malaise*, sur les voies souterraines ou les voies se situant en dehors de l'enceinte visible des rues de Paris (les quais marginaux de la Seine, *dessous de pont, canal voûté*²²⁰...), semble être une façon de briser le rythme d'une ville striée²²¹ et permettre aux personnages de l'explorer en nomade. Dans *Au piano*, à travers le protagoniste Max, on voyage à plusieurs reprises dans le métro parisien : « il rejoignit la station Passy, son projet étant d'emprunter la ligne 6 du réseau métropolitain pour changer à Étoile et, de là, regagner Barbès »²²².

I.2.3. Le flâneur face à la saturation de la métropole contemporaine

Dans *Au piano*, Echenoz met en exergue l'immensité saturée de la ville de Paris²²³. Ses personnages refusent de se laisser cloisonner par la ville. Ils cherchent un moyen pour les contourner, pour les fuir. Pour se déplacer dans un espace de la taille de Paris, segmenté par excellence, il est indispensable de recourir à ce que la modernité elle-même nous offre. Le narrateur d'*Au piano* démontre comment font Max et son assistant Parisy pour éviter les embouteillages du centre-ville lorsqu'ils veulent traverser Paris :

« Temps pourri, proféra Parisy, on va tâcher d'éviter le centre. La pluie, en effet, n'ayant pas cessé, ne manquerait sans doute pas de produire comme d'habitude une coagulation d'encombres. Pour éviter de perdre du temps en traversant Paris congestionné, on convint d'emprunter les boulevards des maréchaux »²²⁴.

Emprunter les grandes voies telles que les boulevards et les périphériques dans les grandes villes, permet de voyager « en lisse »²²⁵, si l'on emprunte les termes de Deleuze.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, *op. cit.*, p. 226.

²²¹ Cf. G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, *op. cit.*

²²² J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 65.

²²³ La même vastitude qui amène le protagoniste de *L'homme aux lèvres de saphir* « [sentir] Paris renfermer sa vaste gueule sur lui pour le gober comme un raisin sec ». H. Le Corre, *L'Homme aux lèvres de saphir*, *op. cit.*, p. 54.

²²⁴ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 61.

²²⁵ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 601.

Il faut cependant se demander pourquoi ces boulevards périphériques, ou les moyens de locomotion comme les taxis ou plus particulièrement le métro, ne sont pas autant mis en exergue dans l'écriture de l'auteur américain Paul Auster en comparaison avec son homologue français. Auster semble être plus tenté d'évoquer les marches à pied.

Il va de soi que New York est beaucoup plus vaste que Paris et comme on le dit souvent, on marche moins aux États-Unis qu'en France. Le travail des auteurs comme Auster ne viserait-il pas précisément à mettre en valeur cette habitude au détriment des moyens de transports modernes dans la vie américaine ? Malgré le vaste réseau du métro new-yorkais, Auster n'y prête guère autant d'attention (sauf dans de rares exemples) et place les balades urbaines des personnages dans les rues de la ville, ce qui met la lumière sur la forme très particulièrement géométrique de l'urbanisme new-yorkais. *Cité de verre* se veut, oserait-on avancer, un éloge du pied comme dans le langage de Jacques Lacarrière, l'écrivain français des récits de voyage²²⁶.

Echenoz parle des embouteillages, des encombrements, et évoque les moyens utiles pour les éviter. Il parle de ce que nous vivons habituellement dans une métropole saturée par la population et les véhicules. Il évoque la réalité quotidienne à laquelle l'on a affaire tous les jours. Tandis qu'Auster passe à côté de cette question. Son New York est réduit à une ville piétonne, alors qu'en général, les villes américaines ne sont pas faites pour marcher, pour les flâneurs. New York ne se limite pas au centre-ville comme Manhattan ou Brooklyn où l'on peut marcher en contemplant le visage surmoderne de la mégapole américaine. En comparaison avec Don DeLillo qui dans *Cosmopolis*, en de longs passages, décrit un New York encombré par des bouchons très denses, le New York d'Auster est beaucoup plus aéré et subit moins de bouchons. Les personnages d'Auster n'empruntent que rarement les moyens de transport comme le taxi, le bus ou le métro.

Les personnages d'Echenoz ne marchent pas autant que ceux d'Auster. La géographie d'Echenoz (comme celle de Pamuk) n'est pas aussi centralisée que celle d'Auster. Les trajets dans la ville moderne sont tellement épars et éloignés les uns des autres que recourir aux moyens de transport de la vie moderne semble indispensable et bien entendu plus réaliste. Ces personnages ne manquent pas, comme dans toute vie urbaine normale, de profiter des moyens de transport lorsque les itinéraires sont très longs à faire à pied : « l'on partit en hâte dans la Volvo de Parisy vers le 16^e arrondissement qui, partant de Château-Rouge est pratiquement à l'autre bout de Paris, l'équivalent de la Nouvelle-Zélande intra-muros »²²⁷, lit-on dans *Au piano*.

²²⁶ Habitué de longues promenades, ce dernier n'hésitait pas à solliciter l'inspiration de la Muse pour écrire au sujet des pieds, un sujet qui prêterait à rire à son sens : « Avant tout, je chanterai les pieds. [...] Les pieds. Nos pieds. Qui nous portent et que nous portons [...] », écrivait-il à l'ouverture de *Chemin faisant*. J. Lacarrière, *Chemin faisant*, op. cit., p. 17.

²²⁷ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 61.



En plus de longs trajets quasiment impossibles à parcourir à pied dans l'immensité des métropoles d'aujourd'hui tel que Paris, l'auteur fait remarquer dans l'esquisse des voyages urbains un autre trait important dans les déplacements métropolitains : l'entassement urbain et les paysages clos.

Paris, comme en témoigne le passage ci-dessus, est une ville moderne, engorgée par les immeubles et les véhicules qui rétrécissent le champ visuel et qui s'amoncellent jusqu'au point d'escamoter les espaces libres. Dans *L'Équipée malaise* nous lisons : « il [Paul] fit une brève halte à la hauteur du 53, d'où le génie de la Bastille n'a plus l'air juché sur sa colonne que les immeubles dissimulaient entièrement »²²⁸. Les constructions urbaines se masquent les unes les autres et rendent le plus souvent impossible une vue générale sur la ville. Cet entassement urbain étouffe les espaces ouverts et rend la circulation de plus en plus compliquée. Selon Jean-Luc Nancy, « le vrai moment générateur de la ville n'est pas dans le regroupement ni dans la concentration [...]. Il est dans l'ouverture »²²⁹. En effet, c'était dans « le souci de disposer d'espaces libres permettant la circulation rapide » que Haussmann s'est orienté vers l'utilisation obsessionnelle des lignes droites – ce que la critique a baptisé le *culte de l'axe*²³⁰ – dans son plan d'« embellissement urbain » de Paris sous le Second Empire. Nonobstant, comme le souligne Guy Debord dans son *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, les espaces libres dans le plan d'Haussmann étaient plutôt destinés à « la circulation rapide de troupes et l'emploi de l'artillerie contre les insurrections »²³¹. Malgré les ouvertures prévues par Haussmann dans l'urbanisme parisien, Guy Debord, le précurseur de la pensée psychogéographique, pense que « de tout point de vue autre que policier, le Paris d'Haussmann est une ville bâtie par un idiot, pleine de bruit et de fureur, qui ne signifie rien »²³². L'urbanisme haussmannien, avec ses grandes ouvertures, a fait l'objet de la critique anticapitaliste qui reprochait à Haussmann d'avoir détruit le Paris populaire, espace où naissaient les révolutions²³³.

Dans *L'Équipée malaise*, dans le dernier passage du chapitre vingt-six, entièrement consacré au braquage d'une banque par une bande de gangsters formée de trois hommes (Plankaert, Van Os et Toon), le narrateur esquisse le tableau que nous découvrons à travers le regard de ces derniers qui quittent Paris par la porte d'Orléans à bord d'une Alfasud quelques jours après leur opération réussie. Ainsi, Jean Echenoz s'attache à montrer la différence entre la face encombrée

²²⁸ J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, *op. cit.*, p. 127.

²²⁹ J.-L. Nancy, *La ville au loin*, *op. cit.*, p. 99.

²³⁰ Voir Charlie Mansfield, *Researching Literary Tourism*, *op. cit.*

²³¹ Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », in *Les lèvres nues*, n° 6, Bruxelles, 1955.

²³² *Ibid.*

²³³ David Harvey, *The Condition of Postmodernity : An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge MA & Oxford UK, Blackwell, 1989, p. 204.

de l'espace urbain et les paysages qu'on trouve dans les zones périurbaines de Paris. Si ce dernier est un espace doté d'une perspective enveloppée par la masse des constructions nées de la modernité, la campagne de Paris est lisse et ouverte. Ce tableau peut mettre en évidence le contraste que Deleuze-Guattari ont conceptualisé avec l'opposition entre *l'espace strié* et *l'espace lisse* :

« La voiture verte quittera l'autoroute à Nemours pour sillonner une rase campagne avec un ciel immense [...]. Le paysage entièrement plat donnera tout de suite sur l'horizon, on distinguera de très loin les rares constructions qui feront signe sur son fil, sur sa ligne, ainsi pourra-t-il lire un texte calme scandé de fermes ponctuelles, d'étangs soulignés, de bourgs en suspension, de châteaux d'eau exclamatifs »²³⁴.

C'est un espace ouvert sur l'horizon et quasiment dépourvu de lignes de démarcation dont témoigne Echenoz dans ce bref passage. Un espace dans lequel on peut se mouvoir sans que les obstacles spatiaux ne puissent gêner. Une immensité qui peut paraître triviale pour quiconque, mais qui prend un teint poétique dans le langage d'Echenoz. Ce dernier décrit l'itinéraire de ses personnages qui s'enfuient de la ville comme dans ce que Pierre Sansot appelle une « fuite dans l'immense » qui « ignore les retours en arrière » ; qui « s'affole de l'espace qu'elle parcourt »²³⁵. Cette fuite dans l'immense, Sansot l'oppose à la dérive purement urbaine.

I.3. L'homme postmoderne et les modalités du parcours urbain

Reste à savoir selon quelles modalités se font les parcours urbains des personnages. Deleuze et Guattari disent : « ce qui distingue les voyages, ce n'est ni la qualité objective des lieux, ni la quantité mesurable des mouvements – ni quelque chose qui serait seulement dans l'esprit – mais le mode de spatialisation, la manière d'être dans l'espace, d'être à l'espace »²³⁶. Un parcours dans un espace cartographié serait bien différent d'un parcours dans un labyrinthe que l'on découvrirait pour la première fois. Chacun de ces deux parcours aura des régulations différentes capables d'affecter la vitesse, les accélérations, les retards et les changements de direction.

Dans *Cité de verre* d'Auster, Quinn se déplace constamment d'un endroit à l'autre, que ce soit avant l'arrivée de Stillman ou dès que sa poursuite commence. Mais lorsque ses parcours sont organisés et prévus, le ton de la narration prend une teinte plus tranchante et marque une différence tangible avec la narration des déambulations urbaines :

²³⁴ J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 198.

²³⁵ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 189.

²³⁶ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 602.



« Il marchait. Il traversait la rue et se dirigeait vers l'est. Arrivé à Madison Avenue, il prit à droite, continua vers le sud tout un pâté de maisons, puis tourna à gauche et vit où il était. "Il semble que je sois arrivé", se dit-il »²³⁷.

Les déplacements de Quinn représentent un parcours organisé (anticipé) puisqu'ils comprennent des points prévus qui sont imbriqués les uns dans les autres – selon sa carte mentale de la ville ou selon une carte géographique – pour former dans leur ensemble un trajet prévisible qui l'amènera à sa destination, comme l'atteste la phrase « il semble que je sois arrivé ».

Il faudrait chercher d'emblée à distinguer, dans la mesure du possible, la manière dont les personnages (représentant les citoyens contemporains) parcourent la ville. Autrement dit, il faudrait différencier celui qui fait un parcours déambulatoire et fortuit de celui qui suit des itinéraires planifiés. Comme le disait Pierre Sansot, « il existe des parcours qui nous rendent sensibles le terme de leur visée et qui joignent devant nous le dehors et le dedans »²³⁸.

Dans un premier lieu, du point de vue de Quinn, Stillman semble déambuler sans avoir aucun plan prémédité en tête. Il longe les rues sans que Quinn ne puisse trouver à sa démarche une stratégie quelconque qui fasse sens. *A priori*, la grande ignorance préliminaire de Quinn lui laisse penser que Stillman semble se déplacer de façon exploratoire juste pour tuer le temps, comme « dans un espace encore à cartographier, inconnu »²³⁹ si nous empruntons les termes de Didier Ottaviani. La situation reste cependant confuse. Car, ainsi que s'interroge Quinn lui-même, si Stillman « était simplement en train de tuer le temps, pourquoi s'y employait-il d'une façon aussi laborieuse ? »²⁴⁰

En effet, avec un peu plus d'attention, il apparaît que les déambulations du vieux Stillman constituent un excellent exemple de ce que nous entendons par la flânerie urbaine dans le contexte littéraire. Ses longues marches semblent avoir un but précis : « Le vieil homme errait dans les rues du voisinage à pas lent, ne progressant parfois que de façon infinitésimale, s'arrêtant, repartant, s'arrêtant à nouveau comme si chaque pas devait être pesé et mesuré avant

²³⁷ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 28. (« He was walking. He was crossing the street and moving eastward. At Madison Avenue he turned right and went south for a block, then turned left and saw where he was. "I seem to have arrived," he said to himself »). P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 13.)

²³⁸ P. Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 218.

²³⁹ Didier Ottaviani, « Foucault – Deleuze : de la discipline au contrôle », *op. cit.* p.69.

²⁴⁰ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 103. (« If he was simply killing time, why had he chosen such a painstaking way to do it ? »). P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 68.)

de pouvoir prendre place dans le cumul des pas »²⁴¹, rapporte le narrateur de ce que Quinn voit dans l'acte de Stillman.

Face au doute, Quinn finit par opter pour cartographe à sa façon dans le « cahier rouge » – qu'il s'achète pour y inscrire les détails de cette filature – les trajets de Stillman : « il coucha [...] sur le papier avec un soin méticuleux l'itinéraire exact des errances de Stillman, marquant toute rue suivie, tout changement de direction, toute pause effectuée »²⁴².

Après avoir tracé le croquis des endroits parcourus par ce Stillman, Quinn pense avoir déchiffré le secret de longues promenades de Stillman à travers New York. Ainsi, les parcours de ce dernier devraient changer d'aspect pour Quinn, comme pour le lecteur. Car cette fois-ci, selon les spéculations analytiques de Quinn, les marches de Stillman s'avèrent construites selon un plan subtilement anticipé par lui. Nous apprenons via le narrateur que « Quinn fut frappé par la manière dont Stillman avait longé les bords de la zone sans s'aventurer une seule fois au centre »²⁴³. Si cela se confirme, le parcours de Stillman se transforme littéralement. D'une déambulation, il devient une marche programmée qui ne se réalise que dans les endroits prévus en amont :

« Le croquis ressemblait à la carte d'un Etat imaginaire du Midwest. A part les onze pâtés de maisons sur Broadway au départ et la série d'enjolivures qui représentait les méandres de Stillman dans Riverside Park, l'image faisait aussi penser à un rectangle. Mais, [...] ce pouvait être aussi un zéro ou la lettre O »²⁴⁴.

Nous pouvons remarquer à ce stade que le narrateur, qui voit la scène à travers le point de vue interne de Quinn, est tellement obsédé par le parcours lui-même et sa nature qu'il passe presque complètement à côté de la description des lieux traversés à New York lors de cette étape. Nous aussi en tant que lecteurs sommes hypnotisés par la magie des parcours eux-mêmes ainsi que par le sens qu'ils peuvent sous-entendre plutôt que par l'espace parcouru par les personnages.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 89. (« The old man would wander through the streets of the neighborhood, advancing slowly, sometimes by the merest of increments, pausing, moving on again, pausing once more, as though each step had to be weighed and measured before it could take its place among the sum total of steps ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 58.)

²⁴² *Ibid.*, p. 94. (« he also set down with meticulous care an exact itinerary of Stillman's divagations, noting each street he followed, each turn he made, and each pause that occurred ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 62.)

²⁴³ *Ibid.*, p. 101. (« Quinn was struck by the way Stillman had skirted around the edge of the territory, not once venturing into the center ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 66.)

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 102. (« The diagram looked a little like a map of some imaginary state in the Midwest. Except for the eleven blocks up Broadway at the start, and the series of curlicues that represented Stillman's meanderings in Riverside Park, the picture also resembled a rectangle. On the other hand, given the quadrant structure of New York streets, it might also have been a zero or the letter "O." ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 66.)



Aussi, la marche de Stillman ne pouvait-elle pas consister en une déambulation, mais bien en des itinéraires bien réfléchis. Ces parcours sont destinés à relier point par point, suivant une stratégie précise, les positions spatiales correspondant à un objectif précis. Nous ne sommes plus dans la déambulation ; qui consiste en une « Marche, promenade, au hasard, en divers sens » (*Larousse*), une marche qui se laisse mener où que les pas aillent sans avoir rien prévu²⁴⁵. Nous sommes loin de ce que Pamuk décrit dans *Le Livre noir* à travers la voix du narrateur qui rapporte la progression des marches de Galip à Istanbul : « la seule chose à faire, c'était de continuer à marcher jusqu'à l'endroit où le mèneraient ses pas »²⁴⁶.

Pour mieux comprendre ce qu'est une déambulation urbaine, nous pouvons nous rappeler comment Max le protagoniste d'*Au piano* parcourt la ville avant chaque concert en compagnie de son assistant pour tuer le temps. Il ne marche pas pour observer la ville ou jouir du soleil et du beau temps. Il marche pour oublier sa peur. Pour lui, « la flânerie se présente donc comme un stupéfiant qui provoque l'amnésie »²⁴⁷, tandis que nous constatons que pour Galip et Quinn, c'est tout le contraire. Galip marche pour se rappeler un passé qu'il avait laissé à l'oubli dans la banalité du quotidien, et Quinn, engagé dans l'affaire Stillman, marche pour retenir en mémoire tous les détails des déplacements du vieux Stillman. En effet, Echenoz invite le lecteur à faire une balade à l'aveugle dans le Paris d'*Au piano* sans trop savoir où cela va le mener. Le lecteur voyage sur les pas des personnages qui, eux non plus, ne semblent pas être sûrs de la direction dans lequel s'oriente leur parcours. Le narrateur d'*Au piano* décrit la scène ainsi :

« Le plus jeune [Bernie, l'assistant de Max], parut hésiter quant à la direction à prendre. Il masquait son hésitation en parlant sans cesse, comme s'il n'était là que pour distraire l'autre [Max] »²⁴⁸.

Bien qu'il soit possible qu'ils aient un plan précis de parcours avec une destination précise, ce qui est le cas en l'occurrence, l'acte même de marcher se fait en soi de manière hasardeuse et selon les trajectoires aléatoires. C'est ce que Guy Debord appelle une « dérive » dans le langage de Guy Debord²⁴⁹. C'est une déambulation pure et un parcours nomade dépourvu d'un plan anticipé de marche. Cela veut dire se confier au rythme des rues comme nous les découvrons

²⁴⁵ Telle une promenade d'André Breton accompagné de Nadja dans Paris : « Nous voici, au hasard de nos pas, rue du Faubourg-Poissonnière ». A. Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 70.

²⁴⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 352. (« Yapılması gereken şey görüntülere ve yüzlere baka baka adimlarının kendisini götüreceği yere yürümektir ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 219).

²⁴⁷ A. S. Nordholt, « Georges Perec : topographies parisiennes du flâneur », *op. cit.*

²⁴⁸ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 11.

²⁴⁹ Guy Debord dit : « Le hasard joue dans la dérive un rôle d'autant plus important que l'observation psychogéographique est encore peu assurée. Mais l'action du hasard est naturellement conservatrice et tend, dans un nouveau cadre, à tout ramener à l'alternance d'un nombre limité de variantes et à l'habitude ». G. E. Debord, *Théorie de la dérive*, *op. cit.*

sans y avoir réfléchi ainsi qu'Anna, l'héroïne-narratrice du *Voyage d'Anna Blume* d'Auster, le décrit à son ami dans sa lettre :

« Les rues de la ville sont partout et il n'y en a pas deux semblables. Je mets un pied devant l'autre, puis l'autre devant l'un, et j'espère pouvoir recommencer. Rien de plus que ça »²⁵⁰.

Dans *Le Livre noir*, le protagoniste Galip est pris dans une errance mystérieuse dans un Istanbul froid et nocturne. Cette quête énigmatique, voire mystique, à travers la ville, fait de lui un amalgame de « flâneur » benjaminien et « l'homme traqué » de Pierre Sansot. Une grande part des marches de Galip à Istanbul ont lieu à la tombée de nuit. On voit comment peu à peu cette quête nocturne se transforme en une quête identitaire. Dans *Poétique de la ville*, Pierre Sansot, assimilant la marche nocturne à « la dérive de l'homme traqué », la suppose « comme quête de soi dans une ville »²⁵¹. Galip devient un flâneur qui prévoit ses itinéraires en ville, comme les détectives des romans policiers.

Quoique les trajectoires de Galip puissent parfois paraître dépourvues de préméditation, il prépare le plan de ses mobilités en amont pour pouvoir trouver sa femme Ruya et son cousin Djélâl. Et c'est sans doute cela qui imprègne sa quête urbaine de mystère policier.

Une fois devenu littéralement un flâneur d'Istanbul, Galip devient malgré lui un détective qui doit scruter et fouiller les coins invisibles d'une ville qui commence à dévoiler ses mystères. Son travail professionnel, ses anciennes habitudes et ses trajets coutumiers, il doit tout arrêter une fois que la quête s'amorce, une oisiveté propre à la figure de flâneur. Benjamin dit : « si le flâneur devient ainsi contre son gré un détective, cette transformation vient pour lui à propos socialement, car elle justifie son oisiveté. Son indolence n'est qu'apparente »²⁵².

I.3.1. La ville et la dérive

Les déplacements de Galip à la recherche de Ruya sont une dérive urbaine qui promet en même temps une nouvelle connaissance d'une ville mystérieuse dont il ne connaissait pas grand-chose jusque-là. C'est une dérive qui dévoile le passé de Galip, un passé qui est inhérent à l'existence de la ville telle qu'elle est. C'est pourquoi une simple marche dans les rues d'Istanbul devient pour Galip un exercice de remémoration de sa vie : « [Galip] se dirigeait vers la place de Taksim, en passant par les petites rues derrière Beyoglou, il allait tout droit vers Nichantache

²⁵⁰ P. Auster, *Le voyage d'Anna Blume*, op. cit., p. 9.

²⁵¹ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 123.

²⁵² W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 65.



et Chichli, jusqu'au cœur de son passé »²⁵³. En effet, chaque nouvelle dérive de Galip fait de lui un marcheur dont les pas, comme le note Pierre Sansot dans un langage poétique, contribuent à composer et à recomposer la ville à chaque instant : « Quand ils cessent de la marteler, elle cesse de battre pour devenir machine à dormir, à travailler, à obtenir des profits ou à user son existence »²⁵⁴, écrit Sansot dans sa *Poétique de la ville*. Chaque marche de Galip devenant ainsi une dérive, il fera face à chaque fois à une nouvelle composition de la ville ; d'où une nouvelle connaissance de la ville qui la fait paraître différente de celle d'avant.

C'est d'ailleurs dans une expérience similaire que Quinn le protagoniste de *Cité de verre*, après avoir perdu contact avec la famille Stillman qui ne répondait plus à ses appels téléphoniques, lors de dérives pédestres à New York, découvre des lieux qu'il n'avait jamais connus auparavant. Depuis qu'il avait commencé à surveiller le vieux Stillman, Quinn appelait régulièrement Virginia, la femme de Peter Stillman, pour lui communiquer ses observations. Or, un jour, sans aucune explication narrative dans le roman, ce contact se coupe et Quinn ne parvient plus jamais à joindre Virginia. Quinn se trouvait ainsi dans un embarras désespérant. Comme le rapporte le narrateur, il « était dans le néant. Il n'avait rien ; il ne savait rien ; il savait qu'il ne savait rien »²⁵⁵. C'est ainsi qu'il se met à flâner dans New York sans savoir pourquoi :

« Quinn passa la journée suivante à pied. Il partit tôt, juste après huit heures, et ne s'arrêta pas pour se demander où il allait. Il se trouva qu'il vit ce jour-là un bon nombre de choses qu'il n'avait encore jamais remarquées »²⁵⁶.

Les flâneries de Quinn, qui se trouve maintenant dans un état psychique délicat, s'apparentent ainsi aux « dérives » des situationnistes. Selon Guy Debord, « entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique »²⁵⁷. D'autant plus que la manière dont le narrateur raconte les virages accélérés de Max dans les rues new-yorkaises, ressemble à un jeu. Le passage est très long (soit quasiment trois pages) mais intéressant à suivre :

« À Sheridan Square, il reprit vers l'est, longea tranquillement Waverly Place et traversa le 6^e avenue pour arriver à Washington Square. Il passa sous l'arche et fendit la foule vers

²⁵³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 350. (« Beyoğlu'nun arkalarından Taksim'e doğru yürüyordu. Nişantaşı'na, Şişli'ye, kendi geçmişinin ta kalbine doğru ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 218).

²⁵⁴ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 209.

²⁵⁵ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 147. (« Quinn was nowhere now. He had nothing, he knew nothing, he knew that he knew nothing ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 102.)

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 150. (« Quinn spent the following day on his feet. He started early, just after eight o'clock, and did not stop to consider where he was going. As it happened, he saw many things that day he had never noticed before ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 104.)

²⁵⁷ G. E. Debord, *Théorie de la dérive*, op. cit.

le sud, s'arrêtant un instant pour regarder un bateleur faire des tours d'adresse sur une corde [...]. Puis il quitta le petit parc par son angle sud-est, traversa le projet de résidence universitaire avec ses parcelles d'herbe verte et prit à droite la rue Houston. Parvenu à West Broadway, il tourna à gauche, cette fois, pour rejoindre la rue Canal. Obliquant alors légèrement à droite il franchit un parc minuscule et fit volte-face vers la rue Varick, passant devant le numéro 6 où il avait vécu autrefois. Reprenant son cours vers le sud, il retrouva West Broadway à l'endroit où elle fusionne avec la rue Varick. West Broadway le conduisit au pied du *World Trade Center*, et, de là, dans le hall d'une des tours où il passa son treizième coup de téléphone de la journée à Virginia Stillman. Voulant alors manger quelque chose, Quinn entra dans un des lieux de restauration rapide [...]. Ensuite il repartit vers l'est, [et le passage continue encore jusqu'à la fin de la page suivante]. »²⁵⁸

Quant au *Livre noir*, force est de souligner par ailleurs que la dérive de Galip est autant urbaine que psychologique. À vrai dire, Pamuk s'assure de démontrer dans *Le Livre noir* comment « du mari exemplaire qui accomplit son parcours régulier et quotidien à l'homme perdu qui déambule à la recherche de sa femme disparue dans les rues enneigées d'Istanbul, Galip vit non seulement une altération psychologique troublante, mais aussi un changement brutal de son propre mode de parcours dans la ville »²⁵⁹.

Ainsi, la dérive stambouliote de Galip peut également être expliquée par la *Théorie de la dérive* de Guy Debord qui permet de mieux appréhender le monde *psychogéographique* des personnages comme Galip. Dès la disparition de Ruya, la dérive de Galip s'amorce. Cette dérive lui permettra de (re)connaître des endroits, parfois même les « zones fort malaisées » selon le narrateur, qui ne se trouvaient pas jusque-là dans sa géographie habituelle de la ville (comme le lupanar *Atelier des amis*²⁶⁰ que Galip connaîtra pour la première fois). Selon Guy Debord, celui qui se livre à la dérive renonce, « pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs

²⁵⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 151. (« At Sheridan Square he turned east again, ambling down Waverly Place, crossing Sixth Avenue, and continuing on to Washington Square. [...] Then he left the little park at its downtown east corner, went through the university housing project with its patches of green grass, and turned right at Houston Street. At West Broadway he turned again, this time to the left, and proceeded onward to Canal. Angling slightly to his right, he passed through a vest pocket park and swung around to Varick Street, walked by number 6, where he had once lived, and then regained his southern course, picking up West Broadway again where it merged with Varick. West Broadway took him to the base of the World Trade Center and on into the lobby of one of the towers, where he made his thirteenth call of the day to Virginia Stillman [...] »). P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 105)

²⁵⁹ Julien Bourbeau, « Description et déambulations. La ville d'Istanbul dans *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk », in Gervais, Bertrand et Christina Horvath (dir.), 2005, Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. coll. Figura, vol. 14, p.84.

²⁶⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 228. (« Dostlar Terzihanesi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 142).



qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent »²⁶¹.

Pour anticiper ces déplacements, le narrateur fournit à Galip un plan²⁶² de la ville qui servirait également à guider le lecteur dans sa découverte d'Istanbul. Comme le souligne Debord, « la part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit »²⁶³. Mais, si en amont nous savons où nous allons et par quel moyen, pouvons-nous toujours parler de flânerie ?

Nous avons tendance à répondre à cette question par un « oui ». Car, dans le contexte littéraire, ce n'est pas forcément le fait de ne pas avoir de plan prévu pour ses marches qui permet de les désigner par le terme « flânerie ». Autrement dit, ce qu'accomplit le flâneur, c'est de marcher « délibérément » au lieu de vivre « délibérément », prenant ainsi « de son entourage toute la nourriture dont il a besoin pour la croissance intellectuelle et la compréhension cosmique »²⁶⁴.

Pour faire une dérive, nous pouvons nous fixer un terrain et puis envisager les divers trajets possibles qu'offre ce terrain. À cet effet, la consultation d'une carte géographique de la ville n'est pas exclue. Selon Guy Debord, « l'exploration d'un champ spatial fixé suppose donc l'établissement de bases, et le calcul des directions de pénétration. C'est ici qu'intervient l'étude des cartes »²⁶⁵.

Ainsi, nous retrouvons dans *Le Livre noir* Galip regardant « le quartier Guntépé sur le plan de la ville ». À travers son regard, le narrateur décrit brièvement la situation cartographique de ce secteur d'Istanbul : « Comme le montrait le plan, la colline était à présent parcourue par des rues dont chacune portait le nom d'un héros de la Guerre d'Indépendance. Dans un coin du plan, on pouvait voir la tache verte d'un parc, le minaret d'une mosquée, et une place sur laquelle un petit rectangle indiquait l'emplacement d'une statue d'Atatürk ; la dernière des contrées dont Galip aurait pu rêver »²⁶⁶. Le narrateur évoque ainsi une géographie marquée à la fois par les emblèmes religieux et mémoriaux.

Le parcours donne ainsi accès à de brèves descriptions urbaines. On suppose que Galip remarque pour la première fois l'abondance des rues qui portent le nom des héros de la Guerre.

²⁶¹ G. E. Debord, *Théorie de la dérive*, *op. cit.*

²⁶² Il faudrait toutefois préciser qu'on ne voit jamais ce plan dans l'espace textuel du roman. Le narrateur nous apprend justement que pour trouver son chemin, Galip regarde un plan de la ville.

²⁶³ G. E. Debord, *Théorie de la dérive*, *op. cit.*

²⁶⁴ H. M. Crickenberger, « The Flaneur », *op. cit.* « Instead of living “deliberately”, the flâneur walks “deliberately”, taking from his surroundings all the nourishment he should ever need for intellectual growth and cosmic understanding ».

²⁶⁵ G. E. Debord, *Théorie de la dérive*, *op. cit.*

²⁶⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 176. (« Haritadan anlaşıldığına göre, şimdi her biri bir Kurtuluş Savaşı kahramanının adını taşıyan sokaklarla bölünmüştü tepe. Bir kenarda küçük bir parkın yeşiliyle, bir caminin minaresi, ortada Atatürk heykelinin küçük dörtgeniyle işaretlenmiş bir alan vardı. Galip'in hayâlini en son kuracağı ülkeydi burası ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 111)

Ces derniers sont vénérés dans toutes les cultures. Dans la culture musulmane des pays comme la Turquie ou l'Iran, ils sont plus souvent désignés par l'épithète de martyr, (« شهيد », « chahîd²⁶⁷ » en arabe ou en persan ou *şehit* en turc).

Les mosquées d'Istanbul sont également inséparables de l'architecture et de l'urbanisme de cette métropole. Le choix du parcours des personnages par Pamuk est un signe pour mettre en relief l'identité architecturale de cette immense ville. À côté du Bosphore, la Tour de Galata, et d'autres sites, ces mosquées et leur architecture sont les emblèmes de la géographie stambouliote. Ces lieux historiques se présentent « dans l'espace de la ville contemporaine comme l'irruption toujours stupéfiante du passé »²⁶⁸. Genette dit : « l'art de l'espace par excellence, l'architecture, ne parle pas de l'espace : il serait plus vrai de dire qu'elle fait parler l'espace, que c'est l'espace qui parle en elle [...] qui parle d'elle »²⁶⁹.

On se demande si dans la culture occidentale de pays comme la France et les Etats-Unis ces éléments ont la même fonction géographique/culturelle. Certes, en France aussi, le nombre de rues et d'endroits qui portent le nom des héros (martyrs) des guerres ainsi que ceux des saints est important ; mais il n'en va pas de même pour les États-Unis. Cependant, cet aspect est presque absent dans la géographie romanesque des auteurs comme Echenoz ou Auster. N'oublions pas qu'il faudrait prendre en compte les différences culturelles de ces auteurs. Or, dans leur géographie romanesque, le parcours et les itinéraires des personnages que nous découvrons à travers la voix du narrateur, croisent les endroits qui ont quelque chose à rajouter aux atouts d'une narration qui aime jouer avec le lecteur.

Pour reprendre ce que l'on disait sur la différence entre la déambulation et la flânerie, rappelons-nous que même si cette dernière se fait souvent sans destination prévue, elle participe en général d'un but précis : l'observation de la ville²⁷⁰. Cela constitue par ailleurs « un des paradoxes qui est inhérent au personnage du flâneur : c'est que son oisiveté, comme observation acharnée de la vie urbaine, est au fond un travail intense »²⁷¹. Selon Baudelaire, le flâneur est avant tout un

²⁶⁷ Chahîd (arabe : شهيد [šahîd], martyr) : Chez les musulmans, celui qui témoigne de sa foi (chahada) par la prière et par son sang (Larousse [En ligne]).

²⁶⁸ H. Garric, *Portraits de villes*, op. cit., p. 194.

²⁶⁹ Genette, *Figures I*, 1979, 44.

²⁷⁰ Un surréaliste comme André Breton dans *Nadja*, quoiqu'il oppose sa dérive à une flânerie, ne se prive pas d'une brève dérive pour observer la ville même lorsqu'il est tenu à être dans un endroit précis à une heure précise (le rendez-vous avec Nadja). Il explique comment même quand il a une destination anticipée, il ne s'empêche pas de changer parfois exprès ses habitudes routières pour dériver dans de nouvelles directions qui peuvent lui rendre l'itinéraire moins habituel et plus passionnant : « De manière à n'avoir pas trop à flâner je sors vers quatre heures dans l'intention de me rendre à pied à "la Nouvelle France" où je dois rejoindre Nadja à cinq heures et demie. Le temps d'un détour par les boulevards jusqu'à l'Opéra, où m'appelle une course brève. Contrairement à l'ordinaire, je choisis de suivre le trottoir droit de la rue de la Chaussée-d'Antin ». A. Breton, *Nadja*, op. cit., p. 76.

²⁷¹ A. S. Nordholt, « Georges Perec : topographies parisiennes du flâneur », op. cit.

grand observateur de la ville : « Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez »²⁷². Or, à ceux qui voient en le flâneur un être oisif inutile, Victor Fournel, le grand amateur de flânerie parisienne du XIX^e siècle, répliquait ainsi : « De fainéant ! Allons donc ! Je ne voudrais dire de gros mot à personne ; mais on voit bien que vous n’avez jamais flâné, messieurs, et que vous n’êtes pas capables de le faire ; car il n’est pas donné à tout le monde de pouvoir flâner naïvement »²⁷³.

Pour jauger l’importance de la vue, « le sens par excellence »²⁷⁴ dans les grandes villes selon Henri Bergson dans *La Pensée et le mouvant*, reportons-nous à G. Simmel (cité par Benjamin) selon qui « les rapports des hommes, dans les grandes villes, [...] sont caractérisés par une prépondérance marquée de l’activité de la vue sur celle de l’ouïe »²⁷⁵.

Devenu flâneur, Galip verra la ville D’Istanbul comme il ne l’avait jamais vu auparavant. En parcourant la ville pendant des heures et des jours, ou en l’étudiant à travers les plans, les cartes géographiques et les indices, la ville change de visage devant ses yeux et devient un nouveau monde²⁷⁶.

Peu à peu Galip s’identifie plus à l’artiste flâneur, que Baudelaire concevait à « l’état du convalescent »²⁷⁷ perpétuel, qu’au « dériveur » de Guy Debord. Selon ce dernier, pour celui qui fait une dérive, « la part de l’exploration [...] est minime »²⁷⁸. Or, après la disparition de Ruya, l’exploration d’Istanbul est devenue une véritable tâche pour Galip.

En effet, en comparant la convalescence au « retour vers l’enfance »²⁷⁹, Baudelaire considérait le flâneur comme un enfant qui « voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre »²⁸⁰. Dans un sens moins métaphorique, Pierre Sansot note que « l’enfant, par l’effet de sa taille, observe mieux le sol, les retombées de la ville sur sa terre natale, ce que les hommes négligent et qui parle d’eux à leur insu [...] ». La vision d’adulte est, en un sens, décevante : faite pour la « devanture », elle

²⁷² C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 14.

²⁷³ V. Fournel, *Ce qu’on voit dans les rues de Paris*, op. cit., p. 261.

²⁷⁴ H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 163.

²⁷⁵ W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 61.

²⁷⁶ Cela nous fait penser à Julien Gracq qui explique, dans *La forme d’une ville*, que le Nantes qu’il visita adulte, n’avait rien à voir avec la ville qu’il avait connue élève, reclus dans l’internat. J. Gracq, *La forme d’une ville*, op. cit., pp. 4-5 et pp. 42-45.

²⁷⁷ C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 19.

²⁷⁸ Force est de noter que dans l’expérience de la dérive, « le sujet est prié de se rendre seul à une heure qui est précisée dans un endroit qu’on lui fixe. Il est affranchi des pénibles obligations du rendez-vous ordinaire, puisqu’il n’a personne à attendre. Cependant ce “rendez-vous possible” l’ayant mené à l’improviste en un lieu qu’il peut connaître ou ignorer, il en observe les alentours ». G. E. Debord, *Théorie de la dérive*, op. cit.

²⁷⁹ C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 19.

²⁸⁰ *Ibid.*

néglige le sol et aussi les façades, les toits, puisque notre regard s'élève rarement au-dessus du rez-de-chaussée »²⁸¹.

Dans son interview donnée à *The Paris Review*, en parlant de la parution de son livre autobiographique *Istanbul*, Pamuk montre comment l'adoption de la vision d'un enfant lui permet de mieux explorer et reconnaître la ville et de la décrire dans un livre dont la moitié constitue une autobiographie²⁸². Cette portée autobiographique dont les indices et les exemples sont abondants « est aussi une façon de surdéterminer la véracité »²⁸³ du portrait de la ville comme le souligne Henri Garric en s'appuyant sur les critères définis par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*. Garric souligne le recours des auteurs américains à leur ressource autobiographique dans la production du portrait de ville, alors que « dans les portraits de villes français l'autobiographie reste plus discrète »²⁸⁴.

Le recours à l'autobiographie et le choix de cette vision d'enfant pour découvrir la ville sont manifestes dans *Le Livre Noir*. L'enfant dont Pamuk parle dans cette interview trouve une incarnation romanesque dans l'évolution identitaire du protagoniste Galip. Plus ce dernier observe la ville à la manière d'un enfant qui découvre la ville pour la toute première fois, plus il se rend compte combien elle lui avait été méconnue jusque-là. Au point que la ville-objet de ses recherches lui paraît tel un nouveau monde apte à le transformer en une nouvelle personne. Cette nouvelle ville, lui semble si différente qu'il a l'impression d'y mettre le pied pour la première fois : « Galip se posait la question : à quel point pouvait-on se retrouver transformé à force d'étudier le plan d'une ville où l'on n'a jamais mis le pied et à force d'imaginer la vie de cette ville ? »²⁸⁵

I.3.2. Le flâneur observé

À travers les romans du corpus, nous suivons des hommes qui traquent et sont traqués en même temps. Ces romanciers parlent de protagonistes qui sont pris dans des filatures à deux bouts. Ils

²⁸¹ P. Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 210.

²⁸² Pamuk : « I recently published a book called *Istanbul*. Half of it is my autobiography until that moment and the other half is an essay about Istanbul, or more precisely, a child's vision of Istanbul. It's a combination of thinking about images and landscapes and the chemistry of a city, and a child's perception of that city, and that child's autobiography ». « Orhan Pamuk, The Art of Fiction », Orhan Pamuk interviewed by Ángel Gurráa-Quintana, *op. cit.*

²⁸³ H. Garric, *Portraits de villes*, *op. cit.*, p. 159.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 175. (« Saim telefon ettiğinde Galip, insanın ayak basmadığı bir kentin haritasına baka baka ne kadar değişebileceğini merak ediyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 110).



sont à la fois sujet et objet de l'entreprise qui les mobilise en ville. Ils marchent, se déplacent constamment en ville en quête d'un « autre » qui n'est finalement qu'eux-mêmes.

Max, dans *Au piano*, suit l'ombre d'une illusion (sa bien-aimée Rose) dans la ville. Mais dès le départ de l'histoire, il a en même temps l'impression d'être suivi, d'être observé, par l'ombre de celui qui va le tuer dans le noir des rues parisiennes, celui ou ceux que nous ne connaissons jamais. Notons que contrairement au flâneur au sens classique du terme qui est surtout maître d'observation, le flâneur postmoderne se sent autant « observateur » qu'« observé ».

Sans avoir de raisons pertinentes, Max pense vainement à plusieurs personnes dont le mari de « la femme au chien » qui habite la même rue que lui et avec qui il n'avait échangé que quelques mots lors d'une « rapide rencontre nocturne »²⁸⁶ alors qu'il rentrait un soir chez lui. Le narrateur rapporte comment Max, parce qu'il fut séduit par cette femme dans ses pensées, suspecte que l'ombre qui le suit, est sans doute son mari. En effet, lors d'un « gala de bienfaisance »²⁸⁷, lorsque Max doit « dédicacer quelques disques à la demande générale », le narrateur raconte comment « vint le tour d'un homme d'assez belle apparence » qui vient faire signer à Max trois de ses disques : « vous ne me connaissez pas, dit-il, lui, sans sourire, mais vous connaissez ma femme et mon chien »²⁸⁸.

Ainsi Max suppose tout bêtement que l'épouse [la femme au chien] de ce dernier a dû lui raconter leur bref échange dans la rue et a déclenché ainsi en lui « quelque réaction de jalousie » ou de « vengeance homicide »²⁸⁹.

Or, quoique « tout se déroule plutôt bien » comme le souligne le narrateur et que Max apprend qu'il avait tort de craindre cet homme, lorsqu'il quitte la salle pour rentrer chez lui, la sensation d'être suivi par cet homme continue d'hanter Max :

« Il est tard, il fait froid, il pleuvine ou pleuvote, c'est d'un pas encore assez droit que Max avance dans sa rue déserte à cette heure-ci puis, comme avant d'arriver chez lui il passe devant le 55, il jette un coup d'œil semi-circulaire devant lui pour vérifier que le mari de la femme au chien ne s'est pas dissimulé dans un recoin, ayant changé d'avis et guettant le retour de Max pour lui nuire »²⁹⁰.

Ce sentiment d'être observé dans la ville, mis en doute dans la première partie du roman, ne cesse pas de hanter Max même après sa mort dans la section urbaine au point qu'il est cette fois-ci encadré par le récit même (mais sous une autre forme).

²⁸⁶ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 82.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 79.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 81.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 82.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 83.

Si dans la première partie du roman, Max est plutôt sujet à la sensation d'être surveillé en ville, dans cette deuxième partie il sait qu'il est sans conteste surveillé où qu'il aille en ville. C'est le personnage de Béliard qui est assigné, par la décision des autorités du *Centre d'orientation*, d'observer, de surveiller tout le temps et partout Max à son retour dans la section urbaine (Paris). Cela ne peut qu'étouffer la liberté individuelle d'un citoyen comme Max au sein d'une grande métropole comme Paris. Cependant, on se doute que la mission n'est guère réalisable vu les caractéristiques types de la grande ville moderne telles que, comme les souligne Marcolini, « la multiplicité et l'intensité des rapports sociaux qui s'y déploient, les nouvelles formes de conscience qui y apparaissent, émancipées des traditions et des conventions, la richesse et parfois l'étrangeté des rencontres qui se produisent au hasard des rues ou des cafés, la variété des décors qui se laissent découvrir au gré des parcours et l'influence qu'ils exercent sur les états d'âme et les dispositions affectives des individus »²⁹¹. Au début Béliard cherche à voir les choses comme une machine programmée par les autorités du *Centre d'orientation*. Il surveille les actes de Max d'un point de vue qui se veut dominant et qui restreint la liberté de Max aux encadrements préétablis. Or, on verra qu'à la fin de l'histoire, la ville, « le haut lieu de la liberté intérieur et extérieur »²⁹² selon Simmel, changera même la perception de Béliard²⁹³.

Il en est de même pour Galip dans *Le Livre noir* : un sentiment étrange s'empare de Galip qui, en traquant les traces de son cousin mystérieux Djélâl, se met de plus en plus dans la peau de ce dernier qui a avait été un très bon connaisseur d'Istanbul. Une passion particulière pour l'observation s'empare de Galip, ce qui constitue le moteur qui va stimuler la marche du flâneur. Même si immobile, ou à l'intérieur d'un immeuble, cette passion reste aussi stimulée qu'à l'extérieur dans les rues de la ville : « il entra dans son bureau, et au lieu de s'asseoir devant sa table de travail, ouvrit la fenêtre, se pencha et observa un bon moment les mouvements de la rue en bas »²⁹⁴.

Il est intéressant de remarquer ici que Pamuk passe sous silence ce moment (court ou long, nous l'ignorons) d'observation immobile de l'espace urbain par Galip malgré les divers exemples dans la littérature de « flâneries immobiles »²⁹⁵. On se demande sans doute si c'est uniquement dans le mouvement que le narrateur du *Livre noir* peut se poster dans l'œil du protagoniste pour observer la ville.

²⁹¹ P. Marcolini, *Le mouvement situationniste*, op. cit., p. 79.

²⁹² G. Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, op. cit., p. 3.

²⁹³ Voir chapitre II.2.3, pp. 135-136.

²⁹⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 173. (« Odasına girince masasına oturacağına pencereyi açıp aşağı baktı : Kaldımlardaki bütün hareketi kısa bir süre gözetledi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 110).

²⁹⁵ Cf. *L'homme des foules* de Poe, *Espèces d'espaces* de Perec, *Le Livre des fuites* de Le Clézio, etc. Voir A. S. Nordholt, « Georges Perec : topographies parisiennes du flâneur », op. cit.



Galip qui est obligé de traquer, à l'instar d'un détective privé, Ruya et Djélâl, a l'impression d'être en même temps traqué par une présence mystérieuse. Le narrateur raconte comment ce sentiment étrange surgit en lui lors d'une de ses quêtes dans Istanbul :

« Galip traversa la rue et acheta une orange. Il la pela et la mangea tout en marchant, avec soudain l'impression d'être suivi. Tout en traversant la place de Djangaloglou²⁹⁶ en direction de la rue où se trouvait son bureau, il se posa, sans y trouver de réponse, la question : pourquoi avait-il été saisi, à l'instant même, de ce sentiment ? Il descendit à pas lents la rue pentue, tout en regardant les vitrines des librairies et en se demandant pourquoi ce sentiment lui semblait si réel. C'était comme s'il y avait un œil derrière lui, fixé sur sa nuque, presque imperceptible »²⁹⁷.

Ayant l'impression d'être constamment suivi par un Œil dans le labyrinthe stambouliote, Galip s'apparente à « l'homme traqué » de Pierre Sansot sous le regard duquel la ville s'empare d'une existence pleine : « sous le regard de l'homme traqué, la ville se met à exister intensément, elle se découpe et elle s'articule mieux »²⁹⁸.

Maintenant que Galip s'est mis en marche à Istanbul, il se sent observé. Il ne sait par qui, ni comment. Le narrateur du *Livre noir* indique l'étrangeté de la situation nouvelle de Galip :

« Comme il n'avait jamais été suivi de sa vie et qu'il n'avait jamais eu l'impression de l'être jusque-là, les connaissances de Galip dans le domaine de la filature se réduisaient à des films et à certains passages des romans de Ruya »²⁹⁹.

Le sentiment d'être observé, dans *Le Livre noir*, est fortement lié à la marche. Comme si dans l'Istanbul du *Livre noir*, tout était ordinaire et dépourvu du teint fantasmagorique en position immobile et statique. Ainsi, tout commence à chaque fois que le protagoniste se met à marcher dans la ville :

« Quand Galip sortit du magasin, il examina la rue et les trottoirs, mais n'y découvrit rien d'inhabituel : une femme, la tête couverte d'un fichu, et un petit garçon au manteau trop grand, qui s'étaient arrêtés devant la vitrine d'un marchand de sandwiches, deux écolières aux collants du même vert, et un vieillard vêtu d'un paletot marron qui se préparait à

²⁹⁶ *Cağaloğlu Meydan* en turc.

²⁹⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 171. (« Karşıya geçip bir portakal aldı. Portakalı soyup yerken birisi tarafından takip edildiği duygusuna kapıldı. Ca-ğaloğlu Meydanından yazıhanesine doğru dönüyordu, bu duyguya niye o anda kapıldığını çıkartamadı: Yokuştan ağır ağır inerken, kitapçı dükkânlarının vitrinlerine bakarken, duygunun neden bu kadar gerçek olduğunu da çıkartamadı. Ensesinin arkasında varlığını belli belirsiz sezdiiren bir 'göz' vardı sanki, o kadar ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 107).

²⁹⁸ P. Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 187.

²⁹⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 172. (« Daha önce hiç takip edilmemiş, daha önce takip edildiği duygusuna da hiç kapılmamış olduğu için, Galip'in bu konudaki bilgisi, gördüğü filmlerle ve Rüya'nın okuduğu polisiye romanların sahneleriyle sınırlıydı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 108).

traverser la rue. Pourtant, dès qu'il se remit à marcher, Galip sentit à nouveau le regard de l'Œil sur sa nuque »³⁰⁰.

Force est de noter que c'est après la lecture de Djélâl que Galip commence à avoir l'impression d'être suivi par l'Œil. Ceci dit, la lecture des chroniques de Djélâl nous apprend qu'en premier lieu cet Œil était une présence imaginaire qui le suivait partout : « je me suis senti envahir par le sentiment qu'un œil me fixait de je ne sais pas où ». Djélâl parle ainsi de la présence d'un « œil » qui le fixe où qu'il aille dans la métropole turque : « un Œil, qui voyait tout et qui me retrouvait partout où j'allais, me guettait ouvertement à présent, et il n'avait rien à voir avec les personnages des histoires que j'avais inventées »³⁰¹.

L'Œil est un observateur fantôme pouvant symboliser la ville moderne. Cette dernière devient un monstre regardant qui écrase l'homme esseulé sous le poids de son immensité intenable. Elle fait du citadin un « homme traqué » si l'on veut reprendre l'expression de Pierre Sansot. Par son emprise, la ville donne à l'homme urbain le sentiment d'être poursuivi : « la ville avec ses fumées et ses bruits de métier nous poursuivait par les chemins », disait Rimbaud dans son poème *Ouvriers*, le poème que Julien Gracq cite à plusieurs fois dans *La forme d'une ville*³⁰².

Selon G. Simmel, « la ville provoque une individualisation au niveau du psychisme qui est fonction de ses dimensions. Certaines raisons sont évidentes. Il y a d'abord la difficulté d'affirmer sa personnalité dans un environnement si vaste »³⁰³. Ainsi, en établissant dans *Le Livre noir* l'échafaudage d'un profond questionnement sur l'identité de la Turquie contemporaine³⁰⁴, Pamuk esquisse le portrait d'une ville devenant l'Œil qui guette l'homme urbain à chaque pas qu'il entreprend : « Dans le regard que l'Œil me lançait et qui se métamorphosait en mon regard à moi, je retrouvais un gigantesque collage, une créature monstrueuse faite de cette multitude que je voyais défiler devant moi et dont je reconnaissais les visages, l'un après l'autre »³⁰⁵, écrit Djélâl dans sa chronique sur l'Œil.

³⁰⁰ *Ibid.* (« Dışarı çıkınca Galip her iki kaldırıma da baktı, ama dikkatini çekecek bir şey göremedi: Paltosu bol küçük çocuğuyla birlikte bir sandviççinin vitrinine bakan başörtülü bir kadın, aynı yeşil çorapları giyen iki öğrenci kız ve karşı kaldırıma geçmek için bekleyen kahverengi paltolu bir ihtiyar. Ama yazıhanesine doğru yürümeye başlar başlamaz, ensesinde aynı 'göz'ün bakışını hissetti ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 108).

³⁰¹ *Ibid.*, p. 184. (« Her şeyi gören ve her yerde beni bulan bir göz, artık hiç saklanmadan gözetliyordu beni! Hayır, uydurduğum hikâyelerin kahramanlarıyla hiçbir ilgisi yoktu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 115).

³⁰² J. Gracq, *La forme d'une ville*, *op. cit.*, p. 6 et 43.

³⁰³ G. Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, *op. cit.*, p. 36.

³⁰⁴ Voir ici-même, chapitre IV.4.

³⁰⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 190. (« O'nun tepeme salıverdiği ve şimdi benim bakışıma dönüşen 'göz'ün bakışında, tek tek görerek hatırladığım bütün bu kalabalıktan yapılmış bir kolajın, bir ucubenin ruhu vardı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 119).



L'Œil traqueur du *Livre noir* est par ailleurs ce que deviendra Quinn dans *Cité de verre*. Nous sommes ainsi témoins d'un jeu de mots qu'Auster met en œuvre dans la composition *private eye* (détective privé en anglais) que doit devenir Quinn. « Eye » en anglais signifie l'Œil comme nous le savons. Dans *Cité de verre*, l'auteur montre une attention particulière envers le titre du rôle que le protagoniste Quinn accepte de jouer pour surveiller un père dangereux (le vieux Stillman): « Détective privé. En anglais *private eye*, ce qui s'entend aussi *private I* »³⁰⁶. Ce « I », le symbole d'individualisation d'un être, est doté d'une polysémie pouvant se reporter sur plusieurs individus selon le récit :

« D'abord ce *I* était la lettre symbolisant l'Investigateur. Mais c'était aussi le simple *I* signifiant "je" [...]. C'était aussi l'œil (*eye*) de l'écrivain, l'œil de l'homme qui jette son regard sur le monde et exige que le monde se révèle à lui. Il y avait désormais cinq ans que Quinn vivait sous l'emprise de ce jeu de mots »³⁰⁷.

Ainsi, pour évoquer l'essentiel de la sensorialité dans l'espace qu'explorent les flâneurs dans New York de *Cité de verre*, Auster charge son protagoniste du rôle d'un détective privé, *private eye*, comme l'appellent les Américains. En effet, il s'apprête à se déguiser en un « eye », un Œil qui est l'instrument de la vue, la vision. L'insistance du roman sur cet Œil mystérieux peut suggérer l'importance de la « vision » dans l'espace urbain. Mais la différence entre l'œil de l'histoire de Pamuk et celui du récit d'Auster est que l'œil qui fixait Djélâl sous les fenêtres aveugles des maisons sombres dans les ruelles ténébreuses d'un Istanbul neigeux n'est qu'une illusion très vite confirmée dans le récit : « cette chose, que je sentais me guetter, n'était qu'une illusion et je me refusais à y attacher de l'importance »³⁰⁸.

Comme le décrit Djélâl, l'Œil s'avère être finalement Djélâl lui-même, le regardant et le regardé deviennent le même. Cet Œil s'apprête ainsi à devenir multiple, devenir *autre*, dissous dans le *regardé* : « L'Œil me connaissait et moi, je le connaissais. Depuis longtemps déjà nous étions, l'un comme l'autre, au courant de nos existences »³⁰⁹.

Ainsi, sous la lourdeur du regard de cet Œil mystérieux qui le traque, Galip commence à voir dans la ville ce qu'il ne remarquait pas d'ordinaire. La ville commence soudain à exister pleinement sous le regard d'un Galip qui se sent traqué. Chacun de nous peut adopter ce

³⁰⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 22.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 22- 23. (« Private eye. The term held a triple meaning for Quinn. Not only was it the letter "i," standing for "investigator," it was "I" in the upper case, the tiny life-bud buried in the body of the breathing self. At the same time, it was also the physical eye of the writer, the eye of the man who looks out from himself into the world and demands that the world reveal itself to him. For five years now, Quinn had been living in the grip of this pun ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 8)

³⁰⁸ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 184. (« Beni gözetlediğini sezdiğim şey, belli belirsiz bir hayâldi, önem vermek istemedim ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 114).

³⁰⁹ *Ibid.*

nouveau mode de regard de Galip pour regarder la ville d'une perception scrutatrice qui veut tout découvrir en ville. Comme le note Pierre Sansot, « peu d'hommes sont traqués et cependant chacun de nous peut reprendre, à son compte, la démarche de l'homme traqué. La ville qui a pu sembler une masse indifférenciée, va nous livrer quelques-unes de ses pentes, de ses creux, de ses impasses »³¹⁰.

Depuis la disparition de sa femme et son cousin, Galip a entamé une nouvelle vie. Il est devenu un observateur de la ville, et vu que personne ne le connaît, il est comme « un *prince* qui jouit partout de son incognito »³¹¹ ainsi que Baudelaire décrivait l'observateur solitaire de la ville.

Ainsi, influencé par ses lectures des chroniques de Djélâl, Galip devient un observateur observé par une présence onirique. Galip lui-même « décida que le cauchemar qu'il traversait provenait autant du manque de sommeil que de la disparition de Ruya »³¹², rapporte le narrateur du *Livre noir*. Mais cette réponse résout-elle vraiment l'énigme ?

Le vide que la disparition de Ruya a creusé dans la vie de Galip, crée une solitude proprement urbaine. Dans ce vide solitaire, il se trouve psychologiquement envahi par les ombres ressemblant à Ruya, ainsi qu'à Djélâl, dans la ville qui le traîne dans le dédale des ruelles stambouliotes. Ce sentiment peut être familier pour les citadins de plus en plus solitaires de l'ère des métropoles.

Nous avons vu que le même sentiment s'empare de Max dans *Au piano* du fait de sa solitude et d'une disparition presque éternelle de Rose, son amour impossible. Suite à cette lacune importante qui marquera toute la vie de Max, la solitude et la dépendance à l'alcool le poussent à errer en ville et fréquenter les bars jusque bien avant dans la nuit. Ainsi Max cumule-t-il les qualités principales pour amorcer ce que Guy Debord appelait une « dérive » urbaine, l'expérience qui trouve son origine dans une réaction à la nécessité excessive des moyens de transport dans la vie urbaine moderne. Ce dernier, comme l'affirme Emmanuel Guy dans un article, « était aussi un grand marcheur et un excellent buveur, deux qualités essentielles pour prétendre à la dérive »³¹³.

Dans *Le Livre noir*, Pamuk essaie de persuader le lecteur que Galip, avant la disparition de Ruya et Djélâl, ne fut pas un grand flâneur observateur de la ville. La marche quelque peu forcée pour Galip dans la ville, même si rien ne s'avère d'emblée inhabituel, l'initie pour la première fois au sentiment d'être traqué en ville comme des personnages des romans policiers. En suivant pas à pas un protagoniste comme Galip à Istanbul, nous parvenons mieux à comprendre

³¹⁰ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 188.

³¹¹ C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 22.

³¹² O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 173.

³¹³ Emmanuel Guy, « Debrod(er) la carte », 1/5/2012, <http://strabic.fr/Debord-er-la-carte>.



pourquoi Pierre Sansot disait : « la ville traque fondamentalement l'homme et le constitue comme l'homme traqué »³¹⁴. Pour Galip, qui ne fut pas auparavant un marcheur passionné de la ville, ce sentiment paraît étrangement nouveau. La vie moderne, caractérisée par l'emploi des moyens de transports qui ont créé une espèce de mobilité immobile pour le corps humain selon Saint-Pol Roux, a rétréci considérablement la part de la mobilité piétonne. Saint-Pol Roux disait : « La vitesse mécanique n'est qu'une immobilité motorisée »³¹⁵.

Or, rappelons-nous que cette mobilité immobile est symétrique à l'autre face de la vie moderne qu'est l'immobilité mobile issue elle-même des moyens de communication comme le téléphone. « Le téléphone n'était pas son objet préféré [...]. Ce qui lui déplaisait le plus, c'était la tyrannie de cet appareil »³¹⁶, rapporte le narrateur de *Cité de verre*. Auster suggère cette idée que la vie moderne a réduit les communications directes et a altéré les contacts humains. C'est ce qui rend les métropolitains de plus en plus distants les uns des autres! Ils deviennent ainsi ce que Lyotard appelle des *atomes individuels*³¹⁷. Selon Lyotard l'homme postmoderne « est toujours, jeune ou vieux, homme ou femme, riche ou pauvre, placé sur des « nœuds » de circuits de communication »³¹⁸. Le téléphone n'est pas l'objet préféré de Quinn parce qu'il veut échapper à ces circuits de communication.

I.3.3. Flâner à l'aveuglette

Pour décrypter le secret du comportement spatial de Stillman, Quinn doit également examiner dans le détail le chaos des déplacements de celui-ci, car, comme l'affirme Garric dans son livre, « le parcours s'oppose strictement à la carte. Alors que cette dernière organise l'espace urbain de façon totale et abstraite, les parcours l'organisent toujours dans le souci des détails »³¹⁹. En comparant le parcours de Stillman avec la carte de New York, Quinn « passait au crible le chaos des déplacements de Stillman pour y trouver une lueur de cohérence »³²⁰, comme nous le confie le narrateur. Mais si nous optons pour appeler Stillman, qui doit être considéré à bien des égards comme « l'homme traqué » de *Cité de verre*, un vrai flâneur, cela signifie que nous l'avons déjà défini à partir des critères qui catégorisent un marcheur en tant que flâneur. Or ce n'est pas le

³¹⁴ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 188.

³¹⁵ Saint-Pol-Roux, *Vitesse*, op. cit., p. 30.

³¹⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 24. (« The telephone was not his favorite object, and more than once he had considered getting rid of his. What he disliked most of all was its tyranny ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., pp. 9-10.)

³¹⁷ J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, op. cit., p. 30.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ H. Garric, *Portraits de villes*, op. cit., p. 219.

³²⁰ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 103. (« He was ransacking the chaos of Stillman's movements for some glimmer of cogency ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 68.)

cas. Car bientôt le narrateur fera remarquer habilement l'absence d'un trait indispensable aux flâneurs des grandes villes (un trait inhérent aux flâneries de l'époque de Baudelaire), ce que nous avons déjà évoqué: l'observation de la ville. Autant que voit Quinn, comme le rapporte le narrateur, « lorsqu'il [le vieux Stillman] marchait, Stillman ne levait pas les yeux. Son regard était en permanence rivé au sol comme s'il cherchait quelque chose »³²¹. C'est ce que George Perec appelle « marche d'aveugle » dans *Un homme qui dort* : « Tu marches comme un homme qui suivrait son ombre. Marche d'aveugle, de somnambule, tu avances d'un pas mécanique, interminablement »³²².

Le critère fondamental pour définir un flâneur est son art d'observer la ville. Certes, le vieux Stillman est un observateur, mais apparemment pas celui de la ville. Par ses actes, ses gestes, sa tenue et son allure qui nous rappellent beaucoup l'« homme des foules » de Poe, il est un « homme traqué » (par Quinn aussi bien que par le lecteur). Il s'éloigne des descriptions que donne Benjamin du flâneur (le flâneur conforme à celui de Baudelaire, celui qui prend plaisir³²³ à marcher pendant des heures, à observer la ville et interpréter ses observations³²⁴) : « Le flâneur a pour caractéristique de se déplacer à pied en conciliant trois activités : la marche, l'observation et l'interprétation »³²⁵.

Mais que fait au juste, Stillman ? Selon les observations de Quinn, « à part ramasser des objets dans la rue, Stillman semblait ne rien faire. De temps à autre il s'arrêtait quelque part pour un repas. Il lui arrivait de heurter quelqu'un et de marmonner un mot d'excuse. Une fois qu'il traversait la rue, une voiture faillit le renverser. Stillman ne parlait à personne, n'entrait dans aucun magasin, ne souriait pas. Il ne paraissait ni heureux ni triste »³²⁶.

Nous ne pouvons pas nier que Stillman est un observateur, mais nous pouvons supposer qu'il n'est pas à New York pour observer toute la ville, il l'a déjà en tête, on l'apprend à travers les

³²¹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 90. (« As he walked, Stillman did not look up. His eyes were permanently fixed on the pavement, as though he were searching for something ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 59.)

³²² Georges Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Gallimard, 1998, p. 93.

³²³ Victor Fournel disait à propos du plaisir de flânerie: « Quiconque en a goûté une fois ne s'en peut rassasier, et y revient sans cesse, comme on revient, dit-on, à ses premières amours ». V. Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, op. cit., p. 261.

³²⁴ Pour donner un bon exemple du flâneur qui sait jouir pleinement de ses promenades urbaines, il est utile d'évoquer ici un exemple concret. Né et ayant grandi à Istanbul, Aram, un flâneur stambouliote, explique *La bâtarde d'Istanbul* comment son amour foudroyant pour Istanbul le pousse à marcher jour et soir dans la ville : « Je connais toutes les rues et les ruelles de cette ville. [...] J'adore m'y promener à toute heure du jour et le soir, lorsque je suis joyeux et ivre [...] au bord du Bosphore [...]. J'adore marcher au milieu de la foule. Je suis amoureux de la beauté chaotique de cette ville, de ses ferries, de sa musique, de ses contes, de sa tristesse, de ses couleurs, de son humour noir... ». E. Shafak, *La bâtarde d'Istanbul*, op. cit., p. 274.

³²⁵ G. Nuvolati, « Le flâneur dans l'espace urbain », op. cit.

³²⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 91.



mots qu'il utilise pour décrire cette ville. Mais maintenant il est de retour pour compléter ses enquêtes, le projet qui ne comprend plus l'observation de la ville en entier. Cette fois, il a des objectifs plus précis. Tandis que « maître dans l'observation de la grande ville, le flâneur ne se contente pas d'enregistrer les signes. [...] Il observe et analyse la réalité, les passions, tous les êtres humains, la société »³²⁷.

Quant à celui qui surveille Stillman, à savoir Quinn, avant que les choses ne s'éclaircissent, son parcours pourrait (faussement) osciller à la fois entre errance et flânerie. La première hypothèse est assez vite levée par le narrateur.

Nous parlons d'une « errance », même s'il nous est vite confirmé à travers la voix narrative que nous avons tort, parce qu'au début, Quinn ne connaît ni la raison des déplacements de Stillman ni son objectif éventuel. Il n'a donc lui-même nulle idée des trajets éventuels que Stillman aurait à parcourir. Au départ, selon le narrateur, « ce que Stillman faisait dans ses pérégrinations demeurait un mystère pour Quinn »³²⁸. De ce point de vue, étant donné que les déplacements de Quinn sont faits à l'aveugle parce que subordonnés à ceux de Stillman, nous nous permettons de penser à une errance forcée, une espèce de déambulation guidée. C'est Stillman qui sait où aboutissent ses pas et Quinn ignore cette vérité. Comme s'il marchait dans le noir selon les petits indices concédés comme autant de petites lumières. Quinn est donc obligé de marcher contre son rythme habituel en poursuivant Stillman.

Une fois que Quinn est engagé dans l'affaire Stillman³²⁹, il ne peut que laisser ses vieilles habitudes de flânerie pour se mettre au rythme qu'un autre flâneur lui dicte par ses mouvements. À l'arrivée de Stillman, Quinn qui était jusque-là un homme libre dans ses plans de marche, devient prisonnier du modèle de la marche du vieillard. Comme le rapporte le narrateur de *Cité de verre*, « à huit heures, Stillman sortait, toujours vêtu de son long manteau marron et portant un grand sac de voyage démodé. Pendant deux semaines le déroulement fut le même »³³⁰. Dans cette longue poursuite, Quinn, comme il est souligné dans le roman, « était le lièvre à la poursuite de la tortue et, sans cesse, il devait se rappeler à l'ordre pour se retenir »³³¹. Pour

³²⁷ Catherine Nesci, *Le Flâneur et les flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2007, p. 69.

³²⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 89. (« What Stillman did on these walks remained something of a mystery to Quinn ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 58.)

³²⁹ Le vieux Stillman vient d'être libéré de la prison et Max est recruté pour le surveiller. C'est Virginia Stillman qui recruta Quinn pour protéger son époux Peter, le fils du vieillard. Stillman avait enfermé son propre fils dans une pièce de son appartement pendant des années. Virginia pense que le vieillard viendra encore faire du mal à Peter à la sortie de prison.

³³⁰ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 89. (« By eight o'clock Stillman would come out, always in his long brown overcoat, carrying a large, old-fashioned carpet bag. For two weeks this routine did not vary ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 58.)

³³¹ *Ibid.* (« He was the hare in pursuit of the tortoise, and again and again he had to remind himself to hold back ». *Ibid.*)

« Quinn [qui] avait l'habitude de se promener »³³² en ville de son plein gré, marcher sur le rythme d'un « autre », assujettir ses pas aux virages d'un étranger, serait une dégradation de sa passion pour contempler la ville en marchant sans but précis et particulier :

« [Quinn] était habitué à marcher à vive allure et tous ces démarrages suivis de haltes, toutes ces façons de traîner commençaient à lui peser comme s'ils détraquaient son rythme corporel »³³³.

Les longues marches que faisait Quinn en ville lui étaient un remède pour apaiser son intérieur troublé. Mais tout cela est interrompu par l'ombre de Stillman. Dès lors que Quinn se met à traquer et poursuivre Stillman dans les rues new-yorkaises, le narrateur cesse de rapporter l'euphorie dont jouissait Quinn en marchant tout seul sans être obligé de se soumettre à un rythme imposé. Cela peut nous rappeler la condition de l'homme urbain d'aujourd'hui qui est le plus souvent obligé de se déplacer contre son gré parce qu'on lui impose de suivre le rythme de la vie moderne métropolitaine³³⁴. De la sorte, il ne peut guère ressentir le plaisir dont jouissait le flâneur de l'époque où les promenades étaient à la mode comme un statut apprécié dans les milieux mondains ainsi que parmi les artistes (on parle de l'époque des flâneries urbaines du XIX^e siècle).

Le narrateur de *Cité de verre* ne manque pas de souligner la différence de la marche de Quinn avant et après l'affaire Stillman pour ainsi exclure toute supposition d'errance quant à la filature qu'il a entamée :

« Suivre Stillman n'était pas errer. Stillman pouvait bien vagabonder, il pouvait chanceler comme un aveugle d'un endroit à l'autre, mais c'était là un privilège refusé à Quinn. Car il devait désormais se concentrer sur ce qu'il faisait, même si ce n'était presque rien »³³⁵.

Marcher pour Quinn n'est plus une errance comme lorsqu'il arpentait la ville tout seul. Il doit se mettre dans la peau du vieil homme pour découvrir la ville sur le rythme de celui-ci. En effet, depuis qu'« il avait commencé à le suivre », ainsi que le remarque le narrateur, Quinn « avait vécu la vie de Stillman, il avait marché à son rythme, vu les mêmes choses que lui »³³⁶. Il doit

³³² *Ibid.*, p. 89., p. 93.

³³³ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 89. (« He was used to walking briskly, and all this starting and stopping and shuffling began to be a strain, as though the rhythm of his body was being disrupted ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 58.)

³³⁴ En général, ce rythme participe d'une vitesse qui devient dans le langage poétique de Saint-Pol-Roux, « une négation de soi-même ». Saint-Pol-Roux, *Vitesse*, *op. cit.*, p. 55.

³³⁵ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 93. (« But following Stillman was not wandering. Stillman could wander, he could stagger like a blindman from one spot to another, but this was a privilege denied to Quinn. For he was obliged now to concentrate on what he was doing, even if it was next to nothing ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 61.)

³³⁶ *Ibid.*, pp. 100- 101. (« He had lived Stillman's life, walked at his pace, seen what he had seen ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 66.)



marcher selon un plan qu'il ne connaîtra qu'une fois dévoilé le secret des promenades de Stillman. Son déplacement est conforme à ce que Deleuze appelle « un parcours du strié »³³⁷, car il marche tout en se soumettant à un ordre invisible, celui que Stillman avait ordonné « par le mouvement de ses pas³³⁸ » comme le souligne le narrateur. Quinn est tellement obsédé par la surveillance du vieil homme qu'il doit oublier sa passion d'observation. Il doit voir ce que Stillman voit. C'est un sérieux défi pour lui de lutter contre son rythme habituel pour s'accorder à celui de Stillman, un marcheur leste et étrange :

« Sans cesse ses pensées partaient à la dérive et aussitôt ses jambes se mettaient au même diapason. Ce qui signifiait qu'il était constamment en danger de presser le pas et de rentrer dans Stillman par-derrière »³³⁹.

Toutefois, concernant la filature de Stillman par Quinn, mieux vaut prendre en considération l'aspect que nous avons défini comme la caractéristique primordiale des flâneurs : le travail de l'observation fait par Quinn. Ce dernier se prend de toute évidence pour un détective qui est censé tout observer de façon presque maniaque. Il doit analyser tous les endroits desservis par le sujet poursuivi afin d'en tirer un plan qui ait un quelconque sens. Quinn « s'était toujours imaginé que la clé d'un bon travail de détective était une observation minutieuse des détails »³⁴⁰, rapporte le narrateur de *Cité de verre*³⁴¹. Dans cette approche, nous comparons Quinn au narrateur de la nouvelle de Poe « l'Homme des foules » qui poursuit l'étrange vieillard appelé l'homme des foules et est amené ainsi à observer la ville. Bien entendu, comme nous l'avons déjà évoqué, le vieux Stillman peut être également assimilé au vieillard de la nouvelle de Poe. Stillman ne semble être obsédé que par les débris et les objets jetés dans les rues. Pour le reste : il marche, en effet, tête baissée. Il possède une image a priori de la ville qui n'a nul besoin d'être révisée. C'est Quinn qui regarde la ville dans cette poursuite. C'est Quinn qui scrute tout, même s'il marche dans le sillage de Stillman. Quoiqu'il ne puisse transcender le plan fermé dans lequel Stillman se déplace, il examine la ville à travers les yeux curieux, scrupuleux et puissants d'un détective. Cependant, n'oublions pas que la surveillance de Stillman empêche Quinn d'observer la ville à la façon d'un vrai flâneur. Comme le narrateur de l'homme des

³³⁷ Cf. G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit.

³³⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 105. (« Movement of his steps ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 70.)

³³⁹ *Ibid.*, p. 93. (« Time and again his thoughts would begin to drift, and soon thereafter his steps would follow suit. This meant that he was constantly in danger of quickening his pace and crashing into Stillman from behind ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 61.)

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 99. (« He had always imagined that the key to good detective work was a close observation of details ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 65.)

³⁴¹ « Chez Benjamin, nous trouvons deux caractéristiques du comportement des flâneurs. La première est l'observation, un trait qui pourrait être comparé à l'acte du détective ». L. Changnam, « Le flâneur urbain et la masse-nomade », op. cit.

foules qui est obsédé par la poursuite de ce dernier, Quinn ne découvre depuis son engagement dans « l'affaire » que la ville que Stillman lui fait connaître.

I.3.4. Flâneur moderne et Flâneur postmoderne

Max Delmarc est un observateur blasé (la composition adjectivale étant en soi paradoxale) qui, sous le poids écrasant de son trac, s'est réduit à un œil sans étincelle qui ne voit plus grand-chose. Max est d'autant plus différent du flâneur que reconnaît Pierre Sansot : « le flâneur – piéton de Paris ou petit rentier – est « un nerveux », un inquiet, sensible à toutes les délicatesses et les nuances atmosphériques »³⁴². Ce type nerveux dont parle Sansot est également évoqué par Georg Simmel : « sur le plan psychologique, la personnalité du citadin type est caractérisée par l'intensité de la vie nerveuse »³⁴³. Selon Simmel, c'est la « succession rapide et continue des sensations intérieur et extérieurs » qui donne naissance à la nervosité de la vie dans une cité monde comme Paris. À ce stade, Max n'est ni le flâneur de Baudelaire (on l'a déjà décrit plus tôt) ni le flâneur que décrit Pierre Sansot. Il est tout simplement blasé, un citadin qui ne fait en effet que s'adapter « aux emprises extérieures » comme le suggère Simmel ; d'où la vacuité de son monde.

Echenoz règle le degré d'acuité de la représentation de Paris à un niveau qui puisse convenir à la vacuité du monde intérieur de son protagoniste. C'est pourquoi nous ne sommes pas exposés à une représentation méticuleuse permettant d'incarner la ville en un tableau trop-plein. Certains peuvent douter du fait que cette image incarnée de Paris convienne à la réalité. Pour répondre, rappelons que, comme le disait Todorov, « le roman n'imité pas la réalité, il la crée »³⁴⁴.

À travers son roman, Echenoz manifeste son intérêt de configurer la ville non pas comme la *transposition* « d'une réalité qui lui serait préexistante »³⁴⁵, mais plutôt telle qu'elle apparaît à son protagoniste Max qu'aux autres comme son assistant Berni. Le narrateur d'*Au piano* raconte comment Berni essaie d'inciter Max, pensif et angoissé, à savourer la contemplation des paysages dans la ville :

« Mais regardez un peu monsieur Max [dit Berni], comme c'est beau, s'enflamma-t-il. Le monde est beau, le monde est beau, vous ne trouvez pas ? Sans ralentir le pas ni lui

³⁴² P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 224.

³⁴³ G. Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, op. cit., p. 9.

³⁴⁴ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978, p. 175.

³⁴⁵ *Ibid.*



répondre, Max feignit de jeter un coup d'œil sur le monde et haussa légèrement les épaules »³⁴⁶.

Max représente emblématiquement, pour reprendre l'expression de Gérard Genette, l'homme contemporain qui « éprouve sa durée comme une “angoisse”, son intériorité comme une hantise ou une nausée ; livré à l’“absurde” et au déchirement »³⁴⁷. On se demande pourquoi le Paris que l'on retrouve à travers le point de vue de Max dans *Au piano* est si tristement différent de la ville que découvrait le flâneur décrit par Baudelaire³⁴⁸. Qu'y a-t-il de changé entre le flâneur de Baudelaire et celui d'Echenoz ? Est-ce la ville qui a changé ? Ou bien est-ce l'homme de l'époque d'Echenoz est différent de celui de l'époque des écrivains comme Baudelaire – le flâneur dans la culture parisienne de l'époque où vivait Baudelaire ?

Il est opportun de constater en l'occurrence la réponse que Benjamin semble apporter à cette question. Selon lui, « avec Baudelaire, Paris devient pour la première fois un objet de la poésie lyrique. Cette poésie n'est pas un art local, le regard que l'allégoriste pose sur la ville est au contraire le regard du dépaysé. C'est le regard du flâneur, dont le mode de vie couvre encore d'un éclat apaisant la désolation à laquelle sera bientôt voué l'habitant des grandes villes (l'habitant tel que Max) »³⁴⁹.

À vrai dire, à l'époque de Baudelaire³⁵⁰, grâce aux évolutions urbanistiques architecturales moderne réalisées par Haussmann, et surtout grâce à l'apparition de beaux passages parisiens ainsi qu'à l'installation des réverbères à gaz qui éclairaient les rues de Paris et donnaient une nouvelle possibilité aux flâneurs de pouvoir flâner en ville même à la tombée de nuit, tout semblait flambant neuf au flâneur d'un Paris qui se mettait en valeur avec ses « arcades » splendides, ses « passages » et ses vitrines lumineuses (W. Benjamin). Devenu ainsi dépaysé dans cette ville qui avait énormément changé, « au sein de ces arcades, le flâneur parisien est capable de trouver un remède à l'ennui toujours menaçant. Il est capable de se promener à loisir »³⁵¹. Or, plus tard, comme le soulignait Benjamin, « la flânerie cessa d'être à la mode avec

³⁴⁶ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 13.

³⁴⁷ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1976, p. 101.

³⁴⁸ « Il part ! et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant. Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine. Il contemple les paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par la brume et frappés par les soufflets du soleil. Il jouit des beaux équipages, des fiers chevaux, de la propreté éclatante des grooms, de la dextérité des valets, de la démarche des femmes onduleuses, des beaux enfants, heureux de vivre et d'être bien habillés ; en un mot, de la vie universelle ». Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 23.

³⁴⁹ W. Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle », in W. Benjamin, *Œuvres III*, op. cit., p. 58.

³⁵⁰ Walter Benjamin décrit les années 1860 (l'époque de Baudelaire) comme le suivant : « l'Empire est alors au sommet de sa puissance. Paris s'affirme comme la capitale du luxe et de la mode ». *Ibid.*, p. 55.

³⁵¹ H. M. Crickenberger, « The Flaneur », op. cit. « Within these arcades, the flâneur is capable of finding a remedy for the ever-threatening ennui. He is able to stroll at leisure ».

le déclin des passages » et « la lumière du gaz, elle aussi, ne fut plus considérée comme une invention élégante »³⁵². À l'époque de Baudelaire, les inventions modernes avaient donné une aura nouvelle à la ville de Paris qui devenait vite un envoûtement non seulement pour les autochtones mais aussi pour les nouveaux arrivants qui venaient de proche et de loin en recherche d'une vie meilleure. Les lanternes parisiennes devenaient aussitôt une beauté culte pour ceux-ci qui ne connaissaient pas grand-chose aux nouveautés modernes des grandes villes du monde. Étrangers avec l'espace moderne, ils s'emballaient vite devant les emblèmes de l'esthétique moderne³⁵³.

Tandis qu'à l'époque de Max (le flâneur d'Echenoz), l'époque dite contemporaine (postmoderne), l'homme urbain est blasé de la modernité. Il est difficile à stimuler. Simmel parle de l'homme blasé³⁵⁴, l'homme qui, du fait de l'afflux d'objets de l'ère de commercialisation, est devenu indifférent aux stimuli urbains. Malgré certaines ressemblances avec le flâneur baudelairien, un homme comme Max n'est plus séduit par l'éclat des vitrines et des marchandises. Max peut représenter les autres personnages d'Echenoz, qui, étant flâneurs solitaires, semblent indifférents à l'égard des attraits de la ville: « Paul avançait sans direction déterminée, ses yeux croisant ceux des mannequins dans leurs vitrines. Rien ne prouve qu'il ait prémédité cette entrée de cinéma, soixante personnes devant, des couples qui cherchaient, trouvaient des choses à dire ou s'embrassaient en désespoir de cause, des solitaires enfouis dans leurs journal... »³⁵⁵, lisons-nous dans *L'Équipée malaise*.

Max flâne dans la ville, à pied, en voiture, en métro. Mais les seuls endroits qui lui paraissent dotés d'une splendeur urbaine digne d'exaltation sont les stations aériennes du métro que l'on peut prendre pour les dernières souffles propres de la ville avant de replonger tristement « sous terre ». Entre toutes les stations de Paris, même parmi celles qui se présentent dans le roman, Echenoz ne décrit que les stations aériennes que le protagoniste trouve belles et dignes d'une louange proportionnée. Or, celle-ci demeure très réservée lorsqu'il est question d'admirer la ville à la façon du flâneur de Baudelaire : « Elle est très jolie, la station Passy, elle est très aérée »³⁵⁶(Figure 2 : station Passy (Paris), « Dupleix, station claire et blanche sous son ciel de

³⁵² W. Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 79.

³⁵³ Par exemple, dans *L'homme aux lèvres de saphir* d'Hervé Le Corre, Etienne qui vient pour la première fois à Paris depuis un village près de Tours, tombe vite amoureux de cet espace qui n'a rien à voir à ce qu'il avait connu de pareil jusque-là : « [Etienne] s'accoude au parapet et se tourne vers le Pont-Neuf où filent les lanternes des voitures. Des becs de gaz s'allument. Le couchant, parmi deux trouées passagères, éclate d'or gris et fait scintiller la pluie qui s'acharne. À cet instant, de lumière sale, Étienne pense que cette ville est la plus belle du monde, lui qui des immensités de la Terre n'a rien vu ». H. Le Corre, *L'Homme aux lèvres de saphir, op. cit.*, p. 40.

³⁵⁴ G. Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit, op. cit.*, p. 18- 19.

³⁵⁵ J. Echenoz, *L'Équipée malaise, op. cit.*, p. 23.

³⁵⁶ J. Echenoz, *Au piano, op. cit.*, p. 65.



verre à double pente »³⁵⁷(Figure 3 : station Duplex (Paris), « Bel-Air est une station aérienne isolée entre deux tunnels, [...], Bel-Air paraît humble. On dirait une station de village, cousine provinciale ou sœur aimée de George-V »³⁵⁸(Figure 4 : station Bel-Air (Paris). Les descriptions des stations sur-terre de Paris paraissent comme un éloge de l'air et de la lumière face aux ténèbres des tunnels de métro. C'est peut-être cela la différence entre la ville du flâneur postmoderne d'Echenoz et le flâneur moderne de Baudelaire. Ce dernier ne flâne qu'en plein air dans les rues de Paris alors que pour le flâneur du Paris de l'époque d'Echenoz l'usage du métro moderne est indispensable. On vit dans un « monde où marcher se réduit avec l'accroissement des zones urbaines»³⁵⁹ comme l'affirme David Le Breton dans son *Éloge de la marche*. La ville et ses réseaux de rues sont tellement développés et amplifiés que parcourir la ville à pied n'est pas aussi simple qu'à l'époque de Baudelaire, sinon impossible.

Il faut adorer la marche comme Bernard Ollivier, l'écrivain français, pour s'apprêter à marcher « à pied de la Méditerranée jusqu'en Chine par la route de la soie »³⁶⁰. Mais est-ce le cas de Max ou de ses semblables ? Nous ne sommes sans doute pas en mesure de pouvoir donner une réponse définitive à cette question. Nos connaissances sur lui sont bornées aux limites de l'histoire racontée. Or, celle-ci ne nous parle pas d'un amour particulier du personnage pour la marche. Rappelons-nous ici qu'en revanche dans le cas de Quinn, le protagoniste de *Cité de verre*, le narrateur affirme qu'il adore marcher. Mais comme le grand passionné de marche, Bernard Ollivier, a interrogé dans son œuvre *Longue marche*, « à quoi bon marcher quand on peut se déplacer en voiture [ou en tout moyen de transport] ? »³⁶¹.

Quoique B. Ollivier privilégie ironiquement la marche sur le déplacement en moyen de transport, il faut être réaliste : Dans la grande ville moderne, la marche ne suffit pas pour parcourir la ville. Même si cela reste possible, la vie est si urbanisée, si « nerveuse » comme le pense Simmel, qu'il est pratiquement impossible de renoncer aux moyens de locomotion. La vie moderne de la ville est caractérisée par la vitesse (Simmel). Pour rattraper cette vitesse dans des villes comme Paris (ou New York) il est indispensable d'avoir recours aux moyens comme le métro. Echenoz est un écrivain de la ville, il en raconte la réalité. Dans sa ville, les personnages ne sont pas différents des hommes que nous sommes. Ils marchent, roulent en voiture, prennent le métro, etc. « Les éloges de la décélération - tels que *Du Bon Usage de la lenteur* de Pierre Sansot - acceptent qu'en terme d'efficacité pratique la marche ne rivalise plus

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 74.

³⁵⁹ D. Le Breton, « Chemins de traverse : éloge de la marche », *op. cit.* p. 8.

³⁶⁰ Bernard Ollivier, *Longue marche : à pied de la Méditerranée jusqu'en Chine par la route de la soie. I, Traverser l'Anatolie*, Paris, Phébus, 2000.

³⁶¹ *Ibid.* Cité dans Charles Forsdick, « L'usage de la lenteur : l'immobilité motorisée, la marche, et le voyage aujourd'hui », *Seuils et Traverses*, <http://remue.net/revue/TXT0209Forsdick.html>.

avec les moyens de transport motorisés. Il en résulte que marcher ne représente pas un moyen de déplacement plus “authentique” »³⁶².



Figure 2 : station Passy (Paris)

³⁶² Charles Forsdick, « L'usage de la lenteur : l'immobilité motorisée, la marche, et le voyage aujourd'hui », *Seuils et Traverses*, publié sur <http://remue.net/revue/TXT0209Forsdick.html>.





Figure 3 : station Duplex (Paris)



Figure 4 : station Bel-Air (Paris)

Partie II

La métropole contemporaine et sa représentation romanesque



II.1. La métropole dans le roman postmoderne : un paysage subjectif

L'écrivain de la ville est un citoyen comme tous les autres hommes urbains. Son regard scrutateur étant empreint de poéticité, il tient un langage qui, pour reprendre les mots d'Olivier Mongin, « contraste avec l'autre discours majeur qui porte sur la ville, celui de l'urbaniste »¹. Au contraire de l'urbaniste-ingénieur qui prendrait toutes les précautions requises pour examiner l'espace de près, l'écrivain n'a pas nécessairement besoin d'être sur place pour pouvoir écrire sur le sujet. Ce n'est pas en vain qu'Ernest Hemingway pensait qu'il fallait avoir l'image de Paris en tête pour pouvoir la décrire dans son roman n'importe où sans être obligé d'être figé dans l'espace sur lequel il écrivait : « Peut-être, loin de Paris, pourrais-je écrire sur Paris, comme je pouvais écrire à Paris sur le Michigan », écrivait-il dans *Paris est une fête*². C'est ce que nous confirmait également Echenoz lors de notre entretien à Paris. Il disait qu'il écrivit *L'Équipée malaise* sans avoir jamais mis le pied en Malaisie. Mais il avait fait de vastes recherches sur les conditions géographiques et culturelles de l'endroit désigné – la ville de Johor – pour son roman³. Selon Mongin, les langages de l'écrivain et de l'urbaniste participent d'un antagonisme conséquent : « alors que l'écrivain écrit la ville du dedans, l'ingénieur et l'urbaniste la dessinent du dehors, en prenant de la hauteur et du recul ». Pour lui, la ville de l'urbaniste et de l'ingénieur est une « ville-objet » associée aux schémas directeurs qui impliquent une approche marquée par « le développement technologique et économique, et perçu comme progressiste », tandis que la ville de l'écrivain est une « ville-sujet » qui « renvoie à une approche poétique aux accents romantiques et nostalgiques »⁴.

La subjectivité de l'homme dans la perception qu'il a de l'espace urbain, implique la couleur de sa pensée dans la représentation qu'il fait de la ville. L'image ainsi représentée, en dépit de toutes les coordonnées spatiales authentiques, serait empreinte de la vision géographique, sociopolitique et philosophique de l'auteur puisque l'étendue géographique qu'il décrit à travers une tentative phénoménologique, relève d'un *espace vécu* – le sien en priorité. En effet, « la perspective phénoménologique retrace les modalités de relation spatiale, qui se manifestent dans les attitudes subjectives du narrateur et des personnages, et en déduit l'espace en tant que produit de la perception humaine »⁵, comme l'affirme Ernest W. B. Hess-Lüttich. La

¹ O. Mongin, *La condition urbaine*, op. cit., p. 26.

² Ernest Hemingway, *Paris est une fête*, Paris, Gallimard, 2011, p. 42.

³ Voir Annexe.

⁴ O. Mongin, *La condition urbaine*, op. cit., p. 26.

⁵ Ernest W. B. Hess-Lüttich, « Spatial turn: On the Concept of Space in Cultural Geography and Literary Theory », *Journal for Theoretical Cartography*, vol. 5, 2012, <http://www.germanistik.unibe.ch/personen/hess>. « The phenomenological perspective traces the modalities of spatial relation, which are manifested in subjective attitudes of narrator and characters, and deduces space as product of human perception ».



démonstration qu'offre chacun de ces romanciers de la ville, en dehors des réalités holistiques du contexte urbain provient également de leur philosophie personnelle – influencée elle-même par les pensées antérieures – et leur manière de percevoir le monde.

Selon Mongin, « le monde de la ville, ce mixte de physique et de mental, l'écrivain l'appréhende avec tous les sens, l'odorat, l'ouïe, le toucher, la vue, mais aussi avec des pensées et des rêves »⁶. L'espace que représente l'écrivain (ou le géographe), diffère de celui de l'urbaniste ou de l'architecte qui reste purement discipliné : pour Anne Gilbert, cet espace « se charge de valeurs ; il porte la marque des codes culturels, des idéologies »⁷.

Ainsi, sous l'ombre de la vision philosophique de Paul Auster qui résulte de son éducation comme de ses lectures personnelles, New York devient le fantôme dystopique d'une *utopie désorientée*. Le Paris d'Echenoz se représente sous l'image brumeuse du spectre d'une ville-monde où les rues et les quartiers n'ont rien d'autre à présenter qu'une solitude mélancolique. Et Istanbul du *Livre noir* ne ressemble plus qu'à une idylle funèbre, une « symphonie des morts »⁸.

À partir de ces constats, il convient de se demander comment cette perception subjective affecte le paysage représenté à travers le texte romanesque.

Dans *L'Équipée malaise*, Echenoz s'abstient de se borner uniquement aux schématisations objectives d'une perspective linéaire que la pensée moderne privilégie. Il dessine un Paris conforme à la réalité géographique mais telle qu'elle s'offre aux yeux de ses personnages qui sont presque constamment en mouvement. La ville s'étire dans tous les sens, mais Echenoz offre très peu de détails dans le domaine des descriptions paysagères. Il s'agit d'une vision phénoménologique issue de l'expérience qu'ont les personnages de la spatialité. Ceux-ci sont pris dans la frénésie des déplacements (mécanisés). On observe la ville telle qu'elle apparaît de la fenêtre d'un train du métro aérien par exemple. « Du tableau des régions parcourues », selon Saint-Pol-Roux, « la machine ne nous permet que le schéma »⁹. Les paysages sont difficiles à capter par la mémoire ; les tableaux changent rapidement à cause de la vitesse de déplacement :

« Cette frénésie déambulatoire transforme le trajet en trajectoire, les personnages en vecteurs et les lieux en figures géométriques. On comprend mieux pourquoi l'espace chez

⁶ O. Mongin, *La condition urbaine, op. cit.*, p. 25.

⁷ Anne Gilbert, « L'idéologie spatiale : conceptualisation, mise en forme et portée pour la géographie », *Espace géographique*, vol. 15, n° 1, 1986, p. 59.

⁸ Cette formule est un double emprunt. Je l'ai repris du titre d'un poème du même intitulé de Victor de Laprade (1812 – 1883) ainsi que du nom d'un roman éponyme persan qui se passe dans la ville d'Ardebil d'Iran (« سمفونی مردگان » *Symphonie-é-Mordégan* en persan (1989) du romancier iranien Abbas Maroufi).

⁹ Saint-Pol-Roux, *Vitesse, op. cit.*, p. 23.

Echenoz possède l'aridité d'une surface mathématique abstraite : en déplaçant la fixité du paysage, la vitesse gomme ses particularités »¹⁰, dit Christine Jérusalem.

Le paysage de la ville est perçu par l'intermédiaire de ce rythme flottant qui le caractérise. Une image partielle, voire partielle naît ainsi d'une perception spontanée¹¹. C'est pourquoi Kevin Lynch, dans *L'image de la cité*, tient à préciser que « le plus souvent notre perception de la ville n'est pas soutenue, mais plutôt partielle, fragmentaire, mêlée d'autres préoccupations »¹².

À vrai dire, le nomadisme de l'homme postmoderne, qui est par ailleurs l'un des qualificatifs emblématiques de la *géopoétique* (surtout chez Kenneth White), participe d'un escamotage du striage urbain dans les paysages perçus, comme ce que nous découvrons à travers la perception de Charles dans *L'Équipée malaise* lorsqu'il regarde la ville à travers les vitres¹³ d'une rame de métro. Une ville rythmée par la vitesse du déplacement des moyens de transport urbains. La vitesse de déplacement empêche la vue d'embrasser les segmentations de l'espace, une vitesse qui agit comme une colle rattachant les fragments de l'espace pour changer le paysage perçu en tableau impressionniste fait de couleurs floutées et mélangées. Puisque dans « la perception directe du changement et de la mobilité », au dire d'Henri Bergson dans *La Pensée et le mouvant*¹⁴, « nous nous représenterons tout changement, tout mouvement, comme absolument indivisibles »¹⁵.

¹⁰ Christine Jérusalem, « Géographies de Jean Echenoz », publié sur <http://remue.net/spip.php?article3126>

¹¹ Voir Denis Courville, « La naissance de l'espace moderne : Merleau-Ponty et Panofsky sur la perspective linéaire », *Ithaque*, n° 7, Automne 2010, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/13332/02Courville.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.

¹² K.A. Lynch, *L'Image de la cité*, op. cit., p. 2.

¹³ La vue à travers les vitres d'un véhicule mobile est une technique dans la narration des auteurs comme Echenoz et Auster pour livrer une observation en échappée sur la ville, créant ainsi une image moins improbable et floutée. Nous nous rappelons une autre scène d'*Au piano* où Max voit à travers les vitres d'un taxi les hauts immeubles de Banlieue qui lui paraissent si étranges pour être habités, ou une scène de *Cité de verre* (p. 41) où Quinn regarde New York à travers les vitres du train de métro en se demandant si la ville apparaîtrait à Stillman de la même façon qu'à lui-même.

¹⁴ H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 158.

¹⁵ Bergson explique que dans la perception du mouvement d'un objet du point A au point B (il donne en premier lieu l'exemple de la perception du mouvement de sa main transportée de A en B), bien qu'on puisse diviser la trajectoire (le parcours) en autant de parties qu'on veut, nous devons voir l'acte de mouvement dans son ensemble. Le mouvement s'applique sur l'espace parcouru comme un acte ininterrompu, entier et sans arrêt même si comprenant des transitions entre les points composants l'intervalle donné (*Ibid.*, p. 157- 158.) : « C'est toujours d'un seul bond qu'un trajet est parcouru, quand il n'y a pas d'arrêt sur le trajet. » (*Ibid.*, p. 159.) Ensuite, réfutant les arguments historiques de Zénon qui faisait erreur selon lui par la « confusion du mouvement avec l'espace parcouru » sur le fameux exemple d'Achille et la Tortue (selon Zénon, « Achille n'atteindra jamais la tortue qu'il poursuit, car lorsqu'il arrivera au point où était la tortue, celle-ci aura eu le temps de marcher, et ainsi de suite indéfiniment ». Or, pour trancher la difficulté, en faisant parler Achille à l'instar d'un romancier faisant parler son personnage, il déduit que Zénon eut tort puisque « Achille finit par rejoindre la tortue et même par la dépasser » (*Ibid.*, p. 160.) Il s'en prend ainsi à Zénon (et si l'on veut le dialectiser, à tous ceux qui

Bertrand Westphal voit en cette rapidité de mobilité un effet de magie moderne qui autorise l'homme urbain à transgresser l'image qu'il perçoit de la ville et atteindre la dimension cachée du miroir de la ville. C'est bien ce qui arrive à Galip dans *Le Livre noir* lorsque, à bord d'un taxi, il traverse Istanbul : « Durant tout le trajet, Galip eut l'impression que ce n'était pas Istanbul, mais une autre ville qu'il voyait défiler »¹⁶. Cette sensation de Galip « dans le taxi qui le mène à Bakirköy », B. Westphal, en le citant, l'associe à la vitesse du transport : « Lorsque la vitesse augmente, ce dernier [le voyageur] se laisse gagner par une impression de flottement propre à le mener de l'autre côté du miroir »¹⁷. Le déplacement en moyens de transport modernes (métro, taxi,...), ainsi que le souligne B. Westphal, soumet la perception de l'espace en mouvement, ce qui accélère l'effet de déphasage. Ainsi « le fait de parcourir les rues en taxi ou en bus complique singulièrement la tâche (d'observation) des passagers »¹⁸ et influe sur leur perception de la ville, voire la transforme.

II.1.1. Le primat de la perspective horizontale

Les tableaux représentés à travers les mots d'Echenoz manquent le plus souvent d'ampleur dans la perception. L'image est subjectivée et dégagée d'une vue horizontale. Dans *L'Équipée malaise*, par le biais d'une focalisation interne et filtrée à travers le regard d'un SDF, Echenoz nous révèle comment la fiction postmoderne réduit le champ de vision à des perspectives étroites incapables de refléter une image complète de la ville. Les particularités de l'espace parisien que nous avons l'habitude de découvrir dans des textes littéraires (Flaubert, Balzac,...) s'effacent du tableau représenté à cause d'une vision *en travelling* comme au cinéma. Echenoz révèle l'incapacité optique de l'homme urbain, ici Charles le SDF de *L'Équipée malaise*, face au rassemblement urbain qui le prive d'une vue dégagée sur la métropole. Voici comment il décrit son regard :

y croient) de ne voir dans le mouvement d'un sujet mouvant que les points de départ et les points d'arrivée sans considérer les « passages » nécessaires entre chaque micromouvement entre les point A et B. Ce qu'Achille fait pour enjamber finalement la Tortue, c'est de voir dans son acte de déplacement « une série d'actes indivisibles » (*Ibid.*, p. 161.) plutôt que d'insister sur chaque (micro)acte à part entière. Ainsi Bergson interdit de désarticuler la course la prenant comme la somme des « pas » et des « parties » à la fois. *Ibid.*

En résumé, ce qui change la perception lorsque le sujet et/ou l'objet sont mouvants, c'est que ce n'est plus seulement le « départ » et l'« arrivée » qui compte mais aussi l'acte de déplacement influé par la vitesse de mobilité : n'est-ce pas bien ce qui arrive à la perception de Charles qui regarde la ville à travers les vitres de la rame de métro dans *L'Équipée Malaise* ?

¹⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 197. (« Uzun yolculuk sırasında Galip, İstanbul'u değil bambaşka bir şehri gördüğü duygusuna kapıldı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 123).

¹⁷ Bertrand Westphal, *L'Œil de la Méditerranée : une odyssée littéraire*, La Tour d'Aigues, Aube, 2005, p. 60.

¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

« Son regard alla[it] de l'extérieur (pavillons, fabriques, zone ; cimetière jouxtant l'usine de charcuterie ; résidences, terrains de sport en friche [...]). Mais ses regards ne suffirent pas à lui fournir une vue d'ensemble effective, une perception totale du chemin fer, toujours quelque chose manquait, s'échappait d'une fissure insituable »¹⁹, rapporte le narrateur de *L'Équipée malaise*.

En raison de choix d'un point de vue interne, nous voyons de la ville uniquement ce que le personnage voit. Or, force est de noter que ce manque de visibilité sur l'urbain moderne, ou comme l'interprète De Certeau, ce manque de « lisibilité » du texte urbain moderne, est une vieille contradiction de l'urbanisme. Au dire de Certeau, « l'atopie-utopie du savoir optique porte depuis longtemps le projet de surmonter et d'articuler les contradictions nées du rassemblement urbain »²⁰.

Echenoz n'hésite pas à emprunter à la technique perspectiviste pour dessiner les scènes à travers une perspective géométrique et linéaire qui convient à une représentation mathématique et moins poétique de l'espace : « Deux hommes paraissent au fond du boulevard de Courcelles, en provenance de la rue de Rome »²¹, lisons-nous à l'ouverture d'*Au piano* lorsque le narrateur décrit les premières déambulations de Max en compagnie de son assistant Bernie. Ou dans *L'Équipée malaise*, lorsque Paul, un homme solitaire, suit, de son regard, deux jeunes femmes dans les rues parisiennes, nous lisons : « très vite ensuite elles disparurent au fond de la rue Christine, à droite »²². Le point de vue perspectiviste entre en jeu selon l'emplacement du focalisateur choisi par l'auteur : « tout point de l'espace est un point de vue possible, mais le choix de ce point de l'espace peut différer bien entendu selon la ligne de pensée qu'on suit »²³, disait Deleuze. Deux hommes apparaissent au fond du boulevard : cette image relève de la vue horizontale issue des lignes de fuite qui partent du point de vue d'un narrateur hétérodiégétique²⁴ qui observe la scène.

¹⁹ J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 57.

²⁰ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, op. cit., p. 141.

²¹ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 9- 14.

²² J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 24.

²³ Cours de Deleuze filmé du 18/11/1986 par Marielle Burkhalter, intitulé : « Gilles Deleuze : le point de vue : le pli, Leibniz et le baroque », référence : *Les Cours enregistrés de Gilles Deleuze, 1979-1987*, Mons, Sils Maria, 2006, consultable sur les postes audiovisuels de la Bibliothèque nationale de France, sous la cote VKR-185.

²⁴ Au contraire d'*Au piano* dont le diégèse est tout au long de l'histoire en charge d'un narrateur intradiégétique/hétérodiégétique, dans des récits de *Cité de verre* et de *Revenant*, c'est à la fin du récit que l'on se rend compte que le narrateur qui était hétérodiégétique tout au long de l'histoire était en effet homodiégétique et commence à finir le récit d'une voix narrative autodiégétique. Voir aussi Valérie Litalien, « L'identité dans la Trilogie new-yorkaise de Paul Auster », Québec français, n° 130, 2003, p. 36-38.



Or, même lorsqu'il semble que le récit d'*Au piano* offre l'occasion propice, au lieu de placer un œil-de-Dieu dans « l'au-delà cosmologique »²⁵ du *Centre* purgatorial pour découvrir Paris du haut sans se soucier de la vraisemblance fictive, Echenoz décide d'y renoncer.

Privilégiant la vue horizontale et perspectiviste, Echenoz ne permet pas à ses personnages de monter sur toute *situation surélevée* capable d'offrir une vue d'ensemble sur la ville de Paris. Il aurait pu sans doute le faire dans le sillage des éminents réalistes du XIXe siècle tel que Balzac²⁶.

Rappelons-nous aussi qu'à aucun moment du récit de *Cité de verre* les personnages n'auront la chance de monter en haut des grandes buildings new-yorkais pour s'emparer d'une vision panoramique pouvant représenter la ville tel un « artefact optique »²⁷, comme l'appelle De Certeau. Dans la fiction que construit Auster dans sa *Trilogie new-yorkaise*, cet artefact optique ne peut que s'explorer de l'intérieur, d'« en-bas ». Cela se réalise grâce à une filature énigmatique au cours de laquelle les deux personnages principaux d'Auster, à savoir, Quinn et Stillman, se qualifient respectivement comme le lecteur et l'auteur d'une cartographie fictive se réalisant au sein du New York fictionnel. L'analyse des déplacements de Stillman par Quinn finit par concrétiser une carte qui semble être construite sous forme de lettres alphabétiques formant ensemble le mot légendaire de la Tour de Babel.²⁸

En de rares occasions, Echenoz livre un regard panoramique sur la ville qu'il représente, c'est ce que fait également Orhan Pamuk. Loin d'être des paysages perspectivistes, les tableaux que les écrivains tels qu'Echenoz et Pamuk brossent sont assez universels et parfois dépeints sous

²⁵ Le terme est emprunté à M. de Certeau. Voir *L'invention du quotidien, I : Arts de faire, op. cit.*, p. 181.

²⁶ Ce dernier ne manquait pas de révéler son engouement pour les images panoramiques ainsi qu'il le fit la première page du *Père Goriot*, odyssée du Paris du XIXe siècle: « Les particularités de cette scène pleine d'observations et de couleurs locales ne peuvent être appréciées qu'entre les buttes de Montmartre et les hauteurs de Montrouge, dans cette illustre vallée de plâtras incessamment près de tomber et de ruisseaux noirs de boue ; vallée remplie de souffrances réelles, de joies souvent fausses, et si terriblement agitée qu'il faut je ne sais quoi d'exorbitant pour y produire une sensation de quelque durée ». (H. de Balzac, *Le Père Goriot, op. cit.*, p. 7- 8.) Balzac conclut *Le Père Goriot* en postant Rastignac sur un endroit (haut du cimetière) qui lui permet d'accéder à une vue d'ensemble de Paris, quoique des endroits naturels similaires ne sont pas nombreux vue l'horizontalité de Paris moderne, surtout à l'époque de Balzac, qui était dépourvue des grandes tours comme Montparnasse ou la Tour Eiffel : « Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel ». (*Ibid.*, p. 308.) La vision du haut en bas n'est pas totalement absente dans un roman comme *Au piano*, mais un paysage comme ce dernier dans *Le père Goriot* – découvert en détail du haut à travers un regard surplombant la ville – y est presque inexistant.

²⁷ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire, op. cit.*, p. 141.

²⁸ Voir p. 161 *sqq.*

un jour un peu vague. Comme la scène où dans *Au piano*, « vu de très loin et en plongée »²⁹, Max voit Paris à travers les fenêtres de la clinique du *Centre* lors même qu'il ne voit qu'une ville masquée sous les brouillards, « une ville ressemblant comme une sœur à Paris »³⁰.

Quant au *Livre noir*, le point de vue est le plus souvent, comme dans le travail d'Echenoz *et* d'Auster, marqué par l'horizontalité. En comparaison avec Echenoz, voire avec Auster, Pamuk est plus enclin à évoquer des paysages panoramiques découverts par ses personnages depuis un lieu surélevé de la ville. Le narrateur du *Livre noir* rapporte par exemple le moment où Galip contemple Istanbul pour la première fois du haut du minaret d'une mosquée en compagnie de Belkis qui prétend être une ancienne camarade de classe. Là encore, nous sommes face à une image globale et peu détaillée qui n'apporte pas grand-chose pour une cartographie romanesque de la ville. Mais c'est pour autant une perspective mystérieuse d'un paysage proportionné par la lumière du petit matin qui contribue à conférer à l'œil une vision généreuse de la ville d'Istanbul :

« Il se mit à monter plus vite [l'escalier du minaret] pour la [Belkis] rejoindre sur la galerie du minaret. Côte à côte, ils contemplèrent en silence Istanbul plongée dans l'obscurité. [...] Quand Galip remarqua que les ténèbres s'éclaircissaient peu à peu, [...], il se dit que la lumière qui touchait les murs des mosquées, les fumées des cheminées, les amas de béton ne venait pas de l'extérieur, mais semblait surgir de l'intérieur de la ville. Tout comme la surface d'une planète, encore en train de compléter sa révolution, on aurait dit que les différents fragments de cette ville, [...] allaient s'entrouvrir lentement pour laisser passer la lueur rougeâtre d'un sous-sol plein de mystère »³¹.

Pamuk éclaire le paysage découpé en « différents fragments » de la ville d'Istanbul faite, comme le souligne le narrateur, d'un « amas de béton » qui, selon Walter Benjamin, « ouvre au *modern style* de nouvelles perspectives dans la mise en forme plastique de l'espace architectural »³². Pamuk esquisse la perspective d'Istanbul d'un point géographique fixé sur le haut d'un minaret (lieu emblématique dans l'urbanisme stambouliote et sacré dans la culture musulmane). C'est un point de vue fixé à l'extrémité de l'horizon, d'une pente descendante,

²⁹ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 99.

³⁰ *Ibid.*

³¹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 315- 316. (« Yukarlarda bir yerde, kadının ayak seslerini duyunca hızlandı, ama çok sonra, ancak şerefeye çıktığı vakit yetişebildi ona. Kadınla birlikte, sessizce, hiçbir şey konuşmadan uzun uzun karanlık içindeki İstanbul'u, şehrin belli belirsiz ışıklarını, atıştıran karı seyrettiler. Galip karanlığın yavaş yavaş aralandığını farketdiğinde, şehrin kendisi, uzak bir yıldızın ışık almayan yüzü gibi daha uzun bir süre gecenin içinde kalacakmış gibi görünüyordu. Daha sonra, soğuktan titrerken, baca dumanlarına, cami duvarlarına, beton yığınlarına vuran ışığın şehrin dışından değil, içinden sızdığını düşündü. Tıpkı, daha oluşumunu tamamlamakta olan bir gezegenin yüzeyi gibi, üzeri beton, taş, kiremit, ahşap ve pleksiglas ve kubbeye kaplı inişli çıkışlı şehir parçacıkları, sanki ağır ağır aralanacaklar ve karanlığın içinden esrarlı yeraltının alev rengi aydınlığı sıza-caktı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 196-197).

³²W. Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle » in *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 57.



destiné à l'esquisse d'un paysage panoramique qui suscite une sensation d'ampleur chez l'observateur. De surcroît, une qualité météorologique détermine ce point de vue géographique et contribue à moduler le degré d'acuité de l'image (de l'espace urbain) représentée selon la vitalité de la lumière versée sur le paysage :

« Mais cette imprécision ne dura guère. Les lettres géantes de publicité pour banques ou cigarettes apparaissent peu à peu, les unes après les autres, entre les murs, les cheminées et les toits »³³.

Du fait de l'imprécision du paysage dans la faible lumière de l'aurore et d'une perception peu fiable de l'espace géographique s'expliquant par la distance entre le regardé (objet) et le regardant (sujet), le paysage urbain se charge d'une sorte d'ambiguïté énigmatique, ce dont est privé le paysage de Paris dans *Au piano*.

Cette ascension du minaret, qui est investie d'une aura sacrée dans le roman, peut incarner, en accord avec Mircea Eliade, une marche vers le ciel, une ascension religieuse/mystique qui transcende le monde réel. D'après Eliade, « l'escalier, l'échelle, figurent plastiquement la rupture de niveau qui rend possible le passage d'un monde d'être à un autre »³⁴.

L'escalade de Galip en haut du minaret grâce à Belkis qui lui sert de guide, est comme, pour emprunter les mots de Bachelard, « un vol onirique » : un « “voyage en soi”, le “voyage imaginaire” le plus réel de tous, celui qui engage notre substance psychique, celui qui *signe* d'une marque profonde notre devenir psychique substantiel »³⁵. Un voyage qui a commencé aux ténèbres du musée souterrain des mannequins du maître Bédii (*Bedii Usta*) et qui prend fin à l'aube, le moment le plus sacré du jour pour la tradition religieuse musulmane, et en haut du minaret d'une mosquée, un lieu du haut duquel on appelle les croyants à la prière, un lieu sacré dans l'urbanisme turc et la culture musulmane. Galip devient ainsi « l'homme de l'aube » qui, selon Pierre Sansot « n'échappe pas, dans une ville, à sa condition humaine et sociale »³⁶. Ce minaret est le symbole de l'élévation spirituelle. Selon Gilbert Durand, « le schème de l'élévation et les symboles verticalisants sont par excellence des “métaphores

³³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 316. (« ama bu belirsizlik saati de çok sürmedi. Tek tek duvarlar, bacalar, damlar arasından sigara ve banka reklâmlarının iri harfleri gözükmeğe başlayınca hemen yanı başlarındaki hoparlörden sabah ezanını okuyan imamın madeni sesini duydular ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 197).

³⁴ Mircea Eliade, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1979, p. 63. cité dans Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1997, p. 141.

³⁵ Gaston Bachelard, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 2007, p. 33.

³⁶ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 221.

axiomatiques” »³⁷. Toutefois, n’oublions pas que cela ne correspond pas pour autant à la perspective postmoderne qui évoque la verticalité et la profondeur.

Ainsi que Julien Bourbeau³⁸ le souligne, l’épisode de l’ascension en haut du minaret dans *Le Livre noir* est l’étape finale de la longue nuit blanche de Galip amorcée par l’épisode de la descente en atelier souterrain du maître Bédii. L’ensemble de l’épisode s’apparente au voyage de Dante dans sa *Divine Comédie*. Il est opportun de rappeler qu’Echenoz aussi aurait fait une parodie postmoderne de ce chef-d’œuvre de Dante avec *Au piano*³⁹. Lors de ce voyage complètement urbain mais pourtant spirituel, un itinéraire qui se veut une odyssée ontologique, Galip est amené à découvrir l’enfer et le paradis de la ville où il a vécu mais dont il n’a jamais percé le secret. Ce n’est pas uniquement la ville qu’il découvrira au cours de sa pérégrination stambouliote, mais aussi lui-même, puisque comme le croit Pierre Sansot, la ville est un moyen par lequel l’homme peut se reconnaître indirectement. D’après Sansot, « la ville, dans sa vivacité, fournit un excellent matériel de projection qui nous renvoie, enfin, notre visage, nos peurs secrètes, nos désirs inavoués »⁴⁰.

L’itinéraire mystérieux de Galip passe au travers de la ville d’Istanbul, de ses labyrinthes ; il traverse autant les « ténèbres et la boue des bas-fonds »⁴¹ de la ville que ses quartiers chics, ses souterrains (musée de maître Bédii, la maison close...) ainsi que ses hauts lieux (la mosquée et le minaret). Et quant à Belkis, comme le souligne Brendemoen⁴², elle est à Galip ce qu’était Béatrice à Dante pendant son passage au paradis dans *La Divine Comédie*. C’est elle qui joue la guide dans l’épisode du paradis de cette pérégrination spirituelle qui aurait pour résultat chez Galip, un nouveau questionnement sur « soi » comme sur la ville.

La descente dans la cave des mannequins et l’ascension en haut du minaret de la mosquée *Suleymaniye* semblent former les deux pôles de la même dualité que la structure binaire enfer-paradis qui est explicitement désignée dans le récit que Jean Echenoz raconte dans *Au Piano*. Si la première pourrait être dans un certain sens une descente aux enfers, la deuxième serait l’ascension au Paradis ainsi que Bernt Brendemoen le suggère dans son analyse du *Livre noir*⁴³. Ici dans cette partie du roman de Pamuk, la ville devient pour Galip ce que Paris était devenu pour le protagoniste du *Paysan de Paris*⁴⁴ de Louis Aragon. Comme l’explique Corinne Mesana

³⁷ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, op. cit., p. 138.

³⁸ J. Bourbeau, « Description et déambulations. La ville d’Istanbul dans Le livre noir d’Orhan Pamuk », in op. cit.

³⁹ Voir chapitre III.2.2.

⁴⁰ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 153.

⁴¹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 100.

⁴² Bernt Brendemoen, « Orhan Pamuk and his *Black Book* », consultable sur <http://www.orhanpamuk.net/>

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ L. Aragon, *Le paysan de Paris*, op. cit.



dans son article sur ce roman, le protagoniste du *Paysan de Paris* « effectue une marche semblable à une descente qui s'enfoncé dans les profondeurs d'un espace devenu creuset où il existe un échange incessant entre les êtres et les objets. Les frontières sont abolies entre l'humain et l'a-humain, les matières se confondent ainsi que les temps passé et présent »⁴⁵. À l'instar des surréalistes du XXe siècle, la marche de Galip à Istanbul s'effectue presque sur le même modèle que celle du protagoniste d'Aragon à Paris. Une longue nuit se passant en marche dans une ville construite sous forme d'une pente labyrinthique.

C'est suite à cette longue nuit et après cette ascension mystique que Galip se trouve, à l'instar d'un sémioticien, capable de déceler « le secret qu'il tentait de percer »⁴⁶, comme l'affirme le narrateur du *Livre noir*, dans un Istanbul devenu un royaume de signes. Ce voyage spirituel entamé d'emblée pour rechercher un « autre » finira par la recherche et la découverte de « soi-même ». Galip qui s'était mobilisé *a priori* pour rechercher sa femme, finit par réaliser que ce qu'il cherchait n'était en effet que « lui-même », ce qui ressemble à une parodie de l'anecdote mythologique persan *Simorq et le mont Kaf* (سيمرغ و كوه قاف) tiré du poème fascinant du poète iranien Farid Ud-Din Attar, *La Conférence des oiseaux*⁴⁷.

À dire vrai, Pamuk a besoin de faire monter son héros en haut du minaret de la *mosquée de Suleymaniyé* pour compléter la modulation des perspectives du paysage d'Istanbul. Il s'agit d'abord d'une perception du bas en haut (dans l'atelier souterrain), suivie d'une perception horizontale lorsque les personnages parcourent les rues dans le noir et finalement, une vision verticale surplombant du haut en bas. Cette dernière fait savourer au protagoniste, Galip, ce que Michel de Certeau considère comme « le plaisir de “voir l'ensemble”, de surplomber, de totaliser »⁴⁸ et de découvrir la ville comme une immense masse des articulations urbaines.

Cette vision verticale n'apparaît pas assez souvent dans l'écriture du *Livre noir*. Ici Pamuk recourt à cette technique seulement pour agrémenter son tableau d'Istanbul du charme d'une vue

⁴⁵ C. Mesana, « *Le paysan de Paris de Louis Aragon : écriture du labyrinthe et labyrinthe de l'écriture* », *op. cit.*

⁴⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 352.

⁴⁷ Simorq ou Simorgh est « un oiseau fabuleux de la mythologie perse » qui vivait selon la légende au pic du mont mythologique de Kaf ou Ghâf. Il fait sa plus grande apparition littéraire dans *Châhnâmeh* (en persan شاهنامه), du grand poète persan (iranien) Ferdowsi, le grand chef d'œuvre du poète le plus dévoué à l'épanouissement et à la survie de la langue persane qui est considéré par les Iraniens comme l'Histoire mythique-épique de l'Iran (La Perse).

Après Ferdowsi, la légende la plus connue sur Simorgh vient du poète Soufi iranien Farid ud-Din Attar, en persan (شېخ فریدالدین عطار نیشابوری). Dans son recueil de poèmes *La Conférence des oiseaux, Mantîq at-Tayr*, en persan منطق الطیر, publié en 1177) Attar raconte l'histoire d'un groupe de trente oiseaux qui, conduits par la huppe, partent à la recherche de l'oiseau mythique Simorq qui habite à la cime du mont Kaf. Mais, une fois arrivés à leur destination, ils finissent par réaliser que Simorq n'était en fait qu'eux-mêmes. Car « Si » en persan veut dire « trente », et « morq » signifie « oiseau », ce qui donne : Simorq = Trente Oiseaux.

⁴⁸ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, *op. cit.*, p. 140.

panoramique, celle-là même que privilégiaient jadis (surtout) les écrivains visiteurs d'Istanbul dans leurs récits de voyage :

« Du haut de la tour de Galata, on voit toutes les maisons et toutes les mosquées (à côté et parmi le Bosphore et la Corne-d'Or pleins de vaisseaux). Les maisons peuvent être comparées aussi à des navires, ce qui fait une flotte immobile dont les minarets seraient les mâts des vaisseaux de haut bord (phrase un peu entortillée, passons) », avait écrit Flaubert dans une lettre adressée à Louis Bouilhet depuis Istanbul le 14 novembre 1850.

Bien que parler abondamment du mysticisme oriental (musulman), du soufisme persan, puisse suggérer une vision stéréotypée d'exotisme, Pamuk n'hésite pas à s'y référer, peut-être parce qu'il y trouve une dimension indissociable de l'âme de la mégapole turque⁴⁹. En ce qui concerne l'esquisse d'un tableau urbain, s'éloignant le plus souvent des visions distancées de la ville-objet, il garde bien ses distances avec son idole ermite Gustave Flaubert. Il s'en distingue par la banalité d'un regard intrinsèque sur la ville, une vision cherchant à infiltrer l'apparence pour percer le secret que cache la ville plutôt que de produire des représentations exploitant une vision de loin. L'objectif est d'impressionner le lecteur par la stupeur, pour ainsi montrer la différence entre l'Istanbul d'un Turc et celui d'un voyageur, même si c'est celui d'un géant littéraire tel que Flaubert. Dans une lettre à son parrain, Flaubert décrit Le Caire de la même façon qu'il parle d'Istanbul, le même point de vue fixé à l'extrémité de l'horizon, le même regard extrinsèque, la même perception éloignée de l'objet, soit comme une ville « avec beaucoup de minarets et les pyramides à l'horizon »⁵⁰.

Pamuk a eu beau confirmer par ailleurs qu'il avait toujours voué une énorme admiration pour l'ermite littéraire qu'était Faubert, celui qu'il voulait prendre comme modèle depuis son jeune âge, il essaie de rester original.

Notons par ailleurs que dans le portrait d'Istanbul réalisé par Pamuk, le minaret possède la même fonction que les hauts buildings new-yorkais que Michel de Certeau considère comme « lieux paroxystiques en reliefs monumentaux » qui enlèvent l'homme urbain « à l'emprise de la ville »⁵¹. Grâce à ce point paroxystique Galip parvient à échapper au labyrinthe des ruelles

⁴⁹ On n'hésite pas à appeler Istanbul une mégacité, car selon l'ONU les villes abritant de 10 millions ou plus d'habitants sont comptées en tant que mégapoles, et c'est bien le cas d'Istanbul avec une population d'environ 12,5 millions d'habitants : « En vingt ans, la ville s'est ouverte sur l'étranger de manière spectaculaire. Capitale économique et culturelle de la Turquie, elle est aussi devenue un relais régional de la mondialisation, attirant à la fois des populations de tous horizons - touristes, migrants internationaux ou hommes d'affaires - et les investissements d'entreprises étrangères », dit Antoine Fleury sur les modalités du passage de la ville d'Istanbul d'une capitale traditionnelle ottomane à une cité monde très importante sur la carte géopolitique de la géographie mondiale pendant les dernières décennies du XXe siècle. A. Fleury, « Istanbul : de la mégapole à la métropole mondiale », *op. cit.*

⁵⁰ Gustave Flaubert, « Lettre à son parrain », Constantinople, 24 novembre 1850

⁵¹ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire, op. cit.*, p. 140.



étroites qui donnent parfois un sentiment d'égarement aux flâneurs stambouliotes qui, comme lui, sont pris dans « des ruelles qui s'entrecroisaient en un lacinis de courbes désordonnées »⁵² ainsi que le décrit Djélâl dans l'une de ses chroniques.⁵³

La position verticale en haut du minaret est une mise en valeur de la progression de la marche de Galip qui prend petit à petit une pente ascendante comme pour s'orienter vers le ciel, vers l'au-delà, vers le Paradis. Et comme, selon Bachelard, « toute valorisation est verticalisation »⁵⁴, Pamuk procède également à la valorisation du paysage qu'il dessine d'un Istanbul entouré de mystères.

La pensée phénoménologique de Merleau-Ponty affirme que « l'art du roman consiste dans le choix de ce que l'on dit et de ce que l'on tait, dans le choix des perspectives »⁵⁵. Le voyage nocturne de Galip consiste en « une coupe transversale de la ville »⁵⁶ qui naît d'un jeu de perception exploité par Pamuk dans le but de mettre en relief la place importante qu'occupent la ville et toutes ses évolutions dans ce voyage spirituel. Durant cette quête identitaire à travers Istanbul, on passe d'un regard étouffé par le noir des souterrains à l'éclat d'un regard qui surplombe la ville, un regard dont on a besoin pour contempler la ville turque à partir d'une position plus puissante.

Chez Auster dans *Cité de verre*, dès l'incipit du récit, une omniscience narrative utilisée avec parcimonie se confirme : « Pour ce qui est de Quinn peu de choses nous retiendrons. Qui il était,

⁵² O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 183.

⁵³ Les minarets disposent d'une place importante dans l'esthétique architecturale et urbanistique islamique. Naguib Mahfouz aussi, dans son œuvre, *Impasse des deux palais* en guise d'exemple, au moment de présenter Le Caire, insistait sur la présence dominante des « minarets qui s'élançaient vers le ciel » dans la capitale égyptienne. Voir Naguib Mahfouz, *Impasse des deux palais*, Paris, Librairie générale française, 1989, p. 394.

⁵⁴ G. Bachelard, *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 18. Gilbert Durand se réfère aussi à cette idée de Bachelard dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 138.

⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 71.

⁵⁶ J. Bourbeau, « Description et déambulations. La ville d'Istanbul dans *Le livre noir* d'Orhan Pamuk », in *op. cit.*, p.92.

d'où il venait et ce qu'il faisait n'ont pas grande importance⁵⁷»⁵⁸. Aussi, comme dans *Au piano* d'Echenoz, dans l'histoire que raconte Auster, les personnages n'ont-ils presque jamais accès aux endroits qui surplombent la ville, les hauts lieux qui rendent possible une vue panoramique et globale de la ville. Mais n'oublions pas que « pour saisir la ville comme corps global, affirme Olivier Mongin, plein et planifié, il en faut sortir, la prendre de haut, depuis un gratte-ciel, se décentrer radicalement, bref, s'en extirper corporellement »⁵⁹. Ce manque de vision universelle claire sur New York est rattrapé d'une manière ou d'une autre par un jeu sophistiqué de filatures à travers les rues. La poursuite de Stillman par Quinn concrétise la lecture d'une ville qui se laisse explorer sous leurs pas.

La fiction postmoderne de *Cité de verre* fait de la ville de New York un texte à lire, mais contrairement à la vision de Certeau qui exige une vue à vol d'oiseau, du haut vers le bas, la ville de *Cité de verre* est lue du dedans à travers un regard intrinsèque. Ce dernier est celui d'un flâneur devenu par hasard un détective privé (Quinn) qui traque un autre flâneur (Stillman) errant au pied des grandes tours dans le dédale gigantesque de New York.

En fait, selon Certeau, pour les flâneurs vivant « les pratiques ordinaires de la ville » qui sont pris comme des aveugles « en bas » (*down*) dans la ville verticale moderne, la visibilité de cette « immense texturologie » est impossible. D'après lui, ces créatures d'« en bas » de la ville « sont des marcheurs, *Wandermänner*, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un "texte" urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire. Ces praticiens jouent des espaces qui ne se voient pas ; ils en ont une connaissance aussi aveugle que dans le corps à corps amoureux »⁶⁰. L'harmonie générale de la ville, comme le souligne Mongin, est difficile à saisir pour le marcheur. Nous partageons son idée selon laquelle lorsqu'on est marcheur dans la ville, on ne peut pas « se tenir à distance, objectiver le monde environnant, pas d'autre issue que le mouvement vers l'avant ou l'arrière et la démultiplication des perspectives »⁶¹. À vrai dire, le

⁵⁷ Cette ouverture qu'Auster choisit pour commencer son histoire (une narration à la troisième personne refusant de procurer les informations classiques sur les caractères du roman) ressemble à peu près à l'ouverture que choisit J. D. Salinger pour son roman *L'attrape-cœurs* (1951) dont l'histoire se déroule également à New York. Or, Salinger opte pour un langage plus vulgaire qui officie à la première personne, comme si l'auteur adressait à son lecteur dans un langage un peu hors de commun : « Si vous voulez vraiment que je vous dise, alors sûrement la première chose que vous allez demander c'est où je suis né, et à quoi ça a ressemblé, ma saloperie d'enfance, et ce que faisaient mes parents avant de m'avoir, et toutes ces conneries à la David Copperfield, mais j'ai [« ne » est éliminé dans la traduction pour respecter le registre du langage de la narration] pas envie de raconter ça et tout. » (Jerome David Salinger, *L'attrape-cœurs*, Paris, Pocket, 1994, p. 9.)

⁵⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 15. (« As for Quinn, there is little that need detain us. Who he was, where he came from, and what he did are of no great importance ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 3.)

⁵⁹ O. Mongin, *La condition urbaine*, op. cit., p. 54.

⁶⁰ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, op. cit., p. 141.

⁶¹ O. Mongin, *La condition urbaine*, op. cit., p. 54.



travail d'Auster consiste à donner visibilité, ou plutôt, lisibilité, à un paysage urbain qui est privé de l'œil-de-dieu que l'auteur peut emprunter pour projeter l'image de la ville en toute affinité. *Cité de verre* met en récit un questionnement important : qui écrit l'espace et qui le lit depuis une perspective totalement horizontale ?

Le fait que la représentation du New York de *Cité de verre* soit presque tout le temps filtrée par un point de vue horizontal rend difficile une visualisation immédiate de la cartographie urbaine. Le romancier n'est pas un géographe, même s'il produit un texte foisonnant de repères géographiques. Aussi, la localisation des déplacements sur la carte géographique ne constitue-t-il pas un simple ornement du texte par des figures et des images. La vue générale que nous avons sur une carte géographique participe d'un axe vertical. Tout effort visant à imaginer la géographie littéraire du roman est confiné aux limites narratives de l'espace textuel ; « les structures narratives [ont] valeur de syntaxes spatiales »⁶² d'après Michel de Certeau. Or, la production d'une cartographie narrative, notion mise en avant par les chercheurs comme Marie-Laure Ryan, à l'appui d'une carte géographique simple, promeut notre capacité à déchiffrer l'espace linguistique du travail romanesque et ainsi visualiser mieux l'espace fictionnel. Selon Ryan, « le traitement cognitif du récit implique la création de l'image mentale d'un monde narratif, une activité qui nécessite la cartographie des principales caractéristiques de ce monde ». Cependant, n'oublions pas que, comme le rajoute Ryan, « la relation du récit et des cartes ne se limite pas à la formation d'images purement mentales »⁶³. Les cartes peuvent être insérées physiquement dans le roman, comme c'est le cas dans *Cité de verre*⁶⁴.

Pour mettre en lumière la transformation assez rapide d'Istanbul surtout au siècle dernier, Pamuk s'appuie beaucoup moins sur la description détaillée d'Istanbul et de son évolution – à la manière des auteurs tels que Lamartine et Nerval – que sur des spéculations complexes à travers une histoire polysémique et sophistiquée. Pamuk construit un récit tissé de mystères et d'anecdotes.

Nous découvrons l'Istanbul du *Livre noir* par le biais du regard de Galip qui, à la recherche de sa femme Ruya, est amené à relire à la fois l'histoire vraie et l'histoire mythique de sa ville natale. Cela nous amène à découvrir également le point de vue d'un autre personnage qui semble le plus ingénieux de tous en ce qui concerne la connaissance de la ville d'Istanbul. Le regard de Galip se trouve donc doublé par celui de Djélâl qui semble par ailleurs le plus

⁶² M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire, op. cit.*, p. 170.

⁶³ Marie-Laure Ryan, « Narrative Cartography : Toward a Visual Narratology », in Tom Kindt et Hans-Harald Müller (eds.), *What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory*, Berlin, 2003, p. 335. « The cognitive processing of narrative thus involves the creation of the mental image of a narrative world, an activity which requires the mapping of the salient features of this world. But the relation of narrative and maps is not limited to the formation of purely mental images. »

⁶⁴ Voir chapitre III.1.3., p. 162 sq.

authentique des deux. Mais au-dessus de tous, c'est le point de vue du narrateur (auteur) omniscient qui domine et éclaire les points obscurs du récit. Ces focalisations participent toutes à un processus qui vise à regarder une seule ville sous des angles différents, comme si l'on regardait plusieurs villes à travers plusieurs points de vue. Leibniz développe cette idée :

« Et comme une même ville regardée de différents côtés paraît tout autre, et est comme multipliée perspectivement ; il arrive de même, que par la multitude infinie des substances simples, il y a comme autant de différents univers, qui ne sont pourtant que les perspectives d'un seul selon les différents points de vue de chaque monade »⁶⁵.

Dans *Livre noir*, l'auteur choisit de montrer des coins de la ville qui paraissent plus appropriés pour la construction de son récit. Comme le note Julien Bourbeau, « Galip s'arrête à quatre endroits qu'il n'a pas l'habitude de fréquenter : un bordel du quartier Beyoglu, un bar du quartier GalataSarahy, un atelier souterrain du même quartier et la mosquée Süleymaniye dans le quartier du Bazar »⁶⁶.

Ces lieux participent à la formation de l'image générale, mais aussi subjectivée, que Pamuk nous confie de la métropole turque. Toutefois, ce qui surprend plus que tout concernant les descriptions paysagères données de la ville d'Istanbul, c'est que l'urbanité stambouliote est dépeinte plutôt à travers le croquis d'un espace-temps nocturne et neigeux qui projette une silhouette froide. Cette image entre en résonance avec la nostalgie, plutôt historique, du ton narratif de l'auteur lorsqu'il parle des évolutions qu'a dû subir sa ville natale. Mais pourquoi le noir, la neige, et le froid alors qu'Istanbul a été le plus souvent esquissé – surtout dans les écritures des étrangers voyageurs portant un regard exotique sur la ville turque – comme une étendue émerveillée par la chaleur et les éclats d'un soleil aussi exotique que les anecdotes de *Mille et Une nuits* ? Par exemple, l'Istanbul que découvrit Pierre Loti – *voyageur spécialisé dans l'Orient, chanteur de Stamboul*⁶⁷ – tant d'années avant Pamuk était « un vieux Stamboul baigné de soleil »⁶⁸. Retenons cependant que Loti parlait de temps à autre dans son roman « des moments d'hiver, de bruine, de froid ».⁶⁹

En comparaison avec la représentation qu'en avaient fait les auteurs comme Pierre Loti, cela n'évoquerait-il pas l'implication absolue d'une subjectivité discursive quant à la description des lieux ? Pamuk n'aurait pas pu situer son récit en saison estivale ? Les énoncés imprégnés de

⁶⁵ Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadologie* [1714], édition française de 1840, ATHENA - Pierre Perroud, 2011, <http://athena.unige.ch>.

⁶⁶ J. Bourbeau, « Description et déambulations. La ville d'Istanbul dans *Le livre noir* d'Orhan Pamuk », in *op. cit.*, p. 89.

⁶⁷ Roland Barthes, « Pierre Loti : *Aziyadé* », in *Le degré zéro de l'écriture: suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1991, p. 170.

⁶⁸ Pierre Loti, *Aziyadé*, Paris, Gallimard, 1990, p. 37.

⁶⁹ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 181.



teint hivernal, neigeux et brumeux sont nombreux et se répètent au cours du récit du *Livre noir* : « la neige était tombée sur la ville, oppressante. »⁷⁰ ; « sur Istanbul, régnait le silence envoûtant de la neige »⁷¹ ; « il allait tomber une neige couleur de cendre »⁷² ; « la neige qui tombait à gros flocons »⁷³ ; « Il était plus d'une heure du matin quand il atteignit l'avenue ; il y avait encore des passants sur les trottoirs couverts de neige »⁷⁴.

Peut-être sommes-nous plus habitués à trouver dans les romans des villes comme Paris étouffées par le froid et la brume noirâtre, que les villes exotiques comme Istanbul. N'oublions pas que par exemple Paris dans l'écriture d'Echenoz n'est pas un espace enchanté par la lumière et la chaleur. Les descriptions de Paris dans les romans d'Echenoz sont loin d'être euphoriques, comme dans *Les Grandes blondes* où nous lisons : « Paris. Froid de canard, temps de chien. Tout le monde emmitouflé d'une humeur de chien »⁷⁵. Echenoz n'a jamais hésité à esquisser Paris comme une ville qui « flott[e] dans une obscurité glacée »⁷⁶.

Dans la chronique *La boutique d'Alâaddine* (*Alâaddin'in dükkânı*), Djélâl pose la même question que nous : Pourquoi Istanbul est-il peint dans un espace-temps hivernal, noir et froid ? Djélâl écrit :

« Mais devant des clients à la recherche d'une lampe de poche en forme de crayon ou d'un porte-clés orné d'une tête de mort, il éprouvait le sentiment qu'il s'agissait là de signaux venus d'un univers qu'il ne connaissait ni ne comprenait. Oui, quels signaux mystérieux lui adressait donc ce client étrange qui, entré en plein hiver, par un jour de neige, dans sa boutique (celle d'Alâaddine), refusait catégoriquement les "Paysages d'hiver" utilisés pour les devoirs scolaires et exigeait des "Paysages d'été" ? »⁷⁷

Il va de soi que *Le Livre noir* peut représenter les devoirs auxquels s'oppose le « client étrange » car le roman privilégie les paysages d'hiver pour son chronotope. Il semble que le roman anticipe en l'occurrence les questions soulevées à propos du choix de l'espace-temps.

Mais où est-il cet autre univers que Djélâl ne connaissait, pire, ne comprenait pas ? Dans sa chronique « Les trois mousquetaires », il met en avant cette question inhérente à son écriture et

⁷⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 197. (« Şehrin üzerine kar, bir tür eziklik duygusu gibi inmiş ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 124).

⁷¹ *Ibid.*, p. 125.

⁷² *Ibid.*, p. 177.

⁷³ *Ibid.*, p. 180.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 256.

⁷⁵ Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Paris, Minuit, 2005, p. 150.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 81. (« [...] kalem şeklinde el feneri, ya da kuru-kafalı anahtarlık soran insanların kendisine hiç bilmediği, hiç anlayamadığı bir alemde sanki işaretler yolladığı duygusuna kapılıyordu. Karlı bir kış günü dükkânına gelip öğrenci ödevleri için kullanılan "Kış Manzarası"nı değil, ısrarla "Yaz Manzarası"nı isteyen esrarengiz adam hangi esrarın belirlisini taşıyordu ? ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 51-52).

à sa pensée en ces termes : « Qu'est-ce qui prouvait la présence d'un "second univers" mystérieusement dissimulé à l'intérieur de notre monde ? »⁷⁸ N'est-il pas l'univers dans lequel nous autres les lecteurs vivons ? Pamuk nous fait entrer à la dérobée dans la narration pour que nous nous posions nous-mêmes la question. De cette façon, nous faisons également partie des acteurs de la fiction ouverte ; nous contribuons à sa construction comme l'avait prévu l'auteur. C'est pourquoi Alâaddine, trop perplexe pour réaliser la situation, le prend pour des signaux venus d'un autre univers. À vrai dire, l'entrée du lecteur non seulement dans l'histoire du roman (en tant que plan narratif essentiel et englobant), mais aussi dans les chroniques de Djélâl (constituant le deuxième niveau narratif naissant de la mise en abyme de l'écriture du roman), ne peut qu'étonner celui (Alâaddine) qui appartient au récit, qui est né de l'écriture. C'est un vrai monde de merveilles cocasses.

À travers ce jeu, Pamuk nous révèle d'une façon ingénieuse qu'il est tout à fait conscient de notre hébètement à trouver un Istanbul qui ne va pas de pair avec notre attente, un Istanbul différent, plongé dans les ténèbres et enseveli sous la neige et le froid. C'est ce qu'il confirmera cinq chapitres plus loin dans l'épigraphe du chapitre IX tirée de *Cheik Galip* : « Tantôt c'était la neige qui tombait, tantôt les ténèbres »⁷⁹. Comme si la neige et le froid étaient l'unique alternative pour construire l'espace-temps du récit⁸⁰.

Pourquoi Pamuk a-t-il choisi d'esquisser une ville d'ambiance nocturne plutôt que diurne ? Peut-être comme dans les années vingt, suit-il « de jeunes écrivains surréalistes comme André Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, Benjamin Péret et Philippe Soupault [qui] recherchent une réalité occultée au cours de promenades dans la ville nocturne »⁸¹. Le distinguo entre le chronotope du *Livre noir* et celui des romans comme *Au piano* et *Cité de verre* est clair. Alors que l'espace-temps du roman de Pamuk est plongé dans le noir et le froid, Echenoz et Auster optent pour une atmosphère plutôt neutre où le jour et le noir, le chaud et le froid sont alternés tout au long du récit. Il est vrai qu'une bonne partie des événements importants d'*Au piano* ont lieu à la tombée de nuit. Le meurtre du héros a lieu dans une rue sombre où « tout est éteint dans les maisons voisines, toutes les fenêtres sont obscures »⁸² ; ses rencontres accidentelles avec la *femme au chien*⁸³ se passent le plus souvent le soir ; sans oublier ses déambulations

⁷⁸ *Ibid.*, p. 141. (« Dünyanın içine esrarla gizlenmiş bir 'ikinci âlem' olduğunun kanılı neydi ? ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 89).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 151.

⁸⁰ La « neige » semble être un élément clé dans l'écriture de Pamuk, de façon qu'elle devient le titre de l'un des romans les plus intéressants de Pamuk, *Neige* (2002), qui s'ouvre sur les mots suivants : « *Le silence de la neige* ». Voir Orhan Pamuk, *Neige* [2005], Paris, Gallimard, 2007, p. 11.

⁸¹ C. Mesana, « Le paysan de Paris de Louis Aragon : écriture du labyrinthe et labyrinthe de l'écriture », *op. cit.*

⁸² J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 86.

⁸³ *Ibid.*, p. 54.



nocturnes après ses concerts stressants, etc. Cependant, nous n'avons guère l'impression que le romancier privilégie particulièrement le jour ou la nuit. C'est ce qui conforme *Trilogie new-yorkaise* de Paul Auster. Contrairement au *Livre noir*, le fait que certains événements de ces histoires se passent lorsque le jour tombe ne suscite aucun intérêt particulier, le mystère des péripéties semble indépendant de l'occurrence de jour ou de nuit.

Le choix d'un espace-temps nocturne pour l'histoire du *Livre noir* contribue d'ailleurs à la cohérence que veut donner Pamuk à son entreprise. Même le titre du roman évoque une image nocturne.

D'ailleurs, n'oublions pas que *Le Livre noir* raconte l'histoire d'une quête identitaire, autant individuelle que collective. Comme le dit Pierre Sansot, le choix de déambulations nocturnes n'est pas en soi original et participe d'une longue liste de précédents en littérature :

« Pourquoi la connaissance de soi, le chemin qui nous guide au centre de nous-mêmes passe-t-il dans tant d'œuvres contemporaines par la déambulation nocturne ? »⁸⁴

Pour commenter le titre du roman, on peut affirmer que si « le livre » constitue la métaphore d'Istanbul, « noir » ne peut qu'évoquer les ténèbres de la nuit : *Livre noir* = Istanbul plongé dans le noir. Ainsi, pour mettre en valeur les déambulations de son protagoniste dans la ville et leur donner une charge ontologique, Pamuk a raison d'exploiter le noir de la nuit, car comme en témoigne Pierre Sansot, « pendant le jour, les déplacements vont de soi et il faudrait un éclat pour qu'on remarque notre présence. Au cours de la nuit la déambulation peut étonner mais l'homme qui se promène tard dans la ville est le premier à avoir conscience de son équipée »⁸⁵.

Le fait que la majeure partie de l'histoire du *Livre noir* se passe pendant les nuits sombres et neigeuses des « rues obscures et désertes »⁸⁶ d'un Istanbul froid et boueux ne semble pas relever d'une quelconque contingence. Dans *The Cambridge Companion to the City in Literature*, Kevin R. McNamara dit : « L'univers nocturne urbain est le milieu de ce qui est refoulé, le fantôme collectif qui passe pour de la réalité sociale »⁸⁷.

« Dans la nuit, tout a disparu. [...] Mais quand tout a disparu dans la nuit, "tout a disparu" apparaît. C'est l'autre nuit. La nuit est apparition du "tout a disparu". [...] Les apparitions, les fantômes et les rêves sont une allusion à cette nuit vide »⁸⁸, écrivait Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*.

⁸⁴ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 217.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁸⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 711. (« Boş ve karanlık sokaklar[...] »). O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 440).

⁸⁷ K.R. McNamara, *The Cambridge Companion to the City in Literature*, op. cit., p. 9.

⁸⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 169.

L'univers nocturne stambouliote semble plus approprié pour laisser émerger les secrets vagues qui s'éclipsent lorsque la lumière éblouissante du jour éclaire la ville⁸⁹. De plus, si nous empruntons les mots de Walter Benjamin, ce sont les « fantasmagories de l'espace, qui font les délices du flâneur »⁹⁰ qu'est devenu Galip.

Pamuk n'est pas le seul à profiter d'un espace-temps nocturne pour complexifier davantage l'image de la ville. La nuit, étant l'espace-temps propice à l'errance et à la déambulation des aliénés, constitue un instrument classique du roman noir. Echenoz, dans *Au piano*, mais surtout dans *L'Équipée malaise*, ne manque pas d'exploiter à sa guise l'atmosphère nocturne. On n'est guère surpris que la scène du meurtre de Max ait lieu pendant la nuit, ce qu'Émile Zola appelait « l'inconnu des ténèbres de Paris »⁹¹, une image qui va de pair avec les critères classiques de la littérature policière.

G. Durand parlait d'une « valorisation négative des images nocturnes »⁹². Cependant, dans *L'Équipée malaise*, Echenoz évoque une valorisation négative des images diurnes. Il relate comment les premières lueurs du jour, éclairant le boulevard Haussmann⁹³, deviennent « les premières menaces »⁹⁴ qui guettent Charles le SDF, le citoyen nomade de Paris. L'univers nocturne, faute de lumière qui dénonce les oppositions, aplatit les secrets de la nuit et constitue un espace dans lequel Charles peut se cacher ou errer dans la ville sans être bloqué ou menacé par les contraintes de l'univers diurne qui est selon Gilbert Durant, un régime d'*exclusion*, d'*opposition*⁹⁵.

⁸⁹ L'univers nocturne est d'ailleurs plus approprié pour un récit policier, le *Livre noir* étant une parodie policière, le sujet qu'on va étudier dans le chapitre III.1.1.

⁹⁰ W. Benjamin, *Œuvres III*, op. cit., p. 63.

⁹¹ É. Zola, *Au Bonheur des Dames*, op. cit., p. 57.

⁹² G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 220.

⁹³ Ici, le choix du boulevard Haussmann parmi tous les endroits peut sous-entendre d'autant plus (à moins que cela ne soit une lecture arbitraire du texte echenozien), une critique sous-jacente de la modernité parisienne (haussmannienne). Parce que selon Walter Benjamin c'est le baron de Haussmann qui « rend Paris étranger à ses propres habitants. Ils ne s'y sentent plus chez eux. Ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville ». Benjamin rapporte que « Haussmann s'est lui-même qualifié d'"artiste démolisseur" » dans ses *Mémoires*. W. Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle », dans *Oeuvres III*, op. cit., p. 63.

Cependant, même s'il s'agit d'une critique, on n'est pas convaincu qu'elle ne soit arbitraire, puisque comme le dit Française Choay : « Si le préfet [Haussmann] instrumentalise l'espace parisien pour les besoins de la circulation et de l'hygiène, il n'en respecte pas moins le caractère et l'identité de la ville ». Française Choay, « Claude Lévi-Strauss et l'aménagement des territoires », Éditions Esprit, n° 377, 8-9/2011, p.46

⁹⁴ J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 53.

⁹⁵ L'espace-temps nocturne participe d'une charge mystique qui relève d'un rapport d'homologie/analogie des images que Gilbert Durant associe à ce qu'il appelle le « Régime nocturne » étant en opposition convertible avec « Régime diurne ». Selon lui : « Le régime nocturne de l'image sera constamment sous le signe de la conversion et l'euphémisme » (G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 224.) Durand parle d'« un régime de l'opposition

Dans *Le Livre noir*, avec le choix de faire de la neige un élément omniprésent du chronotope du roman, l'espace géographique réel rebondit sur celui de l'univers intérieur de l'auteur. Il semble que ce soit un choix personnel de faire sombrer la ville dans le noir, la neige et le froid. Or, Pamuk a recours à cette approche pour détacher sans doute la ville de l'exotisme cliché. Pamuk impose son choix pour mettre la lumière sur « les ténèbres et la boue des bas-fonds de (sa) société, dont personne n'a parlé jusqu'ici, auxquels personne ne s'est jamais intéressé »⁹⁶ comme le met en relief le narrateur du roman. En effet, comme l'affirme Westphal dans *L'œil de la Méditerranée*,

« la neige et le brouillard dérobent la ville aux regards imprégnés du stéréotype d'un Orient merveilleux et donc ensoleillé. Ainsi que le dit Roland Barthes, commentant les chutes de neige d'Aziyadé, c'est "l'exotisme dans l'exotisme [...], c'est l'extrémité de notre Orient, censurée par le tourisme moderne" »⁹⁷.

Pamuk tente de représenter la ville comme il l'a toujours vue de ses propres yeux et non pas comme nous la pensons. Sur ce point, il rejoint les écrivains qui tentèrent de se passer des grands lieux communs – qui passionnent le tourisme de *Guide Bleu* – pour faire un portrait plus intime de la ville.⁹⁸ Pamuk a beau apprécier l'Istanbul lumineux et chaud qu'exaltèrent les écrivains prédécesseurs, son Istanbul préféré est une ville en « noir et blanc » comme il le confie au *New York Times* dans une interview à Istanbul : « je serais mécontent si c'était un jour extrêmement ensoleillé [aujourd'hui à Istanbul] »⁹⁹. Cela entendu, nous pourrions évoquer plus aisément la part arbitraire de la tristesse, de la mélancolie avec laquelle Pamuk dépeint Istanbul dans le *Livre noir* ou dans *Istanbul* (2003) sans se soucier vraiment de l'image que d'autres résidents de la métropole turque auraient préféré apercevoir dans le roman. Pamuk confie au *New York Times* qu'au moment de la publication d'*Istanbul*, la jeune génération avait contesté sa vision

« douce »⁹⁵ d'où relève la *structure mystique* de l'imaginaire ». (Martine Xiberras, *Pratique de l'imaginaire : lecture de Gilbert Durand*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 65.) Par exemple dans les romans tel *Le Livre noir*, cette opposition douce contribue à lester le poids des mystères des images esquissées de la ville turque. Tout devient vague, flou et mystérieux. C'est pour cela que tout peut devenir tout dans ce roman, les personnages qui deviennent les uns les autres, les identités qui se brouillent selon une logique d'homologie bien associée au « Régime nocturne » que définit Durand.

⁹⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 100. (« Bazıları da, anlattıkları inanılmayacak vakalardan, korkunç ayrıntılardan kuşkuya düştüğümüzü gördüklerinde, hikâyelerini ve kendi hayatlarını kanıtlamak için bizi çalışma masamızdan alıp, toplumumuzun şimdiye kadar hiç yazılmamış, ilgilenilmemiş çamurlu ve esrarlı karanlıklarına çekiyorlar ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 64).

⁹⁷ B. Westphal, *L'œil de la Méditerranée*, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁸ Par exemple, dans *Une Fleur en enfer*, au lieu de parler au lecteur de l'esthétique urbaine du célèbre quartier de Beyoğlu à Istanbul, le romancier turque Alper Canigüz évoque sa facette la plus sombre et détériorée. Voir Alper Canigüz, *Une fleur en enfer*, Bordeaux, Mirobole, 2015, p. 9.

⁹⁹ « Orhan Pamuk's Istanbul », Orhan Pamuk interviewed by Joshua Hammer, *The New York Times* (Footsteps Collection), 31/01/2014, <https://www.nytimes.com/2014/02/02/travel/orhan-pamuk-istanbul.html>. « If this was a hugely sunny day I would be upset, » he said. « I like the black and white city as I wrote in *Istanbul* ».

de la ville turque et lui avait dit que leur Istanbul n'était pas noir et blanc, qu'ils y étaient plus heureux. Il dit : « Ils ne voulaient rien savoir de la mélancolie, mon genre de sale histoire de la ville »¹⁰⁰. Or, nous ne devons pas oublier que la mélancolie de Pamuk est véritable : elle découle de son enfance vécue juste après le déclin de l'Empire Ottoman.

Or, bien que l'histoire racontée soit dominée par un espace-temps nocturne neigeux dans *Le Livre noir*, Pamuk ne manque pas de faire rimer le tableau représenté d'Istanbul avec la lumière. Cependant, le plus souvent quand le narrateur parle des lumières de la ville, contrairement aux attentes, il s'agit bien d'une lueur terne qui surprend encore davantage.

En effet Pamuk met à profit une technique qu'apprécient le plus souvent les écrivains des romans policiers pour esquisser la ville baignée dans la brume et ainsi la rendre mystérieuse.

Dans la représentation que fait Pamuk d'Istanbul, le manque de clarté des lumières urbaines contribue à construire une image teintée de la vision de l'auteur qui accorde le chronotope de son histoire aux besoins du récit qu'il raconte. Si bien que nous avons l'impression de voir un film d'horreur montrant une clinique désertée au milieu de nulle part : « je regardais les mornes lumières des immeubles retomber sur les arbres dénudés »¹⁰¹, « les lumières des réverbères étaient plus pâles que jamais ; toute l'animation qui, la nuit, faisait, d'Istanbul une ville avait cessé. Une nuit moyenâgeuse, avec ses portes closes et ses trottoirs déserts, s'était abattue sur la ville ; sur les coupes des mosquées, sur les hangars et les bidonvilles, la neige n'était pas blanche, mais bleue »¹⁰². Même la lumière du lever du jour est teintée de la couleur de neige : « il commença à faire jour, dans la lumière bleuâtre de la neige »¹⁰³.

Nous avons dit plus haut que le jour et la nuit sont alternés dans l'écriture d'Echenoz (*Au piano*, *L'Équipée malaise*) sans que l'un d'entre eux domine dans le chronotope du récit. Or, cela ne veut pas dire que le Paris d'Echenoz est une ville éclairée et joyeuse. Lorsque Max et Bernie sont dans un taxi qui les emmène au Parc Monceau, nous lisons : « Le ciel était gris sombre sur les boulevards qui défilaient, l'air était lourd avec des coups de fraîcheur »¹⁰⁴. Max est anxieux parce qu'il a peur à chaque fois qu'il doit monter sur la scène de concert, et l'espace-temps du récit semble refléter le même sentiment. Dans *L'Équipée malaise* également, la lumière urbaine reste toujours sombre dans les descriptions de Paris lorsque le narrateur suit le parcours des

¹⁰⁰ *Ibid.* « When I published it the younger generation told me, “Our Istanbul is not that black and white, we are happier here.” They didn't want to know about the melancholy, my kind of dirty history of the city ».

¹⁰¹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 321.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 197- 198. (« [...] lambalar daha solmuş, geceleri şehri şehir yapan hareket durmuş, kapıları kapalı, kaldırımları boş bir ortaçağ gecesini geri gelmişti. Cami kubbelerinin, ardiyelerin, gecekonduların üzerinde kar, beyaz değil, maviydi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 124).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 97. (« [...] kar mavisıyla aydınlanırken ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 61).

¹⁰⁴ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 44.



personnages qui ne sont pas heureux dans la vie. Chaque fois que le narrateur décrit la lumière de Paris à travers le regard des personnages solitaire comme Paul, Charles... (Les membres de l'équipée qui ira en Malaisie), on découvre une image sombre : « le ciel sur le boulevard était une jambe violâtre, rayée de nuages variqueux »¹⁰⁵, ou, « le ciel : au-delà des réverbères c'était tout noir, on ne voyait rien dans ce noir, sauf que ce rien paraissait proche »¹⁰⁶.

Dans *Cité de verre*, même si dans l'ensemble on est face à un récit sombre, Auster ne manque pas d'embellir de temps à autre l'image de New York avec une lumière agréable. Par exemple, lorsque Quinn rencontre Stillman pour la première fois dans Riverside Park, nous lisons : « Il y avait partout de la lumière, une luminosité immense qui semblait irradier de chaque chose que rencontrait le regard »¹⁰⁷. Et lors de la deuxième rencontre : « L'après-midi était très avancé : la lumière comme de la gaze sur les briques et sur les feuilles, les ombres qui s'étiraient »¹⁰⁸. Dans *Cité de verre*, Quinn est obligé de vivre le noir et la misère de l'étroite allée où il surveille la maison des Stillman tout au long du récit. Toutefois, comme le souligne le narrateur, le chronotope de l'histoire de *Cité de verre*, au contraire du *Livre noir*, ne sombre pas dans les ténèbres et reste varié : « un par un, tous les temps se succédèrent au-dessus de sa tête, du grand soleil à l'orage, du ciel sombre et sinistre à la splendeur éclatante »¹⁰⁹.

Dans *Le Livre noir*, la pâleur inhabituelle des lumières et l'abondance de la neige et l'atmosphère froide de la ville semble surprendre même le protagoniste Galip. Ceci nous rappelle que nous avons affaire à une image-type dissemblable de celle que nous connaissions d'Istanbul avec ses nuits animées par les gens qui profitent des bars, des restaurants, des clubs, et des promenades nocturnes, les rues qui ne connaissent pas de calme avant que le jour ne soit levé, et « les amateurs de mouvement n'[ont] qu'à sortir, les rues en [sont] pleines »¹¹⁰ au dire d'Elif Shafak. Comme si la ville turque avait deux faces dont l'une était, jusque-là, dissimulée. Istanbul peut s'esquisser telle une ville froide et enneigée comme dans l'écriture de Pamuk, ou comme un tableau « baigné de soleil » ainsi que l'écrit Loti. L'une ou l'autre de ces images possibles peuvent se conformer au référent dans la mesure où l'on ratifie le mode de la perception de l'observateur. C'est l'angle à partir duquel on regarde la ville qui fait la différence. Le premier est un regard intrinsèque qui porte un jugement non stéréotypé sur la

¹⁰⁵ J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁷ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 108. (« There was light everywhere, an immense light that seemed to radiate outward from each thing the eye caught hold of [...] ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 72.)

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 122. (« The afternoon was well advanced: the light like gauze on the bricks and leaves, the shadows lengthening ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 82.)

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 167. (« One by one, all weathers passed over his head, from sunshine to storms, from gloom to radiance ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 116.)

¹¹⁰ E. Shafak, *La bâtarde d'Istanbul*, op. cit., pp. 222- 223.

ville turque, car il vient de l'intérieur de l'espace, il en fait partie et ne s'enthousiasme pas à l'euro péenne en se confrontant à la réputation exotique d'Istanbul. Et le second est un regard extrinsèque véhiculant tous les enchantements clichés d'un passionné de l'Orient¹¹¹ : « Le temps était tiède et splendide. Les rives ombreuses, les palais et les yalis se miraient dans l'eau calme et bleue que sillonnaient des caïques dorés »¹¹², notait Loti dans *Aziyadé*.

Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes critique sévèrement la manière de décrire de Loti dans *Aziyadé*. Selon Barthes, « il se passe : rien » dans *Aziyadé* et pour dire ce « rien », Loti recourt aux « mille notations ténues qui ont pour objet, ni une idée, ni un sentiment, ni un fait, mais simplement [...] : *le temps qu'il fait* »¹¹³. Pour Barthes, ce modèle de discours de Loti, qu'il insiste à appeler « rien », a une fonction multiple d'écriture : « il permet au discours de tenir sans rien dire (en ne disant rien), il déçoit le sens, et, monnayé en quelques notations adjacentes [...], il permet de référer à quelque être-là du monde, premier, naturel, incontestable, in-signifiant ... »¹¹⁴, mais il ne dit rien d'essentiel pour capter la ville dans son originalité. Ou encore nous lisons dans *Aziyadé* :

« Au-dessus encore, tout en haut, la silhouette d'une ville orientale, c'est Stamboul. Les minarets, les hautes coupoles des mosquées se découpent sur un ciel très étoilé où un mince croissant de lune est suspendu ; l'horizon est tout frangé de tours et minarets, légèrement dessinés en silhouettes bleuâtres sur la teinte pâle de la nuit. Les grands dômes superposés des mosquées montent en teintes vagues jusqu'à la lune, et produisent sur l'imagination l'impression du gigantesque »¹¹⁵.

Ce tableau n'évoque-t-il pas une image conforme à celle des *Mille et Une Nuits* ? Ce type de description est presque absent dans l'écriture de Pamuk dans *Le Livre noir*. Il est vrai que l'histoire d'*Aziyadé* date de l'époque où Istanbul était une ville fort différente de l'actuelle

¹¹¹ La mise en valeur du regard intrinsèque habile d'un autochtone est soulignée dans *Le Livre noir* à travers l'initiative de faire visiter la ville turque par les journalistes britanniques de la BBC qui veulent tourner un documentaire sur Istanbul. À travers ce détour dans le récit, Pamuk s'appuie sur la légitimité du regard scrutateur d'un Turc patriotique tel que Djélâl.

Rien ne semble étrange ou inhabituel à ce que ces Occidentaux (Européens) s'intéressent à mieux connaître la Turquie et les Turcs. Depuis longtemps, les Occidentaux fouillent dans l'Orient pour des intérêts divers car ils le trouvent exotique ; on entend rarement parler d'une réciprocité. Ces gens de la BBC cherchent à connaître davantage les facettes ignorées de l'identité des Turcs. C'est pour cette même raison qu'ils appréciaient tellement l'entrevue avec Djélâl, le chroniqueur réputé : « [Iskender] expliqua à Galip, [...], que les types de l'équipe avaient déjà interviewé des politiciens, des hommes d'affaires et des syndicalistes, mais qu'à leurs yeux, Djélâl était le plus intéressant de tous. » (O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 46.) Ils préfèrent interviewer un type comme Djélâl car il « dispose depuis trente ans d'une chronique quotidienne et qui s'est attaqué à tous les sujets ! » (*Ibid.*) Djélâl semble être l'un des meilleurs pour faire découvrir à ces étrangers les bas-fonds d'Istanbul et ses secrets.

¹¹² P. Loti, *Aziyadé*, op. cit., p. 39.

¹¹³ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 173.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹¹⁵ P. Loti, *Aziyadé*, op. cit., p. 40.



mégapole turque. Cependant, du fait de la persistance des caractéristiques locales au sein de cette ville, notamment en ce qui concerne l'architecture et la culture sociale marquées toutes deux par la culture islamique, il s'avère difficile de détacher ses représentations des stéréotypes exotiques.¹¹⁶

Pamuk a essayé de montrer une image d'Istanbul différente de celle que les étrangers se représentent. Mais a-t-il réussi ? Parce qu'Istanbul est en soi « une ville saturée de clichés. Minarets et mosquée Bleue, Bosphore et Corne d'Or, perle d'Orient et rêve d'Occident... Comment échapper à ces images toutes faites ? Comment se détacher du poids de l'histoire qui fait de cette ville une des rares mégapoles depuis plus de deux mille ans, à travers Byzance, Constantinople puis Istanbul ? »¹¹⁷

Cependant, il laisse aux dépliants touristiques la tâche de célébrer l'esthétique exotique et étrange de l'architecture islamique, et prend l'initiative de mettre en lumière les facettes moins visibles de la ville. Peut-être, ce faisant, il cherche à atteindre les lecteurs étrangers plus exigeants qui cherchent plutôt à découvrir ce qui manque aux guides touristiques. Par exemple quand Pamuk utilise la mosquée dans son portrait d'Istanbul, ce n'est pas pour faire plaisir au lecteur étranger en lui évoquant le pittoresque du tourisme à Istanbul, mais pour compléter le chronotope de son récit qui retrace l'itinéraire mystique des personnages comme Galip et Djélâl. L'indifférence de Galip lors de sa visite d'une mosquée à Istanbul peut attester cette idée :

« La mosquée était vide. Les néons éclairaient davantage les murs nus que les tapis violets, qui s'étalaient très loin comme la surface de la mer. [...]. Il [Galip] examina la coupole, les colonnes, la gigantesque masse de pierre au-dessus de sa tête, dans le désir d'en être impressionné. Mais aucun sentiment ne s'éveilla en lui, sauf le désir d'être impressionné »¹¹⁸.

Dans son interview donnée à la *BBC*, évoquant les grands noms de la littérature mondiale qui avaient écrit sur Istanbul, les figures comme Gérard de Nerval, Théophile Gautier, et surtout un écrivain italien de littérature de jeunesse, Edmondo de Amicis, qui avait représenté Istanbul le

¹¹⁶ La représentation de Loti d'Istanbul, même si elle paraît stéréotypée, est globalement réaliste mais mise en relief par les emblèmes les plus représentatifs du tourisme culturel qui s'intéresse aux lieux et espaces géographiques dans leurs images les plus connues. Notons que les descriptions des villes musulmanes traditionnelles sont le plus souvent marquées par les symboles de l'architecture islamique, peu importe si le portrait de la ville serait jugé universel et cliché pour la représentation des villes musulmanes orientales. Par exemple dans *Impasse des deux palais* de Naguib Mahfouz aussi, à chaque fois que l'on rencontre une représentation furtive du Caire, les lieux typiques de l'architecture islamique deviennent saillants dans la description : « le soir rampait à pas décidés, enveloppant les rues, les impasses, les minarets et les dômes des mosquées », écrit Mahfouz dans *Impasse des deux palais*. N. Mahfouz, *Impasse des deux palais*, op. cit., p. 178.

¹¹⁷ Nil Deniz, Thierry Fabre, « Introduction », in *La pensée de midi - Istanbul, ville monde*, 3/2009, n° 29, p. 11-13, www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-3-page-11.htm.

¹¹⁸ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 314.

mieux de tous selon lui¹¹⁹, Pamuk scande l'insuffisance de l'imagologie – sans qu'il y mentionne le terme exact – pour refléter une image de la ville qui puisse se conformer au référent :

« Tant de gens sont venus [à Istanbul], mais certains d'entre eux sont passés complètement à côté de la question. Certains d'entre eux en ont compris un peu, mais la plupart des étrangers ont vu et ont remarqué l'exotisme plutôt que l'aléatoire. Ils ont raté la texture. Ils ont accordé une attention aux monuments et cherché l'exotique et l'étrange, et, en fait, y ont ajouté de leur propre couleur à eux »¹²⁰.

Dans *Les trois mousquetaires*, l'une de ses chroniques dans *Le Livre noir*, Djélâl pose une question qui évoque la différence entre la géocritique et l'imagologie : la première voit l'espace du dedans (regard endogène) et à travers l'œil d'un autochtone tandis que la deuxième emprunte le regard véhiculé par un étranger sur l'espace (exogène). Si Jules Verne se trompe dans ses descriptions d'Istanbul, un Stambouliote est normalement à l'abri de cette erreur : « Quand, dans le premier paragraphe de son roman *Kéréban le Têtu*, Jules Verne nous décrit la place de Top-Hané et la fontaine de Mahmout 1^{er}, les erreurs qu'il commet viennent-elles du fait qu'il s'est servi d'une gravure de Melling ou est-ce parce qu'il a entièrement plagié la description qu'en fait Lamartine dans son *voyage en Orient* ? »¹²¹ Melling, Lamartine, Jules Verne, ils sont tous des étrangers qui décrivent Istanbul.

Si le narrateur du *Livre noir* avait échangé le point de focalisation d'un autochtone (Galip, Djélâl) avec celle d'un voyageur, on serait sans doute confronté à une image différente, un Istanbul différent¹²². C'est pourquoi le narrateur raconte comment un jour Galip qui, marchant

¹¹⁹ « Sense of the City: Istanbul », interview with Orhan Pamuk, *BBC*, 2003, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3131585.stm>. « The best book written about Istanbul is by an Italian children's writer, Edmondo de Amicis », dit Orhan Pamuk dans son interview.

¹²⁰ *Ibid.* « So many people came, but some of them missed the whole point. Some of them got some of it, but most of the foreigners saw and paid attention to the exotic rather than the random. They missed the texture. They paid attention to monuments and looked for the exotic and the strange, and, in fact, added a color of their own, which sometimes is not there ».

¹²¹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 141. (« Jules Verne, *'İnatçı Kahraman'* adlı romanının açılış panmralında, Tophane Meydanı ve I. Mahmut Çeşmesini anlatırken Melling'in bir gravüründen yararlandığı için mi yanlış yapmıştı, yoksa tasviri Lamartine'in *Voyage en Orient*'ından olduğu gibi yürüttüğü için mi ? ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 89).

¹²² Henry Miller aussi, dans sa représentation de Paris, a souligné le caractère imagologique de la représentation qu'il produisait en tant qu'étranger dans Paris : « Elle ne connaissait personne à Paris et elle s'ennuyait. Accepterais-je de la prendre sous mon aile, de lui faire visiter la ville ? Comme ce serait amusant de se faire guider par un étranger dans la capitale de son propre pays ! » (Henry Miller, *Jours tranquilles à Clichy*, Paris, Le Livre de Poche, 2012, p. 17.) Il affirme que Paris qu'il voit n'est pas forcément tel qu'il peut apparaître à un Français. On songe ici également à *Boussole* de Mathias Enard. Dans ce roman, Franz, le protagoniste viennois du roman, veut faire visiter à son amie Sarah, les sites touristiques de Vienne ; mais en fin de compte, il réalise à sa grande surprise que c'est Sara, une étrangère, qui l'emmène « dans les endroits les plus insoupçonnés de la ville ». (M. Enard, *Boussole*, *op. cit.*, p. 21.)



dans Istanbul à la recherche de Djélâl, « avait regardé tout ce qui l’entourait avec une mentalité du voyageur qui a raté son avion, et qui doit passer une demi-journée dans la ville », avait exploré ce « qu’il n’aurait, sinon, jamais eu l’idée de visiter »¹²³. Nous constatons l’avènement des détails qui étaient restés jusque-là inaperçus dans l’image faite de la ville : « le monument à Atatürk, [...], les marchands de sandwiches et de *beureks*, le couteau à la main, les yeux fixés sur les trottoirs... »¹²⁴.

À travers les itinéraires des personnages du *Livre noir* (Galip, Djélâl – le fantôme vagabond de l’Istanbul de Pamuk (représentant sans doute Pamuk lui-même) – ou les personnages des chroniques de Djélâl), Pamuk offre au lecteur la chance d’explorer la ville à travers le point de vue des autochtones. Pamuk a tendance à exposer les reflets de la culture turque dans la cartographie, l’architecture et l’urbanisme turc. Force est de constater qu’il met un accent particulier sur les caractéristiques des rues, des cafés et des espaces publics (mosquées, ...) stambouliotes. Car dans la culture stambouliote (turque), comme l’explique F. Cànâ Bilsel, spécialiste en géographie et sociologie urbaine, « la vie publique au quotidien se passe surtout dans les rues et les ruelles, dans les cafés et les théâtres de la ville »¹²⁵.

Pamuk démontre comment l’importance primordiale des rassemblements en dehors des maisons dans la culture turque, ainsi que les traditions turques (ottomanes) ont marqué l’urbanisme stambouliote. Il parle d’une ville débordée de cafés, des « non-lieux » de prédilection des Turcs qui marquent totalement le paysage dont peut jouir le flâneur à Istanbul : « il y avait un tas de cafés à Istanbul, on aurait pu parcourir la ville en entrant dans un café tous les deux cents mètres »¹²⁶, souligne le narrateur qui rapporte les marches de Galip.

L’importance de la tradition du « café turc » ou le café à la turque, « inscrit en 2013 (8.COM) sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l’humanité de l’Unesco », a conduit à aménager la ville de façon à ce que les gens puissent savourer partout le goût des traditions qu’ils apprécient. Car dans la culture turque, selon le site de l’Unesco, le café

¹²³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 355. (« Uçağı geciktiği için, görmeyi hayâlinde bile geçirmediği bir şehirde yarım bir gün geçiren bir yolcu gibi bakmıştı gördüklerine ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 221).

¹²⁴ *Ibid.* (« Atatürk heykeli ülkenin geçmişinde önemli bir asker olduğuna, çamurlu ve ışıltılı sinema önlerindeki kalabalıklar pazar öğleden sonraları canı sıkılan insanların başka ülkelerin düşleriyle oyalandığına, ellerinde bıçaklar dükkân vitrinlerinden kaldırımlara bakan sandviççi ve börekçi tezgâhtarları [...] ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 221).

¹²⁵ Cànâ Bilsel, « L’espace public existait-il dans la ville ottomane ? Des espaces libres au domaine public à Istanbul (XVII^e-XIX^e siècles) », *Études balkaniques*, 14, 2007, pp.73-104.
<http://etudesbalkaniques.revues.org/233>

¹²⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 352.

turc « est essentiellement consommé dans des cafés où les gens se retrouvent pour discuter, échanger des nouvelles et lire des livres »¹²⁷.

Nous sommes d'accord avec Candaş Bilşel pour qui, depuis leur parution dans l'urbanisme turc, « les cafés de toutes sortes ont continué à être les lieux privilégiés de la publicité à la fois intellectuelle et populaire de la capitale »¹²⁸, et c'est ce que remarque également Pamuk dans *Le Livre noir*. Cependant, nous préférons peut-être ne pas accorder aux cafés turcs ce que pense Pierre Sansot en général du « café » en tant que lieu. Sansot oppose le bistrot, qu'il considère comme un « univers viril, fraternel », au café qui, dans sa poésie cette fois quelque peu holistique, est un lieu de « détachement, (de) recul qui permet d'y voir clair : surtout demeurer seul, ne pas se griser de mots, être pour l'instant spectateur plutôt qu'acteur, ne pas s'épancher sur soi-même et considérer avec quelque humour la comédie humaine, y compris l'embarras dans lequel on se trouve... »¹²⁹. Certes, l'esthétique de Sansot sur « le café » est congruente avec l'existence de ce que nous avons déjà évoqué comme « flâneur immobile » : les protagonistes de *L'homme des foules* de Poe, des *Espèces d'espaces* de Perec, du *Livre des fuites* de Le Clézio, Quinn en train de manger son sandwich dans son café habituel ou même un certain Galip une fois devenu flâneur solitaire dans un Istanbul plus étranger que jamais. Nonobstant cette vérité, l'idée de Sansot n'est pas conforme à la culture populaire turque où les cafés, quoique « promis au passage, au provisoire »¹³⁰ selon la pensée de Marc Augé, sont des lieux de rencontre, de dialogue plutôt que de recul et de réticence.

En effet, dans l'urbanisme d'Istanbul, selon les descriptions de Pamuk, l'abondance des cafés, joue pour le flâneur de la ville, le même rôle que les passages, les expositions universelles, et les « rues galeries » de Fourier dans Paris pour le flâneur du XIXe siècle « qui s'abandonne aux fantasmagories du marché »¹³¹ selon Benjamin : « En 1869 encore, les “rues galeries” de Fourier fournissent le tracé de l'utopie de Moilin *Paris en l'an 2000*. La ville y adopte une structure qui fait d'elle avec ses magasins et ses appartements le décor idéal pour le flâneur »¹³².

De surcroît, Echenoz et Auster consacrent, tous deux, quelques pages de leurs romans à parler des parcs dans la ville – des parcs comme *Central Park*, *Riverside Park* où ont lieu les rencontres de Quinn et Stillman dans *Cité de verre* d'Auster et le parc Monceau, le Parc purgatorial... dans *Au piano* d'Echenoz. Toutefois, il est curieux de remarquer sans doute que

¹²⁷ « La culture et la tradition du café turc », UNESCO, Patrimoine culturel immatériel, <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/la-culture-et-la-tradition-du-cafe-turc-00645>

¹²⁸ C. Bilşel, « L'espace public existait-il dans la ville ottomane ? Des espaces libres au domaine public à Istanbul (XVII^e-XIX^e siècles) », *op. cit.*

¹²⁹ P. Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 25.

¹³⁰ S. Füzessey et P. Simay, *Le choc des métropoles*, *op. cit.*, p. 167.

¹³¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: exposé*, Éditions Allia, 2003, p. 8.

¹³² *Ibid.*, p. 16.



Pamuk ne s'y attarde pas vraiment dans *Le Livre noir*. Les parcs, ou en terme général les espaces verts – il y en a bien évidemment à Istanbul le fameux parc *Gezi* situé au cœur de la ville, près de la place *Taksim* – les Turcs les appellent « bağçe » ou « bağ », signifiant « jardin ». Quelles sont les raisons de cette absence narrative ? N'est-ce pas la présence dominante du site naturel du Bosphore qui fait oublier les espaces verts dans l'image représentée d'Istanbul?

L'abondance des cafés à Istanbul que souligne Pamuk, peut affecter la qualité et les modalités de la marche dans l'Istanbul du *Livre noir* en comparaison de la marche dans le Paris d'*Au Piano* ou dans le New York d'Auster. La marche à Istanbul est ainsi chargée d'un plaisir de retrouver la ville regorgeant de non-lieux affables (les cafés) où on peut se reposer sur ses trajets n'importe où et n'importe quand. Le ton de narration de Pamuk participe d'une connotation particulière lorsqu'il décrit les dérives possibles des flâneurs de la cité turque.

« C'est ici qu'intervient l'étude des cartes, [note Guy Debord], tant courantes qu'écologiques ou psychogéographiques, la rectification et l'amélioration de ces cartes »¹³³.

Une étude nouvelle de la carte géographique d'Istanbul, dans laquelle les dérives sont tracées en tenant compte des lieux chers aux Turcs, comme les cafés par exemple, semble opportune selon les mots que Pamuk fait prononcer à son narrateur du *Livre noir*.

Quant au Paris d'*Au piano*, est-il vu de façon similaire ? Paris est une ville où se côtoient bistrots, tavernes, restaurants, etc. ; mais où sont-ils dans l'histoire que raconte Echenoz ? Où sont vraiment dans *Au piano* les cafés qui, tout en étant universellement des lieux de rencontre et/ou tout juste des lieux de repos pour les flâneurs, accroissent incontestablement la beauté de la ville de Paris notamment au regard des étrangers arrivant dans cette ville ?¹³⁴

Les déambulations de Max se font dans les rues, les parcs, le métro, ... sans tenir compte des lieux tels que les fameux cafés, bistrots, restaurants... de Paris. On dirait un Paris vidé du contenu agréable.

II.1.2. L'image de la métropole dans le roman : une ville-labyrinthe

En voyageant sur les mots des chroniques de Djélâl, nous descendons dans les coins les plus sombres et ignorés des bas-fonds de la ville turque : « Je suivais des ruelles qui s'entrecroisaient en un lacinis de courbes désordonnées, et qui devenaient de plus en plus étroites et de plus en plus

¹³³ G. E. Debord, *Théorie de la dérive*, op. cit.

¹³⁴ Où sont les « cafés et restaurants illuminés de torches fichées sur les façades », qui font arrêter les étrangers arrivant – dans Paris du XIXe siècle – « au milieu du trottoir » pour contempler « cet enchantement lumineux bouche bée, comme un mouflet devant une vitrine de jouets » ? Voir H. Le Corre, *L'Homme aux lèvres de saphir*, op. cit., p. 53.

noires. Je marchais en écoutant le bruit de mes pas sous les fenêtres aveugles des maisons sombres dont les encorbellements tout de guingois touchaient presque ceux des façades sur l'autre trottoir »¹³⁵, écrit Djélâl dans une de ses chroniques intitulée *L'Œil*.

Un lacis de courbes désordonnées, ce qui résume en une brièveté quelque peu schématique l'ensemble de la structure de l'urbanisme de la ville turque et l'éloigne des modèles phares de l'urbanisme moderne tel que New York ou même Paris. C'est une description qui confère, à l'instar des textes modernes, une image labyrinthique du paysage urbain d'Istanbul – un labyrinthe fait de rues en forme de courbes et de lignes brisées qui serpentent sur le corps d'Istanbul. Or, rappelons-nous que le recours de Pamuk à l'image du labyrinthe¹³⁶ dans les descriptions d'Istanbul ne relève pas, cela allant de soi, d'une originalité narrative étant donné que cette technique, comme l'affirme André Peyronie, « est un cliché très commun dans les textes modernes »¹³⁷. Selon Peyronie, « avec la révolution industrielle, la ville est devenue le lieu le plus courant du sentiment du labyrinthe et qu'elle tient désormais le rôle qu'a longtemps eu la forêt »¹³⁸.

La ville-labyrinthe est un parfait prototype des lieux d'errance, ce dont ont besoin les personnages des romans étudiés ici. Dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel, André Peyronie associait le mot « labyrinthe » au thème de « l'errance »¹³⁹. Celle-ci, peut même devenir la possibilité de la fuite, de disparition dans la ville. Selon Jonathan Raban, la possibilité de la fuite, en ce qu'elle favorise les voleurs et malfaiteurs, constitue l'un des dangers majeurs des villes-labyrinthes. Par exemple, comme le souligne Raban dans sa *Soft City*, « quand les Victoriens regardèrent Londres, ils virent avec un certain choc que l'un de ses

¹³⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 183. (« Birbirlerini düzensiz eğrilerle kesen ve gittikçe darlaşarak ka-ranlıklaşan ara sokaklarda yürüdüm. Cumbaları eğilerek birbirine yaklaşmış karanlık evlerin kör karanlık pencereleri arasında kendi ayak seslerimi dinleyerek yürüdüm ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 114).

¹³⁶ Ce n'est pas seulement la description de la forme labyrinthique de la ville qui mérite l'attention dans les récits de ces trois auteurs (surtout Pamuk et Auster) mais le labyrinthe dans son sens métaphorique (dont les maîtres sont les romanciers comme Joyce, Kafka, Proust, Faulkner, Butor,...) qui fait de la structure de la fiction une complexité narrative. Puisque selon Peyronie le labyrinthe est « une des métaphores les plus explorées de l'expérience littéraire ». Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 915.

¹³⁷ Peyronie A., « Labyrinthe », in *Ibid.*, p. 905.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 884.

Il se peut qu'on se demande si Auster emploie le terme de « labyrinthe » dans une acception positive ou négative, puisque selon André Peyronie il participe d'une double allusion en fonction du langage appliqué : « il [le labyrinthe] a, dans le langage courant, une valeur négative, mais, dans le langage soutenu, il se souvient de son origine sacrée [selon Peyronie, la figure de labyrinthe est « dégagée [...] du mythe grec de Thésée » (*Ibid.*) et prend facilement une acception positive. » *Ibid.*, p. 885.

Mise à part le fait qu'il est littéraire, la manière dont Auster décrit l'errance de Quinn au début du roman donne à voir qu'il entend plutôt une acception positive du terme, quitte à ce que dans l'ensemble du récit il s'empare d'un sens mitigé.



principaux maux était la facilité avec laquelle l'individu disparaissait dans les rues. Le travail du gouvernement et des organismes sociaux et charitables a été rendu plus difficile par la nature labyrinthique de la métropole »¹⁴⁰.

Certes, l'Istanbul labyrinthique du *Livre noir*, comme dans la réalité, ne ressemble pas aux villes comme New York ou Paris. Même si cette dernière, aussi, « est reconnue comme la ville-labyrinthe »¹⁴¹. New York est de même une immensité labyrinthique, ainsi que le précise Auster lui-même dans *Cité de verre* comme nous l'avons vu plus tôt, et le paroxysme de l'urbanisme moderne. Pamuk esquisse le tableau d'un vaste réseau de ruelles désordonnées qui s'enchevêtrent. Malgré toutes les descriptions sur les itinéraires du protagoniste à travers les ruelles sombres et enneigées de la ville, Pamuk laisse envahir son tableau d'Istanbul par la dominante présence du détroit du Bosphore¹⁴², un élément géographique très représentatif de la métropole turque qu'il adore personnellement.

N'est-ce pas à cause de ces ruelles étroites et ténébreuses que le flâneur stambouliote est hanté par le Bosphore et dans chaque escapade, finit par se retrouver sur les rives de ce détroit ?

Dans *Livre noir*, le nom de Bosphore se manifeste dès les premiers pages du roman. Dans l'écriture de Pamuk, la beauté fracassante du Bosphore concède au flâneur stambouliote la possibilité de fuir le vaste labyrinthe des voies urbaines de la ville turque qui ressemblent parfois plus à un piège qu'à un espace propice à la flânerie. On parle d'un réseau fou d'artères enchevêtrées où le corps humain est « enlacé par les rues qui le tournent et le retournent selon une loi anonyme »¹⁴³ comme l'observe Michel de Certeau. Ainsi, l'expérience corporelle du flâneur croise l'image de la ville entendue comme un corps. En effet, ici, nous avons fait appel à la double dimension corporelle de la ville en tant que forme spécifique : « celle de la ville vue comme un corps, et celle de la ville vue comme un tissu de trajectoires corporelles infinies »¹⁴⁴ comme l'avance Olivier Mongin. Ce « tissage du corps et du paysage par la marche » si nous voulons emprunter les mots de Frédéric Gros, lorsqu'il s'agit d'un beau paysage comme celui

¹⁴⁰ J. Raban, *Soft city*, *op. cit.*, p. 130. « When the Victorians looked at London, they saw with some shock that one of its chief evils was the ease with which the individual disappeared on the streets. The work of both government and social and charitable agencies was made harder by the labyrinthine nature of the metropolis ».

¹⁴¹ C. Mesana, « Le paysan de Paris de Louis Aragon: écriture du labyrinthe et labyrinthe de l'écriture », *op. cit.*

¹⁴² Le Bosphore forme un grand cliché (dans le sens positif du terme) immanquable à la géographie stambouliote depuis jadis. Gérard de Nerval, dans son *Voyage en Orient*, l'exalte de telle passion qui peut enlever toute originalité à la représentation pamukienne à cet égard. À son avis, il offrait un *éblouissant spectacle*, « le plus beau du monde assurément. » Gérard de Nerval et Franc Herbault, *Voyage en Orient*, Paris, Julliard, p. 168.

¹⁴³ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁴⁴ O. Mongin, *La condition urbaine*, *op. cit.*, p. 32.

du Bosphore, « nourrit le corps du marcheur ; il le remplit d'énergie »¹⁴⁵ comme nous le ressentons dans les descriptions données par Pamuk. Ce dernier, dans un langage toujours euphorique, n'hésite pas à dire que « l'air pur du Bosphore était le meilleur des remèdes »¹⁴⁶.

En profitant des outils cartographiques modernes mais simples comme le *Google Maps*, et en localisant les déplacements des personnages sur la carte géographique d'Istanbul, nous constatons que l'entrecroisement des rues n'est pas régulier. La ville s'apparente à un immense océan de segments hétérogènes. On retient une image des rues qui forment dans l'ensemble, un espace où les frontières et les lignes de démarcation perdent de leur acuité par le manque de rigueur géométrique¹⁴⁷ des ruelles construites de manière un peu aléatoire au fur et à mesure des besoins. Le narrateur esquisse le paysage des rues par le biais du regard de Galip dans le *Livre noir* :

« Une promenade dans les rues d'Istanbul, qui ne forment jamais d'angle droit quand elles se croisent, et dont on ne sait jamais où ni comment elles vont se croiser, est aussi vertigineuse et aussi distrayante qu'un tour sur la grande roue, qui lance le voyage vers l'infini »¹⁴⁸.

Nous sommes, sans l'ombre d'un doute, loin d'un plan urbain en damier comme à New York ou d'un plan moderne structuré à la Haussmann de Paris. On repère plutôt ce que Deleuze appelait un plan lisse sur le modèle du feutre.

Pour Deleuze, l'espace lisse, qui n'est pas structuré par les institutions de la pensée¹⁴⁹, est un espace non segmenté, hétérogène et libérateur du fait de sa nature. L'espace strié, « fabriqué par un pouvoir de coercition, est un appareil de capture des humains, qui peut prendre la forme intensive du bâtiment, ou la forme extensive du réseau »¹⁵⁰.

Afin de mieux visualiser son argument concernant la possibilité de vivre en lisse un espace strié comme la ville moderne (et vice-versa), et pour mieux expliquer la relativité des « oppositions

¹⁴⁵ F. Gros, *Petite bibliothèque du marcheur*, op. cit., p. 23.

¹⁴⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 15.

¹⁴⁷ « Pour les résidents du ciel, cette ville doit ressembler à un amas de taches fluorescentes orange, rousses et ocre, qui s'étire dans toutes les directions, un peu comme un feu d'artifice dans la nuit. Une constellation dont chaque point trahit la présence d'un être éveillé. Vues du poste d'observation du Regard Céleste, toutes ces loupiotes paraissent clignoter en parfaite harmonie, comme pour adresser un message codé à Dieu ». Cette description, tirée de *La Bâtarde d'Istanbul* d'Elif Shafak, éclaire d'ailleurs notre vision spatiale d'Istanbul du *Livre noir*. E. Shafak, *La bâtarde d'Istanbul*, op. cit., p. 234.

¹⁴⁸ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 473. (« [...] hiçbirini birbirini dik kesmeyen ve nasıl keseceği de hiç belli olmayan İstanbul sokaklarındaki her gezintinin sonsuzluğa yapılmış bir bayram yolculuğu gibi eğlenceli ve başdöndürücü olduğunu ve bu gezintilerden sonra, yolcunun sokaklarda çizdiği eğrileri haritanın üzerinde parmağı ile izlediğinde gördüğü resimlerden kendi yüzünün üzerindeki harflerin [...] »). O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 293).

¹⁴⁹ Voir W.G. Andrews, « The Black Book and Black Boxes », op. cit.

¹⁵⁰ Anne Querrien, « Architecture, Espace et Capture d'après Gilles Deleuze et Félix Guattari », séminaire du 16/11/2005, sur <http://seminaire.samizdat.net>.



simples entre les deux espaces ; les différences complexes ; les mélanges de fait, et passage de l'un à l'autre [tantôt du lisse au strié, tantôt du strié au lisse, par des mouvements tout à fait différents] »¹⁵¹ G. Deleuze, se reportant au *modèle technologique*, rapporte ces deux entités aux modèles du tissu et du feutre. D'après lui, l'espace strié ressemble au modèle du tissu d'abord parce que le tissu est constitué de l'entrecroisement perpendiculaire de ses fils horizontaux et verticaux, ensuite parce que ces fils n'ont pas la même fonction, « les uns sont fixes, et les autres mobiles ». Et puis, parce qu'un tel espace strié est « fermé sur un côté au moins : [...] la nécessité d'un aller-retour nécessite un espace fermé »¹⁵². Mais l'espace lisse est rapporté au modèle du feutre qui procède d'après Deleuze « comme un anti-tissu » qui « n'implique aucun dégagement des fils, aucun entrecroisement, mais seulement un enchevêtrement des fibres » qui peuvent croître dans toutes les directions.

« Un tel ensemble d'intrication n'est nullement *homogène* : il est pourtant lisse, [...] il est infini en droit, ouvert ou illimité dans toutes les directions »¹⁵³.

Cette comparaison rappelle la description des rues d'Istanbul dans *Le Livre noir*, surtout dans le chapitre « Les signes de la ville » où Pamuk décrit les rues d'Istanbul, enchevêtrées *sans queue ni tête*, parcourues par le protagoniste Galip : « il parcourait les rues enchevêtrées (du quartier de la Porte aux Cachots) »¹⁵⁴. Ici les comparaisons faites par Pamuk rappellent les descriptions par Flaubert d'Istanbul dans la lettre qu'il avait envoyée à Louis Bouilhet : « c'est immense. On est perdu dans les rues, on ne voit ni le commencement ni la fin »¹⁵⁵.

L'Istanbul du *Livre noir* peut incarner ainsi le modèle du feutre où les ruelles étroites de la ville¹⁵⁶, notamment dans les quartiers comme Galata¹⁵⁷, s'enchevêtrent en zigzaguant dans tous les sens sans qu'elles soient homogènes. Cependant, rien ne semble pouvoir réduire la liberté de mouvement des personnages qui se déplacent dans la ville comme dans un espace lisse. On verra plus tard que New York de *Cité de verre*, avec son célèbre quartier de Manhattan,

¹⁵¹ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 593.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 594.

¹⁵⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 342.

¹⁵⁵ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, Epub, Paris, France, Éditions Arvensa, p.4999.

¹⁵⁶ Ces ruelles étroites sont, entre autres, l'une des caractéristiques des villes d'architecture islamique traditionnelle. C'est ce que l'on remarque également dans les descriptions que donne Naguib Mahfouz du Caire dans son œuvre, des ces quartiers anciens où les ruelles étroites s'enchevêtrent à l'infini.

Voir N. Mahfouz, *Impasse des deux palais*, op. cit., p. 153.

¹⁵⁷ *Galata* décrit par l'encyclopédie de Larousse: « Une ville d'aspect très italien s'y édifia, à rues étroites, mais généralement régulières, à très hautes maisons à plusieurs étages, immeubles de rapport qui contrastent totalement au XIX^e s. avec la ville turque basse de l'autre rive ». Larousse [En ligne] : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/ville/Istanbul/125316>.

s'assimile plutôt au modèle du tissu avec sa structure dotée d'un entrecroisement perpendiculaire des rues.

II.1.3. La ville et le paysage mental des personnages

Compte tenu des descriptions données dans *Le Livre noir*, les rues d'Istanbul ne semblent pas être sujettes à un plan soigneusement organisé par un système moderne, d'où l'impression de Galip qui se trouve face à un « *lacis de courbes désordonnées* » qui témoignent de la complexité de la quête mystérieuse dans laquelle il s'est lancé. Pamuk associe l'urbanisme stambouliote au sentiment d'égarement et du malaise du personnage pour trouver des réponses à ses questions. Pour le lecteur qui ne connaît pas Istanbul, la comparaison cartographique des descriptions l'amènerait à s'identifier au protagoniste dans l'entreprise sophistiquée que ce dernier a entamée à travers la ville. Cette association entre l'univers mental (intérieur) du personnage et le paysage retracé de la ville dans le roman s'avère être un point commun des œuvres des auteurs du corpus.

Dans *Cité de verre* aussi, Auster ne manque pas de faire correspondre l'univers de son personnage au paysage qu'il esquisse de la ville. Les flâneries solitaires de Quinn ou la filature de Stillman dans New York de *Cité de verre* concrétisent un étalonnage romanesque des quartiers facilement repérables sur la carte géographique de la mégapole américaine. À première vue, le plan du quartier Manhattan et l'abondance des chiffres désignant les rues et les avenues renverraient à la facilité de s'y perdre comme dans un labyrinthe. Le destin de Quinn en est la preuve lorsque celui-ci, après avoir épousé l'immensité de la ville de toute son existence, complètement égaré parce qu'incapable d'être/devenir ni « soi » ni « autre », incapable de mener à bout et résoudre l'entreprise de détective qu'il avait faussement endossée, s'efface tout d'un coup de la surface du récit. Le plan fait découvrir une ville imprégnée des espaces mathématiquement striés par les voies urbaines selon des schémas modernes.

La représentation de Paris dans *Au piano* d'Echenoz, en comparaison avec les représentations euphoriques¹⁵⁸ et parfois stéréotypées des autres écrivains, surtout les étrangers, ou bien, les

¹⁵⁸ En guise d'exemple, arrêtons-nous sur l'une des maintes descriptions somptueuses de la ville de Paris faites par Émile Zola, les descriptions qui sont tellement rares dans l'écriture postmoderne d'Echenoz : « c'étaient les bâtiments eux-mêmes, d'une immensité exagérée, vus à vol d'oiseau avec leurs corps de toitures qui dessinaient les galeries couvertes, leurs cours vitrées où l'on devinait les halls, tout l'infini de ce lac de verre et de zinc luisant au soleil. Au-delà, Paris s'étendait, mais un Paris rapetissé, mangé par le monstre : les maisons, d'une humilité de chaumières dans le voisinage, s'éparpillaient ensuite en une poussière de cheminées indistinctes ; les monuments semblaient fondre, à gauche deux traits pour Notre-Dame, à droite un accent circonflexe pour les Invalides, au fond le Panthéon, honteux et perdu, moins gros qu'une lentille. L'horizon tombait en poudre, n'était plus qu'un cadre dédaigné, jusqu'aux hauteurs de Châtillon, jusqu'à la vaste campagne, dont les lointains noyés indiquaient l'esclavage. » É. Zola, *Au Bonheur des Dames*, op. cit., p. 451.



voyageurs, (tel *Paris est une fête* d'Ernest Hemingway) est destinée à un lecteur qui peut s'identifier au héros du récit, Max. Ce dernier vit dans la peur, une peur que Zygmunt Bauman prend comme synonyme de « l'incertitude »¹⁵⁹ de l'homme postmoderne concernant le monde dans lequel il vit : « Il a peur. Il va mourir violemment dans vingt-deux jours mais, comme il l'ignore, ce n'est pas de cela qu'il a peur »¹⁶⁰.

Ce Paris, qui sert à Jean Echenoz de point d'ancrage pour filtrer la représentation de la ville comme il lui convient, n'apparaît plus comme « un lieu constant de fascination [comme il l'a été] pour tous les surréalistes¹⁶¹: *Le Paysan de Paris*, d'Aragon, en est la preuve »¹⁶². C'est un espace sans intérêt au regard de Max. Il est plat. Non pas parce qu'il est dépourvu des qualités valorisantes de la cité qui est considérée *la plus belle ville du monde* pour beaucoup. Mais parce que le protagoniste n'est pas un grand observateur de l'espace.

Le Paris d'*Au piano* ressemble à son protagoniste, c'est une ville de grandes qualités, mais incapable de se vanter. Comme c'est le cas du pianiste concertiste du récit qui ne se donne à ses prestations musicales qu'une fois ivre pour contrer le trac. Le Paris *Ville Lumière*, l'immense « capitale du monde intellectuel »¹⁶³ comme l'appelait Balzac, s'est éclipsé derrière un Paris vide, ténébreux et mélancolique.

La beauté enchantée de Paris¹⁶⁴ tant décrite par les prédécesseurs d'Echenoz (les voyageurs comme les Français) est presque absente du nouveau tableau echenozien de la ville que Christine Jérusalem compare à « une technique de peinture datant de la fin du XIXe siècle (appelée également "divisionnisme") »¹⁶⁵. En découvrant Paris à travers le regard de Max, on comprend le propos de Mathias Enard, lorsqu'il écrit dans *Boussole* : « souvent les étrangers connaissent mieux une ville que leurs habitants, perdus dans la routine »¹⁶⁶. Certes, Max connaît

¹⁵⁹ Z. Bauman, *Le présent liquide*, op. cit.

¹⁶⁰ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 9.

¹⁶¹ Breton lui-même est fasciné par Paris et les autres grandes villes comme Nantes. Il dit : « Nantes : peut-être avec Paris la seule ville de France où j'ai l'impression que peut m'arriver quelque chose qui en vaut la peine » A. Breton, *Nadja*, op. cit., p. 32.

¹⁶² Michel Meyer, « Dossier », in *Ibid.*, p. 190.

¹⁶³ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, 1995, p. 159.

¹⁶⁴ Arrêtons-nous sur les descriptions qu'Ernest Hemingway prodiguait de Paris. Nous pouvons ainsi mesurer la distance entre le Paris d'Echenoz et les représentations nées de l'envoûtement des auteurs voyageurs pour la ville lumière : « L'on y buvait un merveilleux vin blanc » (Ernest Hemingway, *Paris est une fête*, Paris, Galimard, p. 65.), « il y avait tant d'arbres dans la ville, que vous pouviez voir le printemps se rapprocher de jour en jour » (Ibid. 66), « la rue de Seine [et] toutes les galeries de tableaux et les devantures des magasins » (Ibid. 59) « à Paris ; de si bonnes choses s'étaient à la devanture des boulangeries, et les gens mangeaient dehors, attablés sur le trottoir, de sorte que vous étiez poursuivi par a vue ou le fumet de la nourriture ». Ibid. 95.

¹⁶⁵ Ch. Jérusalem, « Sections urbaines : l'aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>

¹⁶⁶ M. Enard, *Boussole*, op. cit., p. 18.

bien Paris, mais les apparences donnent à voir que son regard est tellement pris par la routine de sa triste vie qu'il ne pourrait concourir la curiosité assoiffée d'un étranger cherchant à se faire une image de plus en plus mémorable de la ville.

Le style d'écriture d'Echenoz, notons-le d'ailleurs, a visiblement changé entre l'*Équipée malaise* et *Au piano*. Il s'est penché plutôt sur un style d'écriture dépouillée des métaphores et des comparaisons, un texte beaucoup moins complexe que dans le début de sa carrière. Non seulement Echenoz ne surenchérit jamais sur la description de la beauté urbaine de la ville de Paris, mais il retranche aussi les atrocités des bas-fonds de la ville de Paris, tant décrits surtout dans les *romans noirs*¹⁶⁷, au profit d'une écriture simpliste, dépouillée et non descriptive.

Le Paris d'*Équipée malaise* est tout de suite repérable alors que le Paris d'*Au piano* est le fantôme exsangue d'une ville réduite à l'état d'une section urbaine. Cette manière d'écriture d'Echenoz qui diffère incontestablement de celle qu'il avait adoptée pour écrire les romans tel *L'Équipée malaise*, selon Jérusalem, est « une écriture plus sèche, dégraissée de comparaisons et de métaphores (et notamment des fameuses “anthropomorphisations” d'objets qui décalaient le texte du côté de l'insolite) »¹⁶⁸. L'image qu'Echenoz donne de la capitale française est cruellement pâle et indéniablement peu prodigue en descriptions, surtout des descriptions somptueuses classiques de la ville lumière.

Les mots d'*Au piano* sont destinés à constituer la représentation fictionnelle d'une géographie largement travaillée en littérature et bien connue pour tous ses clichés urbains. Ce tableau echenozien aurait du mal à répondre aux attentes des lecteurs préparés à découvrir une ville qui se vante plus que celle d'Echenoz, une ville qui est plus facile à reconnaître.

De ce fait, l'important est de saisir que dans l'écriture d'Echenoz, la ville est, d'une manière ou d'une autre, intégrée dans le mental du personnage. Elle fait corps avec son univers solitaire et troublé et la cartographie narrative est ajustée avec l'univers intérieur du marcheur qu'est le personnage. Ainsi on ne s'étonne pas lorsque on entend Mike Davis qui, en appelant sa ville natale Fontana « Junkyard of Dreams », dit : « les géographies mentales trahissent les préjugés de classe »¹⁶⁹.

Echenoz ajuste le chronotope de l'univers qu'il crée à l'univers interne de son personnage qui s'approprie l'espace en fonction de son état d'âme, de son univers troublé. Pour Max, les rues

¹⁶⁷ À titre d'exemple, voir H. Le Corre, *L'Homme aux lèvres de saphir*, op. cit., p. 61.

¹⁶⁸ Ch. Jérusalem, « Sections urbaines : l'aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>

¹⁶⁹ Mike Davis, *City of Quartz : Excavating the Future in Los Angeles*, Verso, London, 2006, p. 375. « Mental géographies betray class prejudice ».



et les trottoirs ne représentent plus que des artères qui strient l'immensité vide de la ville. En effet, comme l'avance Pierre Sansot,

« les hommes s'approprient la rue en fonction de leur âge, de leur situation sociale et du rythme que ceux-ci supposent. [...]. Pour les enfants le trottoir représente la liberté, à mi-chemin des deux contraintes de l'école et de la famille. [...] Ils n'ont pas conscience d'aller d'un point à un autre, par le plus court chemin mais de ce caniveau à cette bouche d'égout, de cette marque à ce quadrillage »¹⁷⁰.

C'est la ville qui suit Max partout car elle est devenue le miroir de sa personne. Si une ville comme Paris paraît belle à Berni le secrétaire de Max, pour ce dernier, elle est vide et triste car il projette son univers solitaire sur la ville. Selon Bertrand Westphal, « le décalage existant entre l'individu et le milieu où il évolue n'est en définitive qu'un nouveau reflet : celui de sa propre disjonction. La relation de l'être à lui-même et à la ville est spéculaire »¹⁷¹. Le monde que Max découvre en dehors de lui paraît aussi trivial et indifférent que celui de son intérieur. Comme le narrateur/protagoniste du *Paysan de Paris* de Louis Aragon, Max « simule un trajet intérieur dans le choix d'un itinéraire urbain »¹⁷². A vrai dire, il poursuit dans la ville une prolongation du trajet qu'il amorce dans son monde intérieur. En effet, selon la pensée psychogéographique, Max fait partie des hommes contemporains qui, comme l'explique Howard F. Stein dans son livre *Developmental Time, Cultural Space*, « à travers le mécanisme d'externalisation et de projection » peuvent s'impliquer dans « une construction inconsciente de la réalité sociale et physique elle-même »¹⁷³.

Dans *Au piano*, Echenoz met en avant une image mélancolique qui retrace une ville grandement « vide » – une problématique qui est, selon François Bon, issue « de l'art contemporain, des démonstrations ritualisées et d'apparence vide de Beuys »¹⁷⁴ – où les hommes sombrent dans la solitude. Cette dernière est, selon G. Simmel, l'une des caractéristiques de la vie dans la grande ville malgré toutes ses conditions de promiscuité : « on ne se sent nulle part aussi solitaire et aussi abandonné que dans la cohue des grandes villes »¹⁷⁵. Rappelons-nous que cette

¹⁷⁰ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., pp. 209- 210.

¹⁷¹ B. Westphal, *L'oeil de la Méditerranée*, op. cit., p. 60.

¹⁷² C. Mesana, « Le paysan de Paris de Louis Aragon: écriture du labyrinthe et labyrinthe de l'écriture », op. cit.

¹⁷³ Howard F. Stein, *Developmental Time, Cultural Space : Studies in Psychogeography*, Norman, University of Oklahoma Press, 1987, p. 22.

¹⁷⁴ François Bon, « Danseurs fragiles de Jean Echenoz », *Tumulte*, 246 récits brefs, Fayard, 2006, <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article133>

¹⁷⁵ G. Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, op. cit., p. 31.

solitude et cet isolement existaient dès l'émergence des grandes villes civilisées. Déjà au XIX^e siècle, Balzac faisait dire à un de ses personnages dans *Le Père Goriot*¹⁷⁶ :

« Un des privilèges de la bonne ville de Paris, c'est qu'on peut y naître, y vivre, y mourir sans que personne fasse attention à vous. Profitons donc des avantages de la civilisation »¹⁷⁷.

Que faire dans ces conditions ? Comment réagir ? « On se replie sur soi-même – à chacun de cultiver son propre jardin »¹⁷⁸, c'est ce que dit Daryush Shayegan en citant l'exemple de la « modernisation clandestine » de la vie des Iraniens. Dans le Paris d'*Au piano* même les statues du Parc Monceau sont effrayées de cette solitude :

« On passa devant un buste de Guy de Maupassant surplombant une fille puis, de l'autre côté d'une pelouse, une statue d'Ambroise Thomas accompagné d'une autre fille et, encore au-delà vers l'est, Edouard Pailleron dominait une nouvelle fille de pierre en pâmoison. Il semblait que, dans ce parc, les statues des grands hommes craignissent la solitude car tous avaient une jeune femme à leurs pieds »¹⁷⁹.

Les statues de ce parc Monceau ont sans doute raison de craindre la dévorante solitude urbaine alors que comme le note Auster dans *Le voyage d'Anna Blume*, dans les grandes villes, la mort dans la solitude est devenue presque une sorte de rite public : « Les morts solitaires sont plus habituelles. Mais elles aussi se sont transformées en une sorte de rite public »¹⁸⁰. Max n'aime pas beaucoup le parc Monceau, sans doute parce qu'il lui rappelle sa solitude. C'est d'habitude Bernie, son assistant qui l'emmène là-bas avant chaque concert pour lui faire oublier son trac. C'est peut-être pour la même raison que Max préfère aller ailleurs, car le parc est rempli de statues des musiciens célèbres, et cela n'aide pas trop : « Mais pourquoi le parc Monceau ? protesta Max, pourquoi tu m'emmènes toujours là ? C'est bien le Parc Monceau, répondit Bernie. C'est pratique, c'est joli, c'est pas mal desservi. C'est à côté de chez moi »¹⁸¹. On remarque d'ailleurs que le paysage mental du Parc Monceau dans la tête de Bernie est complètement différent de celui de Max.

¹⁷⁶ Un des pensionnaires de la *maison Vauquer* à Paris qui s'exprime dans un langage ironique et cynique sur la façon de mort du *Père Goriot* qui vient tout juste de dire ses adieux dans l'isolement alors qu'il ne lui reste pas un sou.

¹⁷⁷ H. de Balzac, *Le Père Goriot*, *op. cit.*, p. 304.

¹⁷⁸ Daryush Shayegan, *Le Regard mutilé : Schizophrénie culturelle*, La Tour-d'Aigues, Aube, 1996, p. 134.

¹⁷⁹ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸⁰ Paul Auster, *Le Voyage d'Anna Blume*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸¹ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 43.



Comme l'affirme Olivier Bessard-Banquy, « la solitude, l'impossible consolation du malheur des hommes est [...] pesante dans les œuvre d'Echenoz »¹⁸². Les personnages de nos romans à l'étude représentent tous des citoyens enfermés dans une solitude béante dans les cités-mondes ; des métropoles où le mal et le bien participe d'un antagonisme flou. Dans l'*Équipée malaise* d'Echenoz nous constatons comment les personnages sont emprisonnés dans une solitude inhérente à la vie moderne urbaine : « Paul était dans le désarroi. C'était un homme tout seul [...], un homme qui ne pouvait plus se tenir le soir chez lui et qui traînait sans espérance dans le compte à rebours des crépuscules, tuait des moments de silence avec des hommes pareils à lui »¹⁸³. Selon Echenoz, la solitude urbaine est bien capable d'induire « une résurgence barbare »¹⁸⁴, comme pour Paul dans l'*Équipée malaise* : « Paul déjeunait et dînait souvent seul à présent, depuis six mois qu'Élizabeth n'était plus là, à n'importe quelle heure et souvent de choses crues »¹⁸⁵.

Dans le monde d'*Au piano* l'individu et la ville partagent le vide et l'énorme angoisse d'une solitude envahissante qui plonge la ville moderne et ses hommes dans le silence. Max marche dans les rues parisiennes paraissant plus désertes que jamais : « Quand il se retrouva rue Sahel, à nouveau rien en vue, ni à gauche ni à droite »¹⁸⁶. Ce vide est un leitmotiv récurrent dans les romans postmodernes ainsi que dans l'écriture d'Echenoz. Personne ne pourrait nier « l'attraction panique de cette œuvre pour le vide »¹⁸⁷ comme le souligne Bessard-Banquy. La ville devient le double de Max, et vice versa ; l'un est aussi vide que l'autre. Nous ne sommes plus dans l'euphorie des balades nocturnes dans les vieux quartiers pittoresques de Paris comme dans les images clichées de *Minuit à Paris* de Woody Allen¹⁸⁸. On sillonne à travers le personnage de Max un vide qui ne porte plus rien des points lumineux de la ville, à savoir, ses cafés et restaurants chics, ses pavés qui font rêver tous les promeneurs du monde, des rives romantiques de la Seine... On tombe plutôt dans le vide dévorant d'une ville où, pour reprendre les mots d'Henri Garris, « l'ouverture est [...] rarement laissée béante, être-là du vide conservé tel quel. Le marcheur (qu'est Max) vient combler ce vide »¹⁸⁹. Comme le souligne Christina Horvath dans son article, « quelle que soit la surabondance des lieux visités, les villes mises en

¹⁸² Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve-d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 68.

¹⁸³ J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸⁷ O. Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁸⁸ Ou dans *Ariane* (*Love in the Afternoon*, 1957) de Billy Wilder, *Irma la Douce* (1963) de Billy Wilder, *Un Américain à Paris* (1951) de Vincente Minnelli, etc.

¹⁸⁹ H. Garris, *Portraits de villes*, *op. cit.*, p. 26.

scène [dans les fictions postmodernes] restent curieusement silencieuses et semblent respirer le vide »¹⁹⁰.

Ce vide a également frappé le New York de *Trilogie new-yorkaise* de Paul Auster, concentré notamment sur le quartier de Manhattan dont nous avons en général plutôt une image trop pleine véhiculée surtout par le cinéma. Dans l'ensemble, la plupart des cinéastes (comme Woody Allen) ont un langage d'exaltation envers cette ville et ce quartier. Ils n'hésitent pas un instant à montrer les rues encombrées par les embouteillages de Manhattan, le nombre de plus en plus affolant des voitures dans les rues et les gens qui se précipitent sur les trottoirs. Or, ces éléments sont quasiment absents dans la narration d'Auster – sauf dans des moments comme l'attente de Quinn pour Stillman dans *Grand Central* où le narrateur parle de la promiscuité des foules new-yorkaises. Auster ne parle pas d'embouteillages, ni du nombre élevé de véhicules dans les rues de Manhattan. Son New York est comme une ville vidée pour accueillir les marches des personnages. Sur ce point il rejoint Echenoz, le peintre d'un Paris étonnamment vide, ou même Pamuk. Par exemple ce dernier dans *Le Livre noir*, hormis les exceptions furtives, ne traite pas d'Istanbul, à la limite pas autant que le lecteur familier d'Istanbul s'y attendrait, d'une « ville rongée par les embouteillages, extraordinairement difficile d'accès »¹⁹¹ comme le dessine Mathias Enard dans *Boussole*.

L'Istanbul de Pamuk, comme le Paris d'Echenoz et le New York d'Auster est une ville creuse, vide. Ici l'on parle de la mélancolie d'un vide omniprésent partout dans la ville, comme celle des « fauteuils tristement vides où [Galip et Ruya] s'installaient autrefois face à face »¹⁹² dans leur appartement, dans un Istanbul où rien ne semble pouvoir désormais combler le vide creusé par l'absence de Ruya et Djélâl. Ce vide, au dire de Daryush Shayegan, est « un vide total de significations »¹⁹³ incrusté dans l'image repoussoir des sociétés modernes de capitalisme libéral. Selon lui, ce vide « est précisément ce qui caractérise la misère existentielle de l'homme d'aujourd'hui »¹⁹⁴, la misère personnifiée dans les personnages comme Max. Quant à cette mélancolie, les théoriciens tels que Simmel et Kracauer la reconnaissent comme un trait distinctif de la mentalité urbaine des temps modernes. Elle se veut une source majeure de l'aporie de la vie de l'homme contemporain. Une mélancolie que Pamuk appelle *Hüsn* (l'équivalent turc, d'une connotation littéraire, de « mélancolie ») dans *Le Livre noir* comme

¹⁹⁰ Christina Horvath, *Le langage de la ville : l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne*, dans Bernard Dieterle, Yves Clavaron, *La mémoire des villes*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 349.

¹⁹¹ M. Enard, *Boussole*, op. cit., p. 56.

¹⁹² O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 682.

¹⁹³ D. Shayegan, *La lumière vient de l'Occident*, op. cit., p. 49.

¹⁹⁴ *Ibid.*



dans *Istanbul*. Il y raconte des anecdotes comme celle de *Husn-u Achk*¹⁹⁵ de l'écrivain mystique turc, Cheik Galip (les noms de deux personnages fictifs signifiant littéralement Mélancolie et Amour). C'est la même mélancolie dont était atteint Quinn dans *Cité de verre*. Sous l'emprise d'une vie urbaine tristement monotone, comme le rapporte le narrateur de *Cité de verre*, Quinn « ne souhaitait plus être mort. En revanche, on ne pouvait pas dire qu'il était content d'être vivant. Mais, au moins, il n'en éprouvait pas de déplaisir »¹⁹⁶.

Dans *Brooklyn Follies*, aussi Auster démontre comment ses personnages voient partout dans la ville les signes d'une mélancolie universelle paralysante : « il travaillait encore pour la société de taxi Trois D. Tom s'était toujours demandé ce que représentaient ces trois D et, à présent, il croyait le savoir. Déprime, Désespoir, Décès »¹⁹⁷. Ici, on dirait que les deux traits qualitatifs les plus connus de la vie urbaine sont symboliquement évoqués par l'auteur : « mobilité », évoquée à travers le métier de chauffeur de taxi (les déplacements continus à travers la ville) et « mélancolie » urbaine.

Outre tous ces propos, nous pouvons nous demander si ce vide ne peut jamais être apaisant, paisible. Aussi est-il possible de se dire que ce vide mélancolique que Slavoj Žižek appelle « le réel (destructeur) de la Chose » mis au monde par le XXe siècle¹⁹⁸, ne peut pas être forcément universel et peut changer autant selon la focalisation intrinsèque au récit que d'après la vision globale de l'auteur même. Parce qu'après tout, comme le note le spécialiste de géopoétique Christophe Roncato, « là où la philosophie occidentale associe la vacuité au néant, la pensée orientale y voit un souffle vital »¹⁹⁹. Il est intéressant de constater que contrairement au récit d'*Au piano* où le vide paraît béant et frustrant, dans *Cité de verre*, à l'instar d'un penseur orientaliste, Auster évoque un vide salutaire qui s'empare de son protagoniste. Comme il le met en avant, ce vide naît des mouvements sans arrêt de la ville :

« En s'abandonnant au mouvement des rues, en se réduisant à n'être qu'un œil qui voit, il pouvait échapper à l'obligation de penser, ce qui, plus que toute autre chose, lui apportait une part de paix, un vide intérieur salutaire »²⁰⁰.

¹⁹⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 327. (« *Hüsni-ü Aşk* ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 204).

¹⁹⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 18. (« He no longer wished to be dead. At the same time, it cannot be said that he was glad to be alive. But at least he did not resent it ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 5.)

¹⁹⁷ P. Auster, *Brooklyn Follies*, op. cit., p. 44.

¹⁹⁸ Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2005, p. 33.

¹⁹⁹ Christophe Roncato, « L'atopie ou le processus de désencombrement », *Études écossaises*, n° 11, 30/1/2008, pp. 79-90, <http://etudeseccossaises.revues.org/73>.

²⁰⁰ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 17. (« By giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 4.)

Mais l'imaginaire echenozien est fortement marqué par le silence²⁰¹ : « Il décida d'emprunter, en marge de la station, une passerelle enjambant les voix protégées par une grille [...] tout autour c'était le silence, le grand silence, le célèbre silence du 12^e arrondissement »²⁰². Le lecteur du roman est lancé dans l'espace vécu de l'écrivain. Cet espace, selon Anne Gilbert, postule le rapport « de présentation à une réalité [celle de l'espace] qui fait partie des pratiques quotidiennes »²⁰³. Selon Gilbert, les images que l'on tient, « comme l'expression de ce rapport constituent [...] un vécu tout aussi réel que les comportements spatiaux eux-mêmes »²⁰⁴. Le chronotope de l'histoire d'Echenoz s'actualise « dans le puissant motif du silence et du vide. Paris, Iquitos ou le purgatoire sont des lieux hantés par l'absence et la solitude »²⁰⁵ comme l'affirme Christine Jérusalem.

Ainsi, la solitude imposée par la vie urbaine n'est pas uniquement porteuse de qualités négatives. Elle peut être en même temps inspiratrice, sources d'inspiration et d'imagination. C'est pourquoi, dans *Le Livre noir*, c'est grâce à cette solitude née de la vie urbaine que Galip deviendra écrivain. Au fur et à mesure que Galip se transforme en Djélâl, il sombre de plus en plus dans une solitude voulue pour pouvoir ainsi devenir l'écrivain qu'était Djélâl. Comme s'il devenait l'écrivain qu'aime être (et est) Pamuk (celui que l'on trouve plus en la personne de Djélâl) : « Très jeune, j'ai réalisé que la communauté tue mon imagination. J'ai besoin de la douleur de la solitude pour faire fonctionner mon imagination. Et puis je suis heureux »²⁰⁶, confie Pamuk à *The Paris Review*.

II.1.4. Ville concentrique ou image concentrée de la ville

En localisant les déplacements de Quinn sur la carte géographique de New York²⁰⁷, on s'aperçoit que la plupart des événements – et sans doute tous les déplacements – de l'histoire de *Cité de verre* ont lieu dans l'île de Manhattan. Ce quartier est considéré en quelque sorte

²⁰¹ Selon Ihab Hassan, dans l'écriture postmoderne, « le silence dé-réalise le monde. Il encourage la métamorphose de l'apparence et de la réalité, la fusion perpétuelle et la confusion des identités, jusqu'à ce que rien ne reste. Voir I.H. Hassan, *The dismemberment of Orpheus*, *op. cit.*, p. 13. « Silence de-realizes the world. It encourages the methamorphosis of appearance and reality, the perpetual fusion and confusion of identities, till nothing – or so it seems – remains ».

²⁰² J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 76.

²⁰³ A. Gilbert, « L'idéologie spatiale: conceptualisation, mise en forme et portée pour la géographie », *op. cit.*, p. 59.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Ch. Jérusalem, « Sections urbaines : l'aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>

²⁰⁶ « Orhan Pamuk, The Art of Fiction », Orhan Pamuk interviewed by Ángel Gurráa-Quintana, *op. cit.* « Early in life I realized that the community kills my imagination. I need the pain of loneliness to make my imagination work. And then I'm happy ».

²⁰⁷ Voir Figure 12 et Figure 13.



comme le centre-ville de New York, réputé pour son plan en damier avec ses rues qui se coupent en angles droits.

Manhattan est le cœur battant de la géographie fictionnelle de New York de *Cité de verre* ainsi qu'il l'est pour New York dans le monde réel, la ville surnommée *Big Apple* (la Grosse Pomme). Son importance dans la géographie fictionnelle d'Auster est comparable à celle du Bosphore sans lequel *Le Livre noir* n'aurait pu être qu'un paysage lacunaire de la ville d'Istanbul. Rappelons-nous que dans son écriture, Pamuk exalte le Bosphore comme s'il rendait hommage à un lieu culte, saint, un lieu qui semble former la « dimension spatiale »²⁰⁸ de son identité. Dans *Istanbul* il note :

« Lors des nuits printanières de brouillard, [...], l'homme triste qui marche seul, infatigable, au bord du Bosphore, ne percevant que le crissement de ses propres pas, [...] entend sans transition au cœur du silence le grondement effrayant du courant, plein d'énergie, et découvre non sans crainte l'écume à la surface des eaux, d'un blanc étincelant traversé par une lumière inconnue, cet homme stupéfait, à cet instant, est bien obligé d'admettre que le Bosphore possède un esprit éminemment singulier »²⁰⁹.

La plupart des souvenirs de Galip sont empreints de cet espace représentatif d'Istanbul. Dans *Le Livre noir*, le narrateur tâche de puiser la place primordiale du Bosphore dans les souvenirs des personnages (Galip, Djélâl, Ruya...) :

« Galip pensait au crayon à bille vert qu'il avait fait tomber au plus profond des eaux du Bosphore, il y avait tant d'années de cela, au cours de l'une des promenades en barque où les emmenaient leurs mères, l'année où ils avaient eu les oreillons, Ruya et lui »²¹⁰.

Galip pense à ses souvenirs d'enfance, à ceux de sa famille sur les rives du Bosphore comme si ce dernier était un des membres de sa famille ; comme si, sans lui, l'identité de Galip, comme celle des autres membres de sa famille, était marquée par l'incomplétude.

Pour la géographie d'Istanbul, comme pour la géographie du monde, le Bosphore est un repère indéniable. D'après Jean-Luc Nancy, « les ports – maritimes et fluviaux – ont toujours fourni une image forte et choisie de la ville : ils donnent sur un espace fluide largement ouvert dont ils font pénétrer en eux-mêmes la force d'espacement »²¹¹. Grâce à sa présence dominante, le Bosphore constitue le cœur battant de la géographie pamukienne d'Istanbul comme pour

²⁰⁸ Guy Di Méo, « Identités et territoires : des rapports accentués en milieu urbain ? », *Métropoles* [En ligne], 2007, <http://metropoles.revues.org/80>.

²⁰⁹ Orhan Pamuk, *Istanbul: souvenirs d'une ville*, Paris, Gallimard, 2008, p. 90.

²¹⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 41. (« [...] Galip, Babiâli yokuşundaki yazıhanesine çıkan han merdivenlerini tirmanırken, yıllar önce, Rü-ya'yla kabakulak oldukları zaman annelerinin onları götürdüğü o sandal gezilerinin birinde, Boğaz'm derinliklerine düşürdüğü yeşil tükenmez kalemi düşünüyord ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 28).

²¹¹ J.-L. Nancy, *La ville au loin*, op. cit., p. 99.

beaucoup d'autres écrivains avant lui. C'est un site majeur qui contribue à teinter l'image représentée d'une ouverture d'horizon, d'une plénitude généreuse dans la vue dont la conservation serait un idéal, dirait-on, de la « pensée-paysage » de Michel Collot. Cette dernière est fondée sur le principe de déploiement et de dégagement dans la vue urbaine. S'inquiétant de l'ère que Walter Benjamin appelait « l'époque de la reproductibilité technique »²¹², la pensée-paysage se préoccupe d'amener l'homme à renouer avec l'environnement. Elle se donne pour but de diriger l'homme urbain vers une expérience plus rationnelle de l'espace. Cette expérience est censée miner l'antagonisme entre sensible et spirituel engendré par « la densification massive du tissu urbain »²¹³. Selon Michel Collot, au sein du tissu urbain indifférencié des mégapoles contemporaines, « le citoyen se sent parfois perdu, faute de repères. Dès lors, une des tâches qui s'imposait à l'urbanisme contemporain est de redonner à la ville une forme et des contours qui permettent de reconstruire un véritable "paysage urbain" »²¹⁴.

Par son omniprésence dans le roman, *Le Bosphore* affecte l'esprit de l'observateur. Il joue le rôle d'un amalgame qui unit et recolle les différents fragments de l'image que le *regardant* perçoit de la mégapole turque pour en construire un tableau unique. Dans un urbanisme qui « ne respecte guère non plus l'équilibre entre le vide et le plein », les sites tels que *Le Bosphore*, selon Collot, se veulent des « espaces ouverts qui laissent pénétrer le ciel, la lumière, le végétal ou l'eau au cœur même de la ville », permettant ainsi aux citoyens « de retrouver le contact avec les éléments naturels »²¹⁵.

Pour revenir à Auster, mieux vaut se rappeler que la zone centrale de Manhattan dans l'écriture d'Auster, s'étale dans *Revenants* jusqu'aux seuils de Brooklyn qui se situe à l'autre bout du pont éponyme qui le relie à Manhattan. Cependant, il va de soi que l'immense ville de New York ne peut être réduite à ces secteurs centraux. Il s'avère que la cartographie romanesque de *Cité de verre* diffère – par sa concentration sur le quartier de prédilection de l'auteur – au niveau de l'échelle de grandeur de la vraie carte géographique de son référent qui comprend aussi Queens, le Bronx et Staten Island. Ces derniers sont totalement absents de la carte géographique construite par Auster.

Pour légitimer ce doute concernant la géographie narrative (ou la narrativité géographique) de Paul Auster dans sa *Trilogie new-yorkaise*, il ne serait pas superfétatoire de se rappeler que, par exemple, dans un film culte de New York comme *Le Parrain I* du réalisateur américain Francis Ford Coppola, lors de la scène de la réunion des chefs mafieux de New York dont Don Corleone

²¹² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique: version de 1939*, Paris, 2007.

²¹³ Michel Collot, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes sud, 2011, p. 72.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 69- 70.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 73.



(Marlon Brando), nous constatons bien comment les secteurs principaux de New York (Bronx, Staten Island,...) sont partagées entre ces *Patrons* sans que le réalisateur semble avoir la moindre intention de mettre en relief l'un ou l'autre de ces quartiers. New York est vu dans cette scène comme une totalité urbaine sans que le centre soit privilégié.

Dans *Cité de verre*, nous avons affaire à une carte subjective qui relève de l'envoûtement personnel de Paul Auster pour Manhattan et Brooklyn (cela pouvant également apparaître comme un cliché car on parle souvent de ces deux quartiers sans s'occuper du reste de la ville)²¹⁶.

Même quand pour la première (et dernière) fois, lors d'une de ses longues déambulations new-yorkaises, Quinn pense à aller au-delà de Manhattan, nous découvrons comment il renonce étrangement à cette idée pour rester reclus dans ce quartier central :

« Il repartit vers l'est, déambulant dans les rues étroites du quartier financier avant de reprendre encore vers le sud, vers le Bowling Green où il vit l'eau et les mouettes qui pliaient sous le vent dans la lumière de midi. Il envisagea un instant de prendre le ferry-boat pour Staten Island, mais il se ravisa et se mit à remonter vers le nord »²¹⁷.

New York de *Cité de verre* semble se résumer quasiment à ces zones centrales de la mégapole américaine, comme si sans Manhattan (et Brooklyn) New York ne voulait/pouvait rien dire. Pourquoi un tel nivellement ? Une telle fragmentation de la mégapole ?

Un des éléments de réponse réside probablement dans le fait que Manhattan est incontestablement le centre de la ville et donc le site du pouvoir social, politique et financier de New York. C'est ce qui fait de Manhattan un secteur très convoité pour la vie comme pour les flâneries. Notre question n'est donc pas forcément anodine. C'est sans doute la même question que se posa Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e siècle* lorsqu'il écrivait :

« Paris a créé le type du flâneur. L'étrange, c'est que Rome ne l'ait pas fait. Quelle en est la raison ? Le rêve lui-même suivrait-il à Rome des voies toutes tracées ? La ville ne

²¹⁶ Le doute relevé ici est par ailleurs du même ordre que par exemple le questionnement de Mathias Enard dans *Boussole* sur la légitimité et l'équilibre de la représentation géographique que fait Claudio Magris de Danube dans une œuvre éponyme. À travers les discours de son personnage Sarah, Enard prouve que la représentation de Danube faite par Magris « est terriblement injuste pour les Balkans » parce qu'elle est trop subjective: « Les mille premiers kilomètres du cours du fleuve occupent plus des deux tiers du livre ; il consacre seulement une centaine de pages aux mille huit cents suivants : dès qu'il quitte Budapest, il n'a presque plus rien à dire, donnant l'impression (contrairement à ce qu'il annonce dans son introduction) que toute l'Europe du Sud-est est beaucoup moins intéressante, qu'il ne s'y est rien joué ni rien construit d'important ». M. Enard, *Boussole*, *op. cit.*, p. 22.

²¹⁷ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, pp. 151 - 152. (« He walked east again, wandering through the narrow streets of the financial district, and then headed further south, towards Bowling Green, where he saw the water and the seagulls above it, careening in the midday light. For a moment he considered taking a ride on the Staten Island Ferry, but then thought better of it and began tracking his way to the north ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 105.)

serait-elle pas trop riche en temples, en places fermées, en sanctuaires nationaux pour pouvoir entrer tout entière dans le rêve du passant à chaque pavé, à chaque enseigne, à chaque marche et à chaque porte cochère ? Cela peut aussi s'expliquer pour une grande part par le caractère national des Italiens. Car ce ne sont pas les étrangers, mais les Parisiens eux-mêmes qui ont fait de Paris la terre promise du flâneur »²¹⁸.

Ainsi, Benjamin déduit que Paris devient un paysage qui s'ouvre au flâneur.

Grâce à l'excès de ses attraits paysagers modernes (il y a tout pour tous), pour beaucoup de marcheurs, Manhattan est le site pédestre privilégié de la ville de New York et Auster n'a pas l'air d'en être exclu. D'ailleurs, les lourds embouteillages habituels de ce secteur central de New York y rendent la marche quelque peu préférable aux déplacements motorisés si les flâneurs admirateurs (tels que Quinn de *Cité de verre*) de la ville souhaitent profiter de leur « observation ».

Les lieux tels que Manhattan (avec ses lieux phares comme Central Park, le pont de Manhattan, *Broadway*, *World Trade Center*, *Flatiron*...) dans *Trilogie new-yorkaise* d'Auster, Le Bosphore (Tour de Galata, Corne d'or...) et ses quartiers (*Nichantache* et *Karakeuy* ou le *quartier d'Aksaray* et les ruelles de *Beyoglu*²¹⁹) dans l'écriture de Pamuk, la rue de Rome dans l'œuvre de Jean Echenoz, par leur singularité – dans le cas d'Echenoz une singularité plutôt subjective de la rue de Rome – sont pour les villes respectives ce que Kevin Lynch appelle *landmarks*, « points de repère ». Selon Lynch, « comme l'utilisation de points de repère implique qu'on choisisse un seul élément au milieu d'une armée de possibles, la qualité physique clé qui caractérise cette catégorie d'éléments, est la singularité, aspect par lequel il se détache sur le contexte comme unique ou mémorable »²²⁰. Ainsi, ce dont il faut tenir compte concernant les lieux que les paysages mentaux esquissés par les écrivains mettent en relief, c'est « le contraste avec le fond du décor (qui) semble être le facteur principal » comme l'avance Kevin Lynch. L'esprit du narrateur-observateur – qui n'est pas nécessairement l'écrivain lui-même – des romans comme *Cité de verre* ou *Le Livre noir* est marqué par des points de repères (personnels et publics à la fois). Ces derniers sont situés le plus souvent dans les secteurs centraux de la ville. « En fait, ce que l'on découvre d'abord, d'une ville, c'est son centre », écrit Pierre Sansot dans *La condition urbaine*²²¹. Julien Gracq, lui aussi, affirme que « ce sont les chambres centrales du labyrinthe qui exercent sur l'homme de la ville leur magnétisme, ce sont elles qu'il

²¹⁸ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 435.

²¹⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 22.

²²⁰ K.A. Lynch, *L'Image de la cité*, op. cit., p. 92.

²²¹ D'après Sansot, pour les visiteurs (notamment les marginaux), « ce qu'il y a de plus visible et de plus accueillant dans Paris, ce ne sont pas ses innombrables quartiers bourgeois ou populaires, ses rues provinciales, ses quartiers paisibles qui déconcertent par leur calme et que l'on situe mal sur la carte de la ville, mais l'un des centres de Paris reconnus grâce à des légendes, des images cinématographiques ». Pierre Sansot, *La marginalité urbaine*, Paris, Payot & Rivages, 2017, p. 76.



revisite indéfiniment, [...] la vie purement citadine [...] se verrouille dans le réduit central »²²². Pour mieux comprendre ce phénomène, nous pouvons avoir recours à l'expérimentation que fit Alfred Yarbus le psychophysicien russe sur le *les mouvements des yeux lors de la perception d'objets complexes* pour sonder les points saillants de l'image mentale que l'observateur en retient²²³. Afin d'étudier comment les yeux de de l'homme scrutent les objets complexes (dans notre cas la ville en est un exemple), Yarbus montre à ses sujets d'expérimentation plusieurs photographies (Figure 5²²⁴) pendant quelques petites minutes et enregistre en même temps les mouvements de leurs yeux sous forme de graphiques.

L'épreuve de Yarbus démontre que les yeux du sujet regardant n'ont pas scruté tous les points d'une photographie donnée d'une fréquence égale. Cela veut dire que certains points ont attiré davantage le regard du sujet et sont devenus ainsi des repères dans la photographie, des points saillants. Par exemple dans la photographie 1 du (Figure 5), le sujet regarde le plus souvent les ours (ils ne sont pas très visibles sur cette photographie) même s'ils sont moins détaillés que les branches. Dans les photographies 2 et 3 (Figure 5), la plupart du temps, le sujet regarde les yeux, le nez et la bouche. Yarbus finit ainsi par déduire que « tout enregistrement des mouvements oculaires montre que le nombre de détails contenus dans un élément de l'image ne détermine pas le degré d'attention attirée par cet élément »²²⁵.

En extrapolant l'analyse de Yarbus sur la perception du paysage urbain retracé par les auteurs du corpus, nous comprendrions sans doute mieux pourquoi par exemple les narrateurs-observateurs des romans d'Auster et de Pamuk ont plus retenu dans leur paysage mental des lieux qui participent d'une singularité universelle dans « l'image collective »²²⁶ de la ville. Dans les tableaux présentés par Auster et Pamuk, des lieux comme Manhattan et Le Bosphore – ayant la même fonction que les yeux, le nez et la bouche dans l'examen de Yarbus – sont plus présents que tout autre détail de la ville.

Nous restons sur la même réflexion dans le cas d'Echenoz. Pour ce dernier, des lieux d'importance personnelle sont plus présents dans sa « représentation individuelle »²²⁷ (la rue de

²²² J. Gracq, *La forme d'une ville, op. cit.*, p. 3.

²²³ Voir aussi Bin Jiang, « The image of the city out of the underlying scaling of city artifacts or locations », *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 103, n° 6, 29/4/2013, pp. 1552–1566, <http://dx.doi.org/10.1080/00045608.2013.779503>.

²²⁴ Alfred Yarbus, *Eye Movements and Vision*, New York, Plenum Press, 1967, pp. 178– 181.

²²⁵ *Ibid.*, p. 182. « Any record of eye movements shows that, per se, the number of details contained in an element of the picture does not determine the degree of attention attracted to this element ».

²²⁶ Cette image collective enveloppe selon Lynch « un grand nombre d'images individuelles ». K.A. Lynch, *L'Image de la cité, op. cit.*, p. 53.

²²⁷ *Ibid.*

Rome, certaines stations de métro...) plutôt que les points saillants reconnus de la ville (Tour Eiffel, Arc de Triomphe...).

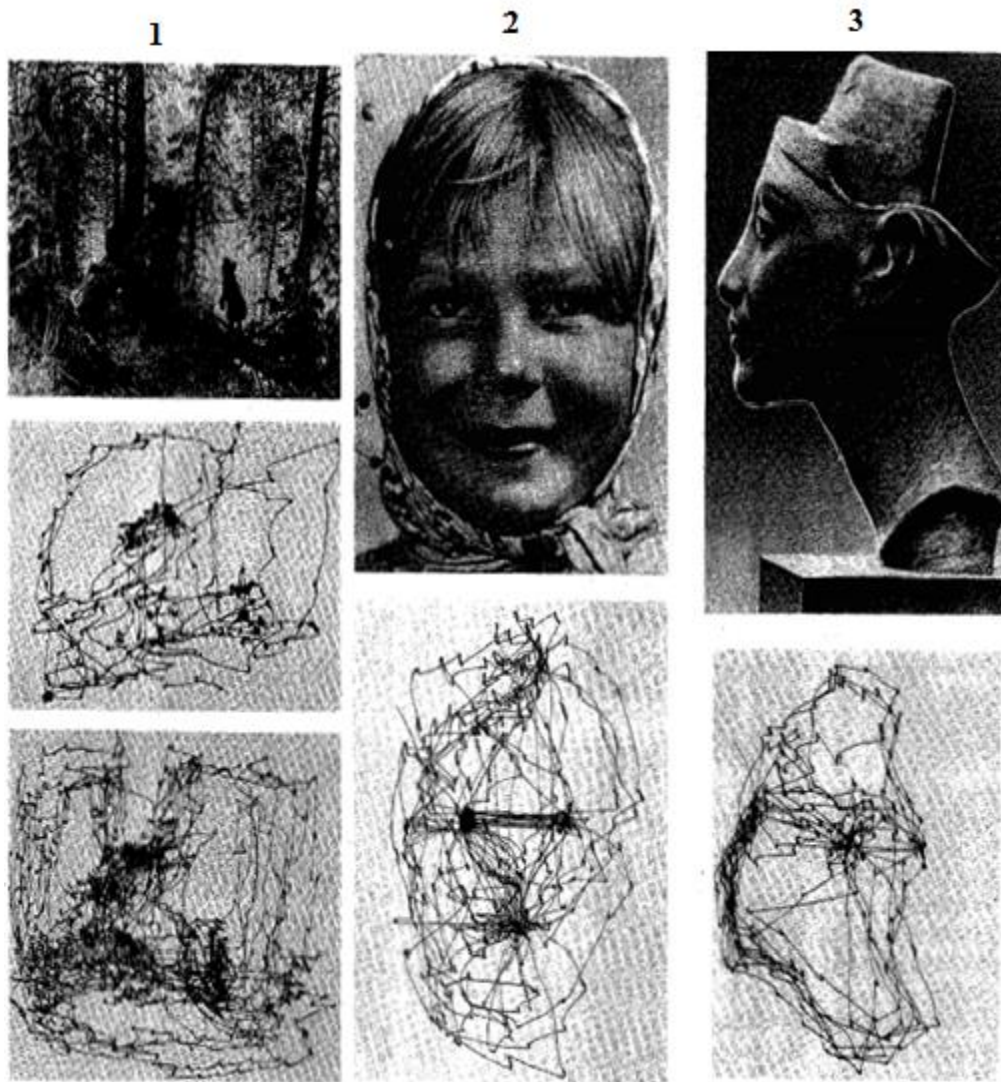


Figure 5 : Alfred Yarbus, *Eye Movements and Vision*

En l'absence de renseignement précisant si les autres secteurs new-yorkais n'offrent guère de trajets pédestres, il serait bon d'avancer une dernière hypothèse : la plus grande partie de l'histoire racontée par Auster se déroule à Manhattan parce que tous ses personnages comme lui-même, auteur, habitent dans ce quartier central. Par conséquent, selon une logique simple, on marche normalement dans les environs où on habite. Selon Bin Jiang, professeur en sciences de l'information géographique, « la carte mentale ou l'image de la ville est une représentation sélective de la propre ville des individus en termes de la familiarité des artefacts ou des

emplacements de la ville [...]. Une carte mentale est étroitement liée à la vie quotidienne et aux affaires. Par exemple, un chauffeur de taxi aurait une image complète du réseau de rues de la ville, alors qu'une personne qui reste dans un quartier la plupart du temps est susceptible d'avoir une image claire de l'environnement immédiat, mais une idée limitée de la ville entière »²²⁸. Ce qu'affirme Bin Jiang traduit mieux comment la carte mentale de l'auteur se reflète, parfois même inconsciemment, dans les déplacements de ses personnages. En effet, comme l'affirme Julien Gracq, « il n'existe nulle coïncidence entre le plan d'une ville dont nous consultons le dépliant et l'image mentale qui surgit en nous, à l'appel de son nom, du sédiment déposé dans la mémoire par nos vagabondages quotidiens »²²⁹. C'est pourquoi dans *Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer*, Peter Turchi dit : « notre sentiment concernant un lieu est à bien des égards plus important que le fait objectif »²³⁰.

Le fait que dans un roman tel *Cité de verre* nous ne trouvons presque aucun déplacement qui soit fait en dehors du célèbre quartier de Manhattan devrait être associé à la carte mentale de l'écrivain. Les personnages de Paul Auster restent le plus souvent mobiles dans l'enceinte du quartier de Manhattan parce que l'auteur habite personnellement ce quartier et aime ses flâneries dans les alentours. Comme le souligne Gracq, « habiter une ville, c'est y tisser par ses allées et venues journalières un lacs de parcours très généralement articulés autour de quelques axes directeurs »²³¹.

Nous pouvons traduire dans la même logique les déplacements des personnages de Pamuk qui font tout pour que leurs chemins croisent les rives du Bosphore, ou les personnages de différents romans de Jean Echenoz (*Au piano, Lac, Les Grandes Blondes, Envoyée spéciale, ..*) qui passent et repassent la rue de Rome à Paris, simplement parce que, comme nous l'a confié lors de notre entretien, Echenoz adore cette rue²³². Ainsi, rappelons-nous que, comme l'avance Peter Turchi, « nos cartes mentales ne sont souvent pas très exactes, car elles reposent sur notre propre expérience sélective, notre connaissance et notre ignorance »²³³.

²²⁸ B. Jiang, « The Image of the City out of the Underlying Scaling of City Artifacts or Locations », *op. cit.* « Mental map or the image of the city is a selective representation of individuals' own city in terms of how familiar the city artifacts or locations are [...]. A mental map is closely related to one's daily life and business. For example, a taxi driver would have an entire image of the city street network, whereas a person who stays in one neighborhood most of the time is likely to have a clear image of the immediate surroundings but a limited idea of the entire city ».

²²⁹ J. Gracq, *La forme d'une ville*, *op. cit.*, p. 2.

²³⁰ Peter Turchi, *Maps of the Imagination : The Writer as Cartographer*, San Antonio, Texas, Trinity University Press, 2004, p. 44. « Our sense of a place is in many ways more important than objective fact ».

²³¹ J. Gracq, *La forme d'une ville*, *op. cit.*, p. 2.

²³² Voir Annexe.

²³³ Peter Turchi, « The Writer as Cartographer », in Charles Baxter and Peter Turchi, *Bringing the devil to his knees: the craft of fiction and the writing life*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001,

Le New York de Paul Auster est une ville centralisée où les personnages n'atteignent presque jamais les périphéries, si bien que l'on oublie même l'existence importante de ces dernières. Or, ce n'est pas uniquement Paul Auster qui est envoûté par le quartier de Manhattan. Ce dernier est le cœur battant de beaucoup de romans phares. On se rappelle notamment *Manhattan '45* de Jan Morris (1987), *L'attrape-cœur* de J.D. Salinger (1951) ou *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, dans lequel ce dernier place Manhattan au cœur de toutes les évolutions socio-économiques de la société américaine.

Dans *Manhattan Transfer*, Dos Passos montre comment, pour les gens qui n'ont jamais vu New York, cette ville se résume à son centre (Manhattan, Broadway...), comme si ses zones périphériques n'existaient jamais. Dos Passos évoque comment pour un certain Bud Korpenning²³⁴, un villageois qui arrive sur un bac pour la première fois à New York, la ville se réduit à Broadway (situé à Manhattan) :

« “Dites camarade, est-ce que la ville est loin de l'endroit où on débarque ?” demanda-t-il à un jeune homme, [...]. Ça dépend où vous voulez aller [répond le jeune homme]. Comment va-t-on à Broadway ? ... Je veux aller en plein centre »²³⁵.

Le thème serait également repris dans un style assez particulier trois quarts de siècle plus tard par Don DeLillo dans *Cosmopolis* (2003) où Manhattan se situe non seulement au cœur de l'économie américaine, mais au centre des évolutions capitalistes du monde entier. Manhattan a fait également l'objet de beaucoup de chefs-d'œuvre de l'histoire de la cinématographie²³⁶. Dans *Manhattan* et *Annie Hall*, œuvres qui interrogent les relations humaines de l'ère des cités-monde, Woody Allen fait de Manhattan le héros principal de son œuvre et de lui rendre hommage dans une poétique urbaine. Comme dans *Cité de verre* d'Auster, l'histoire de *Manhattan* est complètement centrée sur ce quartier. Nous y découvrons de très beaux tableaux du paysage new-yorkais de ce fameux quartier surtout du Pont de Manhattan (Manhattan

p. 162. « Our mental maps are often not terribly accurate, based as they are on our own selective experience, our knowledge and ignorance ».

²³⁴ Il serait peut-être utile d'établir ici une petite comparaison entre le personnage de Bud Korpenning et le vieux Stillman dans *Cité de verre*. Comme Stillman qui finit, enfin comme Quinn l'apprend sans que le récit de *Cité de verre* le confirme définitivement, par sauter du Pont de Brooklyn, Bud qui a tué son père abusif comme on l'apprend dans le récit de Dos Passos, finit également sa vie par sauter du Pont de Brooklyn suite au fiasco total que rencontrent ses rêves pour une vie prospère à New York. Néanmoins, remarquons que malgré le point commun de deux personnages, à savoir leur mort, cette comparaison ne pourra que rester incomplète : les raisons du suicide de Stillman ne seront jamais élucidées dans le récit de Stillman comme le suicide lui-même.

²³⁵ John Dos Passos, *Manhattan transfer*, Paris, Gallimard, 1989, p. 10.

²³⁶ *Citizen Kane* (1941) / Orson Welles, *The Naked City* (1948) / Jules Dassin, *The Apartment* (1960) / Billy Wilder, *Breakfast at Tiffany's* (1961) / Blake Edwards, *Rosemary's Baby* (1968) / Roman Polanski, *Taxi Driver* (1976) / Martin Scorsese, *Fame* (1980) / Alan Parker, *Once upon a Time in America* (1984) / Sergio Leone, *Annie Hall* (1977) et *Manhattan* (1979) / Woody Allen.

Bridge) où le spectateur fond devant le charme de la cité géante américaine. Le film se termine sur une vue panoramique de Manhattan plongé dans un calme salutaire.²³⁷

Néanmoins, après tout ce qui vient d'être dit ici, nous ne pourrions pas ignorer que selon beaucoup de spécialistes, les grandes villes comme New York, ou Los Angeles, comme le souligne Paul Smethurst, « n'ont pas de centre ou de "cœur" où les différents groupes de gens peuvent partager l'espace et développer une identité commune »²³⁸. C'est pourquoi Michel Collot parle des « *endless cities* dont le centre est partout et la circonférence nulle part, et dont les limites se diluent au profit d'une périurbanisation, voire d'une rurbanisation »²³⁹. Dans ces mégapoles contemporaines, presque tous les groupes de citoyens sont réunis, ou amenés, depuis un passé proche ou lointain, afin de satisfaire les besoins du marché du travail à un moment donné dans la métropole. De ce fait, lorsque ce besoin disparaît, leur attachement à l'espace qu'ils occupent se rétrécit.

En effet, la centralité varie selon la texture de l'urbanité des villes. Selon Roland Barthes, les villes américaines, comme New York dans notre cas d'étude, sont « quadrangulaires et réticulaires », et c'est pourquoi il les reconnaît comme « sources de malaise et de désorientation », tandis que les villes occidentales mènent plutôt une existence *concentrique*²⁴⁰ d'après lui. Si nous prenons Paris comme un exemple pour les villes occidentales, nombreux sont les écrivains qui mettent en exergue sa forme urbanistique, y compris Paul Claudel qui atteste que « dans son développement égal et concentrique, [Paris] multiplie, en l'élargissant, l'image de l'île où il fut d'abord enfermé »²⁴¹.

²³⁷ Les promenades (majoritairement nocturnes) d'Isaac (Woody Allen) le protagoniste du film en compagnie de Mary (Diane Keaton) sont également variées (la plupart à pied, mais aussi en voiture, en carrosse, ...mais pas de métro !). L'essentiel dans la narration de Allen se situe dans ce quartier qui incite les promeneurs à sortir et à l'explorer, que ce soit dans les moments paisibles et agréables des marches nocturnes, dans la fréquentation des galeries d'art contemporain, ou pour traverser le pont de Manhattan en voiture et profiter des paysages. New York transcende sa fonction de simple cadre de l'histoire pour devenir le seul personnage de l'histoire qui reste authentique et plausible. Dans l'ouverture du film, alors que le film débute sur un panorama de Manhattan, nous entendons le narrateur (la voix de Woody Allen jouant le rôle d'Isaac) qui semble essayer de trouver la meilleure formule pour décrire Manhattan dans le texte qu'il semble écrire : « Chapter One. He adored New York City. To him, it was a metaphor for the decay of contemporary culture. The same lack of individual integrity to cause so many people to take the easy way out was rapidly turning the town of his dreams in », puis après s'être corrigé plusieurs fois pour trouver la meilleure formule, il prononce sa récitation finale : « Chapter One. He was as tough and romantic as the city he loved. Behind his black-rimmed glasses was the coiled sexual power of a jungle cat." I love this. "New York was his town. And it always would be" ». Woody Allen, *Manhattan*, MGM home entertainment France, 2006.

²³⁸ P. Smethurst, *The postmodern chronotope*, op. cit., p. 34.

²³⁹ M. Collot, *La pensée-paysage*, op. cit., p. 69.

²⁴⁰ O. Chadoin, *La ville des individus*, op. cit., p. 49.

²⁴¹ Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, Paris, Larousse, 1920, p. 33.

Les personnages d'Echenoz se déplacent à travers le monde entier. Toutefois, dans l'ensemble, lorsqu'ils sont à Paris, comme l'exemple de Max dans le Paris d'*Au piano*, la ville se réduit plus aux secteurs centraux, comme elle l'est dans sa vérité géographique, une ville concentrique selon beaucoup de penseurs [Paul Claudel, Éric Hazan, Jean-Pierre Michard, Olivier Mongin...]. Les déplacements urbains des personnages comme Max restent, en général, dans les parages du centre-ville, notamment du côté du lieu de prédilection d'Echenoz, la rue de Rome. Aussi le Paris d'Echenoz apparaît-il comme une ville concentrique dans laquelle l'écrivain ouvre des débouchés sur l'extérieur, des voies d'échappement pour ses personnages : *Le Centre d'orientation* dans les limbes ou Iquitos pour Max dans *Au piano*, Johor, la petite ville malaise, pour les personnages de *L'Équipée malaise*, petite ville en Inde pour Gloire la protagoniste des *Grandes Blondes*...

Cependant, il nous semble que la notion de centralité dans les villes du corpus apparaît plutôt dans son rapport à l'espace public qu'Olivier Chadoin décrit comme une « *scène urbaine* »²⁴² (café, maison de passe, bar, gare, bibliothèque, hôtel, même les rues, si nous les considérons comme des espaces publics).

Nous sommes conscients que, si, autrefois, le centre-ville était véritablement le cœur de la ville, dans l'ère contemporaine, surtout dans les villes postmodernes (Los Angeles étant l'exemple phare), il y aurait plusieurs centres même dans les périphéries ou banlieues qui absorbent les populations du centre-ville. La centralité devient de moins en moins un paradigme de l'urbain de l'ère postmoderne sachant que les périphéries réclament plus de dignité qu'auparavant. De ce fait, la médiation entre ce que Lefebvre appelle « l'ordre proche », régnant dans les *centres (momentanés)* de la ville, et « l'ordre lointain »²⁴³, se veut dialectique, voire conflictuelle²⁴⁴.

Selon Edward Soja, avec l'explosion des noyaux urbains des métropoles modernes du monde entier dans les années 1960, la fin de l'ère de la métropole est entamée. Soja conclut de ce fait que « l'urbanisation métropolitaine ne serait plus jamais précisément ce qu'il était pour les deux premiers tiers du XXe siècle »²⁴⁵. Il faut donc essayer de lire la métropole contemporaine comme un tout, comme la somme des espaces, des pratiques et des représentations qui « sont

²⁴² O. Chadoin, *La ville des individus*, *op. cit.*, p. 51.

²⁴³ Selon Lefebvre, « englobant l'ordre proche, un ordre lointain groupe les ponctualités distinctes, les rassemblés dans leurs différences ». H. Lefebvre, « La révolution urbaine », *op. cit.*, p. 182.

²⁴⁴ Lefebvre dit : « Le phénomène urbain est colossal ; sa prodigieuse extension-expansion ne peut se limiter ». *Ibid.*

²⁴⁵ Edward W. Soja, « Regional Urbanization and the end of the Metropolis Era », in Gary Bridge and Sophie Watson (eds.), *The New Blackwell Companion to the City*, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2011, p.682. « The urban cores of modern metropolises around the world exploded in the 1960s, however, marking the beginning of the end of the metropolis era. Never again would metropolitan urbanization be precisely what it was for the first two-thirds of the twentieth century ».



perçus comme un ensemble formant une totalité fortement structurée », ainsi que le suggère Clément Orillard dans son article « *Contrôler l'image de la ville* »²⁴⁶.

Quant à Istanbul, comme l'affirme Antoine Fleury dans un article étudiant la transition d'Istanbul *de la mégapole à la métropole mondiale*, « malgré tout, l'organisation de l'espace stambouliote est désormais largement polycentrique (Dökmeci, Berköz, 1994 ; Çiraci, Kundak, 2000). La redistribution des activités de services et des commerces le long des autoroutes (Çiraci, Kerimoğlu, 2006) a en effet entraîné l'émergence de centralités secondaires en périphérie »²⁴⁷.

Dans le récit du *Livre noir*, Pamuk révèle comment la famille de Galip a toujours préféré leur ancienne maison appelée « le Cœur de la ville » (*Şehrikalp* en turc) – située au centre d'Istanbul – par rapport à leur nouvelle demeure se trouvant « dans un coin perdu et désolé »²⁴⁸. Pamuk met ainsi en exergue, semble-t-il, la notion de centralité urbaine et de sa place dans sa géographie narrative d'Istanbul. Pour mieux comprendre cela, lisons ici plus attentivement la description de l'une des déambulations de Galip. Nous la comparerons par la suite à la carte d'Istanbul :

« Il marcha de Chehzadé-Bâchi [*Şehzadebaşı* en turc] à Ounkapani [*Unkapanı*] [...] En passant sur le pont d'Ounkapani, il se tourna vers la Corne d'Or²⁴⁹ [*Haliç* en turc] [...]. Il échangea quelques mots avec un ivrogne qu'il croisa sur l'avenue en pente raide de Chichané [*Şiřhane*]. Il ne manifesta aucun intérêt pour les vitrines violemment illuminées de l'avenue de l'Indépendance [*İstiklal*] ; [...] Sur la place de Taksim, il acheta à une buvette des cigarettes [...] il atteignit sain et sauf un immeuble à Nichantache [*Niřantaşı*] (le « Cœur de la ville », tel était le nom de l'immeuble) »²⁵⁰. (Figure 6)

²⁴⁶ Clément Orillard, « Contrôler l'image de la ville », *Labyrinthe* [en ligne], 1/6/2003, n° 15, <https://labyrinthe.revues.org/472>.

²⁴⁷ A. Fleury, « Istanbul : de la mégapole à la métropole mondiale », *op. cit.*

²⁴⁸ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 51.

²⁴⁹ La Corne d'Or dans la géographie d'Istanbul selon Larousse : « Istanbul reste ainsi une ville double, où s'opposent encore fortement deux structures indépendantes, de part et d'autre de la Corne d'Or. Le symbole de cette dualité est la dissociation du port. Les quais s'allongent tout au long du front de mer de Galata et du nord de la péninsule. L'abri naturel permet à toutes ces eaux du débouché de la Corne d'Or de constituer le port, en l'absence de bassins. Les quais restant très insuffisants, toute une partie du déchargement est opérée par barques, dans des eaux souvent assez turbulentes, sinon vraiment agitées. » Larousse [en ligne], <http://www.larousse.fr/encyclopedie/ville/Istanbul/125316>.

²⁵⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, pp. 192- 193. (« Şehzadebaşı'ndan Unkapanı'na kadar yanından tek tük geçen araçların, boş taksilerin hiçbirleriyle ilgilenmeyerek yürüdü. Belki parası da yoktu. Unkapanı köprüsünden geçerken bir an Haliç'e baktı, köprü'nün altından geçecek bir römorkörün ince uzun bacası, karanlıkta zor seçilen bir tayfanın çektiği iple indiriliyordu. Şiřhane yokuşunu çıkarken yoldan inen bir sarhoşla bir iki kelime konuştu, İstiklâl Caddesinin iyi aydınlatılmış vitrinleriyle biri hariç ilgilenmedi [...] »). O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, pp. 120-121)

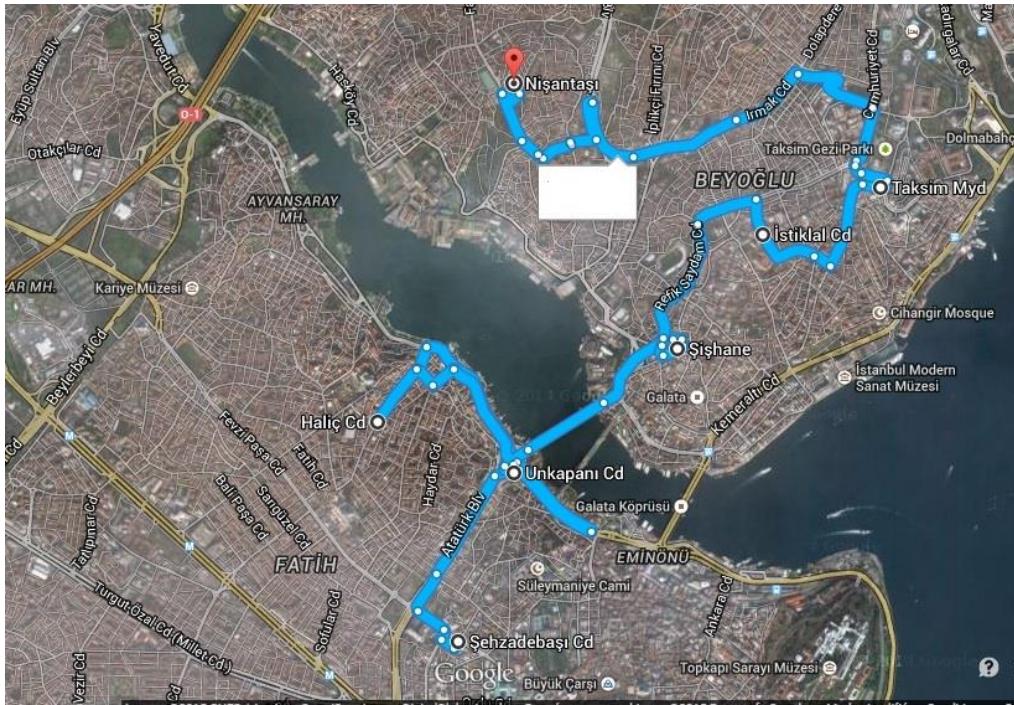


Figure 6 : parcours de Galip à Istanbul

Galip marche vers le centre-ville d'Istanbul où se situe l'ancienne demeure de sa grande famille bourgeoise. Dans l'Istanbul du *Livre noir*, tous les chemins mènent à ce centre animé situé tout près du Bosphore.

Le choix d'un nom emblématique comme « Cœur de la ville »²⁵¹ par l'auteur pour l'ancienne maison familiale de Galip située au cœur du quartier aisé de Nichantache [Nişantaşı] à *Beyoğlu*, n'est pas anodin. Tout d'abord, ici, c'est l'un des endroits où l'autobiographie de Pamuk rejoint la vie de ses personnages. Orhan Pamuk est né et a grandi lui-même au sein d'une famille bourgeoise dans ce quartier aisé d'Istanbul qui accueille les classes supérieures cosmopolites de la ville ; un quartier devenu maison aux boutiques du haut commerce branché (Gucci, Armani...) montrant ainsi un autre visage de la Turquie moderne. Le « cœur de la ville » est à vrai dire le reflet narratif des « Appartements Pamuk », la maison familiale de Pamuk où « en tant que membre de l'élite privilégiée occidentalisée d'Istanbul, Pamuk a connu une éducation aisée [...] avant de jeter un regard critique en arrière sur la même communauté dans les années suivantes » ainsi que l'affirme Ben Quinn, le journaliste du *Guardian*, suivant le *parcours littéraire d'Orhan Pamuk à travers Istanbul*²⁵².

²⁵¹ *Ibid.*, p. 51.

²⁵² Ben Quinn, « Orhan Pamuk's Istanbul », 19/5/2008, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/travel/2008/may/19/istanbul>.

« Nisantasi : Home to Istanbul's cosmopolitan upper classes, the neighbourhoods of this upmarket northern quarter are worth a quick look to witness another face of Turkey. The usual temples to Gucci, Armani and all the other gods of conspicuous wealth are all here, along with the exclusive Nisantasi shopping mall, fashion mecca for rich Turks. As a member of Istanbul's privileged, westernised elite,

De plus, le « cœur de la ville » est décrit dans le roman sur un ton nostalgique à travers des termes comme « *le centre d'attraction de leur univers géographique* » vis-à-vis des mots qui décrivent la nouvelle demeure de la famille « située dans un coin perdu et désolé de la symétrie géographique qu'ils portaient en eux »²⁵³. Cela peut être une allusion à l'importance de la centralité dans les villes comme Istanbul et son rapport aux espaces publics qu'Henri Lefebvre définit comme « simultanément, rassemblement, rencontre, à la fois virtuelle et réelle, de tout ce qui se trouve dans la ville »²⁵⁴.

Cependant, dans le *Livre noir*, l'engouement pour un centre-ville bouillonnant, vivant, n'est pas forcément restreint à une nostalgie enfouie sous les poussières du passé. Car, comme nous l'avons évoqué plus tôt, Orhan Pamuk démontre dans ce roman que pour son héros Galip (et sans doute pour lui-même), la ville s'empare encore d'un vrai « centre » qui constitue non seulement le centre de la ville mais aussi le centre de son existence : la place *Taqsime*²⁵⁵. Cet endroit constitue pour les visiteurs connaisseurs d'Istanbul une véritable attraction stambouliote. Mais, comme auteur de l'histoire ainsi que Stambouliote, Pamuk serait-il d'accord avec son personnage ?

La réponse est nuancée car, d'une part dans *Istanbul : Souvenirs d'une ville*, Pamuk évoque la nécessité de l'existence d'un centre à Istanbul : « J'ai aussi appris, en regardant le Bosphore entre les immeubles de Cihangir, qu'il fallait qu'il y eût un centre »²⁵⁶.

D'autre part, en concertation avec les dessins du passé qui esquissent un Istanbul dépourvu de centre, il refuse d'admettre que la ville est basée sur un modèle moderne centre-périphérie. Dans *Istanbul : les souvenirs d'une ville*, en parlant du grand explorateur de Constantinople Anton Melling, il décrit la beauté des 48 grands tableaux que ce dernier a dessinés d'Istanbul. En mettant l'accent sur la minutie des détails de ces dessins pittoresques, Pamuk induit qu'Istanbul n'avait probablement pas de centre²⁵⁷, (le centre qu'il avoue par ailleurs avoir vécu enfant au bord du Bosphore). Dans ce texte, l'idée d'un Istanbul cosmopolite et dépourvu d'un centre semble ne pas déplaire non plus à Pamuk, sans doute car cela relève toujours de sa fierté pour l'immensité cosmopolite de cette grande métropole.

Pamuk enjoyed a comfortable upbringing here in the family home – The Pamuk Apartments - before casting a critical eye backward on the same community in later years ».

²⁵³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 51.

²⁵⁴ Cité dans O. Chadoïn, *La ville des individus*, *op. cit.*, p. 51.

²⁵⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 354. « Taksim Meydanı » en turc.

²⁵⁶ O. Pamuk, *Istanbul*, *op. cit.*, p. 112.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 86.

II.2. Le roman postmoderne et la lisibilité de la ville

Le Paris d'*Au Piano* semble être une ville aux frontières floues. Nous verrons dans les analyses que même quand il parle d'Iquitos, malgré toutes les informations données concernant la ville, on ne sait pas dans quel pays il se trouve, à moins que l'on ait recours à des supports externes pour pouvoir le localiser. Le roman a une ouverture quasi neutre reflétant une image peu captivante d'une ville dont le nom, Paris, ne paraîtra que beaucoup plus tard après de nombreuses pages²⁵⁸. Le narrateur procède à la représentation de la première parcelle de la carte géographique de Paris en montrant ses deux personnages, Max le protagoniste et Bernie son assistant, qui arrivent du « boulevard de Courcelles, en provenance de la rue de Rome »²⁵⁹ et qui vont atteindre les grilles du Parc Monceau »²⁶⁰. Nous n'avons pas d'indice géographique exact qui confirme tout de suite l'identité de la ville et des endroits indiqués²⁶¹. Il n'y a presque pas de sites représentatifs qui permettent de se repérer immédiatement pour le grand public ne connaissant pas la capitale parisienne, comme si l'auteur voulait dépouiller la ville de son identité pour la structurer de nouveau à sa guise.

Dans le Paris d'*Au piano* (la ville de la première partie du roman) rares sont les grands repères mémoriaux communs qui font reconnaître immédiatement et sans intervention de quoi que ce soit, la ville française aux lecteurs étrangers. Comme si, ce faisant, Echenoz remettait en doute le sens du territoire et prépare ses personnages à la sensation de dépaysement dans « une ville éparpillée, soumise absolument au divers, réduite en poudre, une ville invisible »²⁶² pour emprunter les mots d'Olivier Rolin. D'après Guy Di Méo,

« l'idée tenace selon laquelle le territoire ne saurait se passer pour exister, pour cristalliser l'identité et fabriquer les différenciations socio-spatiales, d'une mémoire sociale forgée dans la durée, présente dans les repères patrimoniaux (symboliques) qui le jalonnent et qui le qualifient, doit être prise en compte »²⁶³.

²⁵⁸ Dans son dernier roman *Envoyée spéciale* aussi, ce n'est qu'à la 18^e page que le mot Paris apparaît.

²⁵⁹ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 9.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

²⁶¹ Les jeunes romanciers aussi ont recours à cette technique pour créer le suspense dans l'histoire qu'ils racontent. Or, Echenoz ne va jamais aussi loin que les romanciers qui situent leur histoire dans des villes à l'identité inconnue (Calvino, Butor...). Dans *Les Délires de la ville* de Gamal Ghitany, en guise d'exemple, on découvre que le romancier ne révèle jamais le nom de la ville où se déroule l'histoire. Jusqu'à la fin du roman le lecteur doit accepter de situer le récit dans une ville fictive, quoiqu'on suppose qu'il s'agit du Caire. Voir Gamal Ghitany, *Les Délires de la ville*, Arles, Actes Sud, 1999.

²⁶² Olivier Rolin, *Mon galurin gris : Petites géographies*, Paris, Seuil, 1997, p. 154. cité dans H. Garric, *Portraits de villes*, op. cit., p. 154.

²⁶³ Guy Di Méo, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan Université, 1998, p. 49.



Selon Kevin Lynch, l'espace urbain est construit systématiquement sur cinq types d'éléments, les éléments qui créent ce que Lynch appelle *legibility*, « la clarté apparente ou "lisibilité" du paysage urbain »²⁶⁴ d'une ville :

« Les voies [rues, allées piétonnières, voies de métropolitain, canaux, voies de chemin de fer, etc.], les limites (mur, tranchées de voies ferrées, rivages, cours d'eau,...), les quartiers, les nœuds (points de jonction, points de croisements des voies, endroits où on change de système de transport) et les points de repères [tour, statue, immeuble isolé,...] »²⁶⁵.

Ainsi pourrions-nous avancer que l'image que l'auteur peut esquisser de la ville pour le lecteur s'organise autour de ces types d'éléments.

On remarque que le Paris d'Echenoz est moins lisible que le New York d'Auster ou l'Istanbul de Pamuk. Malgré les descriptions paysagères de la ville notamment en ce qui concerne les voies, les frontières, les nœuds, le Paris de Jean Echenoz passe en général sous silence les points de repères. Les lieux et les monuments phares de la géographie parisienne tels que la Tour Eiffel, l'Arc de Triomphe, le Louvre, les Champs-Élysées, etc., ont une présence faible dans la géographie d'*Au piano* parce que la ville nouvelle qu'Echenoz a structurée « est celle de la déterritorialisation et de la dématérialisation »²⁶⁶ comme le souligne Christine Jérusalem. Le Paris que décrit Echenoz est loin d'être comparable à celui qu'exaltaient les écrivains comme Léon Daudet dans son *Paris vécu*²⁶⁷ où il consacra « plus de cinquante pages aux seuls quais, à ses bouquinistes et à ses librairies d'occasion »²⁶⁸, ou à celui de Léon-Paul Fargue qui, dans *Le piéton de Paris*²⁶⁹ met en œuvre un portrait très poétique de la capitale de l'Hexagone.

Les grands repères classiques de la ville de Paris qui font vibrer les touristes que Julien Gracq considère comme les touristes de « la culture de *Guide Bleu*²⁷⁰ »²⁷¹, n'apparaîtront que vaguement, comme dans une peinture impressionniste, dans la seconde partie du roman lorsque Max découvre à travers les vitres du *Centre d'orientation* l'image d'une ville au loin. À ce moment-là, Paris apparaît pour la première fois sous le nom de « section urbaine ». Le narrateur, sur un ton hésitant, suppose d'emblée que cette ville est un sosie de Paris : une ville « balisée

²⁶⁴ K.A. Lynch, *L'Image de la cité*, op. cit., p. 3.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁶⁶ Ch. Jérusalem, « Sections urbaines : l'aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>

²⁶⁷ Léon Daudet, *Paris vécu*, Paris, Gallimard, 1969, 274 p.

²⁶⁸ Léon-Paul Fargue, *Le piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1993.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Dans *Mythologies*, en parlant de « l'ingratitude du paysage, son manque d'ampleur ou d'humanité » dans le *Guide Bleu*, Roland Barthes écrivait : « Le *Guide Bleu* ne connaît guère le paysage que sous la forme pittoresque. Est pittoresque tout ce qui est accidenté ». Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p. 121.

²⁷¹ J. Gracq, *La forme d'une ville*, op. cit., p. 107.

par ses repères classiques – diverses tours d'époque et de fonctions variées, d'Eiffel à Maine-Montparnasse et Jussieu, basilique et monuments variés »²⁷². Elle apparaît une autre fois lorsque dans sa première chance de vie en couple en compagnie de Félicienne – la femme avec qui il travaillait dans l'hôtel « Montmorency » à son arrivée dans la *Section urbaine* (Paris) – il allait se promener dans les endroits touristiques de Paris : « On allait au Champs-de-Mars le dimanche, on allait aux Halles, dans les parcs, on allait faire un tour sur les Champs-Élysées »²⁷³, rapporte le narrateur d'*Au piano*.

En compagnie de Félicienne et de son petit, Max découvre la ville à l'instar des touristes qui cherchent à se divertir. C'est pourquoi Echenoz semble se permettre d'évoquer ces endroits chers aux visiteurs de la capitale française. En règle générale, cependant, ces lieux sont absents dans l'écriture d'Echenoz. Les personnages comme Max ne flânent pas pour jouir de leur observation de la ville mais plutôt pour tuer leur temps, pour s'occuper, pour s'évader, pour éviter de trop penser.

C'est pourquoi, au fur et à mesure que Max revient à lui-même et dédaigne sa nouvelle identité (n'oublions pas qu'il a dû changer d'identité et devenir un certain Paul Salvador pour pouvoir retourner sur terre, à Paris) et qu'il réalise combien « il a du mal à ce qu'on l'appelât Paul »²⁷⁴, ses visites parisiennes sont réduites dans le ton du narrateur à des promenades fatigantes et sans intérêt. Nous n'ignorons pas qu'il avait pourtant l'habitude de marcher des heures durant à Paris avant qu'il ne meure (assassiné) et qu'il s'en aille au *Centre d'orientation* aux limbes : « Cependant, Max commença de se lasser »²⁷⁵ (de ses promenades touristiques à Paris) rapporte le narrateur d'*Au piano*. Max est en effet devenu un étranger, un touriste déterritorialisé qui risque d'en avoir assez au bout de quelque temps d'un lieu visité à plusieurs reprises. Il n'éprouve en effet plus aucune passion pour visiter les points de repère, les monuments qui forment dans l'ensemble l'image d'une ville dans le regard *exogène* d'un étranger. Par exemple, dans *L'Équipée malaise*, Echenoz montre combien est indispensable pour un visiteur (touriste, non résident) de visiter les artefacts et lieux dont est formée²⁷⁶ l'image mentale universelle d'une ville comme Paris : « Bon, dit Pons, la ville on n'a pas vu grand-chose, on arrive juste.

²⁷² J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 99.

²⁷³ *Ibid.*, p. 196.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Le narrateur raconte la croisière de l'équipée formée par Charles, Jeff (le duc Pons), Paul, Bob et les autres et qui, à bord d'un bateau nommé *Le Boustrophédon* embarqué au Havre, iront livrer illégalement des armes à Johor en Malaisie. Jeff qui avait administré la plantation d'hévéas pendant des années a organisé une rébellion pour la libérer de ses nouveaux propriétaires qui l'avaient confisquée sans son consentement. Tout au long de la longue croisière, l'équipage a la chance de visiter courtoisement certaines villes dont l'une des premières est Paris. J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, *op. cit.*, pp. 164- 174.



Peut-être on aurait le temps de jeter un coup d'œil, quand même. Les pyramides, est-ce que c'est loin ? »²⁷⁷

Max retourne à son paysage mental de la ville, à sa « ville » à lui. Parce qu'après tout, les monuments majestueux dont Max se passe facilement, pour reprendre l'idée d'Olivier Mongin, « rappellent que la ville est rythmée par une histoire, composée de couches [...], mais les lieux qui ponctuent les parcours sont la matrice d'une "image mentale" qui se forme progressivement et se confond avec l'idée même de la ville »²⁷⁸. Ce qui exclut donc ces lieux de la « ville » de Max, c'est qu'ils échouent à gagner leur place dans la matrice de l'image que Max s'est faite de Paris.

Dans le Paris d'Echenoz, l'amenuisement du rôle et de la présence de ces points de repère que Jean-Marie Klinkenberg appelle « pôles cristallisant la perception de l'espace urbain »²⁷⁹, rend la ville moins « *imageable* », pour reprendre le vocabulaire de Kevin Lynch, en comparaison avec l'image du New York d'*Auster*, marquée par la présence massive de Manhattan et de tous ses lieux mondialement réputés, ainsi qu'avec l'Istanbul de Pamuk dominé par l'image du Bosphore.

Pour Lynch, l'*imageability* (lisibilité), qui se porte sur le rapport entre l'espace physique (comme les lieux de mémoire, les lieux symboliques) et l'identité urbaine, est « la qualité dans un objet physique qui lui donne une forte probabilité d'évoquer une image puissante en tout observateur donné. C'est la forme, la couleur, ou un arrangement qui facilite la formation des images mentales vivement identifiées, puissamment structurées et très pratiques de l'environnement. Il pourrait aussi être appelé lisibilité, ou peut-être la visibilité dans un sens accru »²⁸⁰.

Le concept d'« *imageability* » de Kevin Lynch n'est en effet que la forme optimisée de son concept de « lisibilité » qu'il développa pour formuler dans l'ensemble l'image de la cité selon les facteurs qui peuvent se traduire en « apparence, lisibilité ou visibilité »²⁸¹ comme il le précisait lui-même. Selon Lynch, l'imageabilité « pour un objet physique, c'est la qualité grâce à laquelle il a de grandes chances de provoquer une forte image chez n'importe quel

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 174.

²⁷⁸ O. Mongin, *La condition urbaine*, *op. cit.*, p. 42.

²⁷⁹ Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, 2000, p. 89.

²⁸⁰ K.A. Lynch, *The Image of The City*, *op. cit.*, p. 9. « Imageability: that quality in a physical object which gives it a high probability of evoking a strong image in any given observer. It is that shape, color, or arrangement which facilitates the making of vividly identified, powerfully structured, highly useful mental images of the environment. It might also be called legibility, or perhaps visibility in a heightened sense. »

²⁸¹ K.A. Lynch, *L'Image de la cité*, *op. cit.*, p. 12.

observateur »²⁸². D'après lui, certains objets (y compris des lieux), par leur couleur, par leur forme ou leur disposition, « facilitent la création d'images mentales de l'environnement vivement identifiées, puissamment structurées et d'une grande utilité »²⁸³. On est convaincu que les lieux comme Le Bosphore et Manhattan dans l'écriture d'Auster et Pamuk possèdent la même grande qualité qu'ils ont dans la réalité. Ainsi, les villes représentées par Auster et Pamuk sont-elles plus lisibles par rapport au Paris d'Echenoz où les objets, les monuments et les lieux *imageables* paraissent triviaux et routiniers. Comme le narrateur d'*Au piano* le rapporte, Max a l'habitude de « se lasser » vite de tout ce dont s'émerveillent les touristes qui débarquent à Paris (des quatre coins du monde). Tandis que dans une ville imprégnée d'une grande qualité d'*imageabilité*, selon Lynch, même « un observateur habitué et réceptif [comme Max] pourrait y recevoir de nouveaux chocs sensoriels sans que ceux-ci brisent l'essentiel de son image »²⁸⁴.

Il faudrait noter que la carte retracée dans *Au piano* repère ce que l'esprit du protagoniste remarque selon son état d'âme. Car, comme Jean-Marie Klinkenberg le suggère, la carte mentale n'est pas identique pour des personnes différentes. Selon lui, en guise d'exemple, la carte mentale d'un écolier, « pour qui l'espace sera ordonné autour du chemin qui va de chez lui à l'école, [...] ne sera pas la même que celle du banlieusard qui se rend à son travail en automobile, et que les mêmes éléments de l'espace se verront attribuer des valeurs pragmatiques différentes par l'un et par l'autre : l'autoroute urbaine, frontière pour l'un, sera voie pour l'autre »²⁸⁵. Klinkenberg évoque en effet ce que d'après Kevin Lynch la « variation des circonstances de vision » peut impliquer dans « l'image d'une réalité physique donnée ». C'est pourquoi, comme le confirme Lynch, « une autoroute urbaine peut être une voie pour le conducteur automobile et une frontière pour le piéton »²⁸⁶.

Cela signifie qu'au lieu de ne tenir compte que des conditions spatiales, on prend en compte également le comportement spatial de l'homme et la représentation qu'il fait de ces conditions. Comme l'explique Jean-Marie Klinkenberg, « l'être humain ne détermine pas son comportement spatial en fonction des conditions géographiques qui s'imposent objectivement à lui, mais en fonction des représentations qu'il a de ces conditions »²⁸⁷.

²⁸² *Ibid.*, p. 11.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁸⁵ J.-M. Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale, op. cit.*, p. 89.

²⁸⁶ K.A. Lynch, *L'Image de la cité, op. cit.*, p. 56.

²⁸⁷ J.-M. Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale, op. cit.*, p. 89.



C'est ce que disait également le sociologue urbain Paul-Henry Chombart de Lauwe : le « quartier urbain n'est pas déterminé seulement par les facteurs géographiques et économiques mais par la représentation que ses habitants et ceux des autres quartiers en ont »²⁸⁸.

II.2.1. La formation de la carte mentale d'une ville

Dans la représentation de l'image de la ville dans l'écriture des auteurs comme Echenoz, Auster et Pamuk, le parcours des personnages en ville devient l'élément qui donne naissance à ce que Paul Ricœur appelle la « configuration narrative »²⁸⁹. Cette dernière, étant une des deux acceptions du mot « fiction » selon Ricœur, devient un confluent de l'histoire de l'homme et de celle d'un espace parcouru. Autrement dit, c'est l'élément qui donne une forme au récit et permet de ce fait à l'auteur d'offrir au lecteur une cartographie romanesque plausible.

Ici, ce n'est pas uniquement pour relever une carte littéraire des rues que l'on projette les marches des personnages romanesques sur la carte géographique, mais pour parvenir d'autant plus à une signification occulte dans le texte : « les cartes (littéraires) mettent en lumière la logique interne de la narration »²⁹⁰, constate Franco Moretti dans *Atlas du roman européen*. C'est dans cette perspective que nous avons étudié plus haut les raisons de la densité des errances des personnages de *Cité de verre* dans une zone particulière de la ville, ou le caractère épars des déplacements géographiques des personnages d'Echenoz, s'étalant de la métropole de Paris jusqu'à une ville « d'assez bonne taille et d'aspect délabré »²⁹¹ à l'autre bout du monde comme Iquitos dans *Au piano* ou une île lointaine en Malaisie dans *L'Équipée malaise*.

La topographie prosaïque d'une ville dans un texte romanesque avec la cartographie mentale subjective qui peut en résulter témoigne d'une plus grande souplesse sémiotique que la vraie carte géographique, faite selon les systèmes fixes des sciences de la cartographie.

Grâce à ses mots, le romancier peut détourner ou extraire de nouveaux sens ou représentations d'un espace donné et en faire une topographie poétique proche ou éloignée de la vérité des lieux décrits dans son récit. Autrement dit, il use des mêmes instruments dont ont profité les scientifiques pour faire des démarcations topographiques d'un lieu spécifique car comme l'explique le critique littéraire américain Hillis Miller, « la topographie d'un lieu n'est plus quelque chose déjà là, attendant d'être décrite, constitutivement. Elle est faite, performativement, par des mots ou d'autres signes, par exemple, par une chanson ou un

²⁸⁸ Cité par Guy Debord dans *Théorie de la dérive*, *op. cit.*

²⁸⁹ P. Ricœur, *Temps et récit 1*, *op. cit.*, p. 125.

²⁹⁰ Franco Moretti, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, Paris, Seuil, 2000, p. 11.

²⁹¹ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 157.

poème »²⁹². C'est la façon dont procède le romancier à l'appui du texte littéraire. Le texte devient un espace dans lequel l'auteur montre les efforts de l'homme pour imposer un ordre arbitraire au monde, *déconstruire* la carte de la ville et la reconstruire derechef sous un nouvel ordre au gré de l'histoire qu'il s'applique à élaborer. C'est pourquoi Youri Lotman le théoricien du concept de *sémiosphère*²⁹³, « distingue la *topographie*, c'est-à-dire la représentation d'espaces "concrets" dans un texte littéraire et variable d'une œuvre à l'autre, de la *topologie* qui cristallise les structures de base, à savoir les constantes, communes à tous les textes d'une culture »²⁹⁴.

C'est dans cette logique que l'on s'est permis de chercher un sens particulier dans le passage de Quinn du côté de la « statue de Christoph Colomb ». En faisant passer son protagoniste du côté de cette statue, en lui faisant faire « une pause pour regarder l'immeuble Flatiron »²⁹⁵ à Manhattan, Auster minimise, semble-t-il, la part de l'aléatoire, du hasard, dans sa cartographie romanesque de New York.



Figure 7 : Flatiron Building (Photo: Tim in Architecture, 18 July 2009)

Source : <http://www.orangeblob.com/blog/2009/07/flatiron-in-new-york/>

²⁹² Joseph Hillis Miller, *Topographies*, Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 276. « The topography of a place is not something there already, waiting to be described, constatively. It is made, performatively, by word or other signs, for example, by a song or a poem ».

²⁹³ Cependant n'oublions pas que Lotman est critiqué, par certains chercheurs (dont Katrin Dennerlein), pour avoir sous-estimé le particularisme des espaces (villes) en ayant trop insisté sur la figure de « frontière » qui n'implique l'espace que dans des antagonismes flagrants (ville/campagne, centre/périphérie...). Pour en lire plus à ce sujet, voir A. Ziethen, « La littérature et l'espace », *op. cit.*

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 150.



Ces endroits évoqués dans la cartographie d'Auster font partie d'innombrables « unités d'ambiance » pour lesquelles Guy Debord propose « l'hypothèse centrale de l'existence de plaques tournantes psychogéographiques »²⁹⁶. Afin d'établir une carte psychogéographique pour la dérive de l'homme urbain, selon Debord, on ne peut que prendre en compte ces unités.

Auster relie la carte réelle de New York à la cartographie psychogéographique des dérives de ses personnages nous rappelant ainsi les propos de Simmel : « la ville conditionne [...] sur le plan psychologique »²⁹⁷. Cette cartographie est constituée d'espaces qui tournent autour de la problématique de la découverte du Nouveau Monde pour faire surgir de la carte de New York une Tour de Babel : « Colomb était un génie. Il cherchait le paradis et il a découvert le Nouveau Monde. Il n'est pas encore trop tard pour que ça devienne le paradis »²⁹⁸, dit Stillman au protagoniste Quinn.

Dans *Cité de verre*, comme nous l'avons déjà évoqué, pour trouver une logique dans les déplacements du vieux Stillman, Quinn décide de dessiner les parcours du vieillard dans son cahier : « Sans aucune raison dont il eût conscience, Quinn passa à une page vierge du cahier rouge et croqua une petite carte de la zone dans laquelle Stillman s'était promené. Puis, réexaminant soigneusement ses notes, il se mit à retracer de son stylo les déplacements que Stillman avait effectués »²⁹⁹.

Ainsi, le narrateur révèle en quelques pages comment, en comparant les déplacements de Stillman avec la carte de New York, Quinn finit par décrypter, à son sens, les déambulations du vieillard. Ces dessins cartographiques finissent par ressembler à certaines lettres alphabétiques. Ainsi, nous apprenons que « Quinn recopia les lettres dans l'ordre : OWEROFBAB. Après les avoir trifouillées pendant un quart d'heure, les permutant, les séparant, formant de nouvelles séquences », il finit par déduire que les lettres forment la figure suivante sur la carte géographique de New York : « *THE TOWER OF BABEL*, c'est-à-dire LA TOUR DE BABEL »³⁰⁰.

Le déchiffrement des déambulations de Stillman dans New York sollicite également l'interprétation du lecteur. Toutefois, avant de revoir la scène, avouons d'emblée que les ellipses

²⁹⁶ G. E. Debord, *Théorie de la dérive*, op. cit.

²⁹⁷ G. Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, op. cit., p. 9.

²⁹⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 121. (« Columbus was a genius. He sought paradise and discovered the New World. It is still not too late for it to become paradise ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 81.)

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 101. (« Quinn turned to a clean page of the red notebook and sketched a little map of the area Stillman had wandered in. Then, looking carefully through his notes, he began to trace with his pen the movements Stillman had made ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 66.)

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 105.

narratives de l'histoire de *Cité de verre* nous empêchent de jauger l'exactitude de la transcription fictive, bien que géographiquement référentielle, des lettres que Quinn pense avoir dégagées des croquis des déambulations de Stillman. Parce qu'après tout, c'est à nous aussi, en tant que lecteurs, de construire notre carte mentale de la ville romanesque ainsi que l'univers imaginaire qui naît du texte, d'abord par le texte que Quinn produit et ensuite par celui du roman. Si l'on reprend les mots de Todorov, « pour pouvoir, donc, à la lecture d'un texte, construire un univers imaginaire, il faut d'abord que ce texte soit en lui-même référentiel ; à ce moment, l'ayant lu, nous laissons « travailler » notre imagination »³⁰¹ pour construire le monde qui émerge peu à peu sur l'espace en papier du texte. Dans ce cas, soit on fait confiance à l'imaginaire de Quinn (rapporté par le narrateur) et on considère que le plan issu des croquis de Quinn est conforme à la réalité, soit on reste dans l'ombre d'un doute qui refuse d'accepter la carte fictive pour une cartographie romanesque exacte.

Dans la mesure où nous optons pour la première hypothèse, qui consiste à prendre les dessins intégrés dans le roman par Auster comme une sorte de carte mentale de la ville, cette carte sera comparable à la carte géographique que Michel Butor fournit à Jacques Revel le protagoniste de son roman *L'emploi du temps*³⁰². Revel cherche son chemin en tournant en rond dans le labyrinthe de la ville imaginaire de Bleston (Figure 8, n° 1).

Les croquis résultant de la comparaison des déplacements de Stillman avec la carte géographique de New York par Quinn, sont visualisés dans le roman sous forme des dessins primitifs. Auster met ainsi en œuvre une forme très basique des *cartes internes*. Ces dernières consistent en cartes géographiques, images, dessins et illustrations intégrés dans le texte littéraire, ce dont Marie-Laure Ryan souligne l'importance dans la visualisation de l'espace-temps narratif. Ryan distingue la *carte interne* de la *carte externe*. Cette dernière serait un support à l'imagination durant le processus d'écriture ainsi que de lecture³⁰³.

Cependant, il ne s'agit pas de nous leurrer par des suppositions exagérées étant donné que les dessins (Figure 8, n 2) de *Cité de verre* sont beaucoup trop basiques et déformés pour pouvoir être vraiment comparés à la carte que Butor fournit à son protagoniste Jacques Revel tout au

³⁰¹ T. Todorov, *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 179.

³⁰² « Jacques Revel, employé de banque français commence un stage à Bleston, une ville anglaise énorme, humide et brumeuse, dont il entreprend, avec une passion croissante, de déchiffrer le mystère. Pour cela il découvre une clef possible, un roman policier qui met en cause les habitants et la cité dont il constitue peut-être l'envers symbolique. Ainsi les fils du réel et ceux du mythe vont-ils, tout au long de cette quête, sans cesse s'entrecroiser ». Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1957.

³⁰³ M. L. Ryan, « Narrative Cartography : Toward a Visual Narratology », in Tom Kindt et Hans-Harald Müller (eds.), *What is narratology?*, *op. cit.*, p. 336. « External maps are usually drawn by critics to overcome the limitations of the traditionally verbal language of the field. In rare cases, they can also be drawn by the authors themselves as an aide to the imagination during the writing process, or as a reading of their own work ».



début de son livre. Cela dit, comme l'affirme Marie-Laure Ryan, cette « carte remplit une double tâche : elle est à la fois une référence textuelle, et un guide à l'intrigue ; elle fonctionne sur le niveau intra-diégétique ainsi que sur le niveau extra-diégétique. Dans les deux rôles, elle est toutefois intra-textuelle, car il est physiquement inclus dans le roman »³⁰⁴.

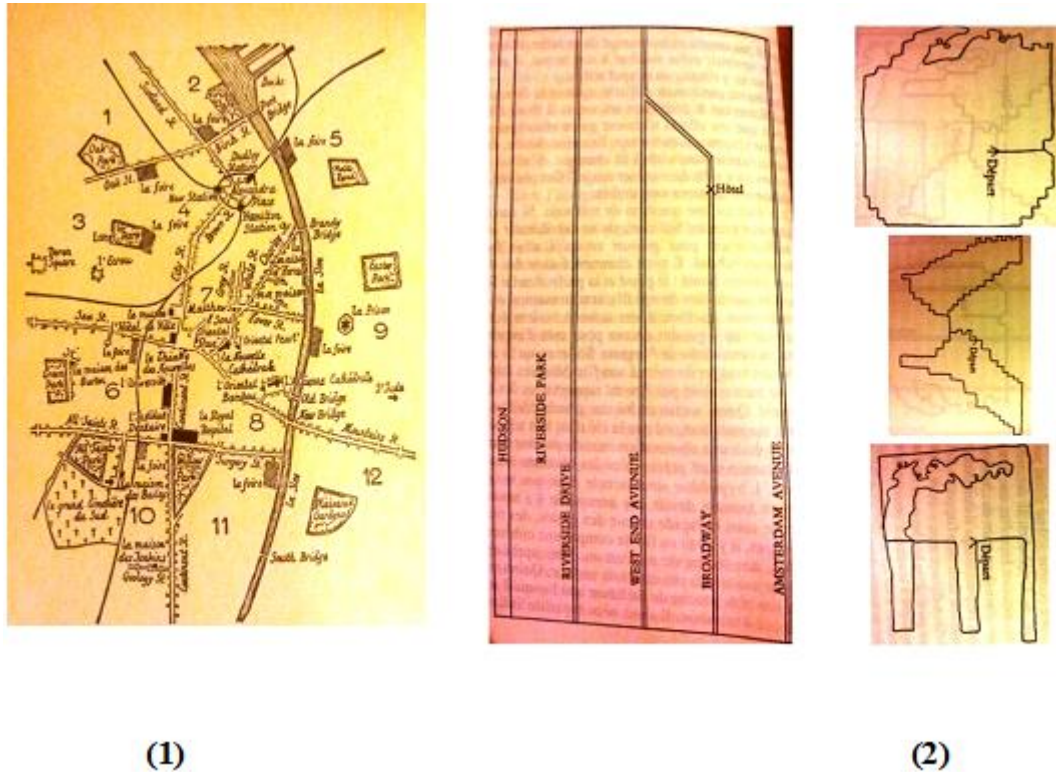


Figure 8 : (1) carte de Bleston (2) croquis de New York dans *Cité de verre*

Force est de noter ici que Paul Auster est quand même le seul parmi les trois auteurs du corpus à utiliser des illustrations dans le contexte de son roman, celles qui sont censées avoir le rôle des cartes géographiques. Mais on sait qu'on a affaire, comme on le voit dans la figure ci-dessus, à des cartes imaginatives mentales extraites des croquis de Quinn qui sont loin de ressembler à une vraie carte géographique.

Dans son étude des caractéristiques des portraits de villes dans les romans américains en comparaison de celles présentes dans les romans français et d'autres pays, Henri Garric note que l'une des caractéristiques communes aux portraits de villes américaines et françaises « est l'utilisation de cartes et de photographies pour introduire une "référence directe" à la ville »³⁰⁵.

³⁰⁴ M. L. Ryan, « Narrative Cartography : Toward a Visual Narratology », *op. cit.*, p. 339. « The map fulfills a double role: it is both a textual referent, and a guide to the plot; it functions on the intra-diegetic as well as on the extra-diegetic level. In both roles, however it is intra-textual, since it is physically included in the novel ».

³⁰⁵ H. Garric, *Portraits de villes*, *op. cit.*, p. 160.

Reste que les cartes qu'Auster insère dans le texte du roman sont des esquisses grossières. Les cartes qu'il insère dans le texte du roman ne sont que de croquis ressemblant plus à des dessins enfantins qu'à de vraies cartes géographiques, faisant ainsi sans doute preuve de l'état immature et malaisé de l'imagination humaine (ou spécifiquement celle de Quinn) lorsqu'il fait face aux non-dits, aux ellipses. Dans le cas de *Cité de verre*, de toute façon, même en localisant tous les déplacements sur la carte de New York, nous nous trouvons dans l'incapacité de dégager le même plan de « Tower of Babel » que découvre Quinn après avoir dessiné minutieusement les itinéraires de Stillman.

Pamuk évoque lui aussi dans *Le Livre noir* les cartes géographiques : on se souvient particulièrement du moment où Galip regarde la carte géographique d'Istanbul pour retrouver son chemin vers la maison de l'ex-mari de Ruya. Malgré cette évocation légitime, Pamuk ne se soucie guère d'insérer cette carte géographique sous forme d'une illustration dans les pages du roman et confie la tâche à l'imagination du lecteur. Ce dernier est renvoyé ainsi à son effort pour aller chercher lui-même une carte d'Istanbul, y trouver et comparer les éléments donnés dans la fiction. En effet, on ne voit jamais cette carte, on apprend juste que Galip dispose d'un plan de la ville.

En dehors de la nature du parcours des personnages qui fonctionne dans ces récits comme « type de la représentation urbaine »³⁰⁶, il faudrait aussi veiller à saisir la manière dont sont présentés ces parcours par le biais des mots dans le texte du roman.

Dans *Cité de verre*, lorsque Quinn devra rencontrer pour la première (et unique fois) la famille Stillman (Peter Stillman, le fils et sa femme Virginia), pendant son trajet vers l'appartement des Stillman, il se rappelle la carte géographique de New York accrochée au mur de son appartement et revisite mentalement l'itinéraire qu'il est en train de parcourir comme un déjà-vu :

« Mentalement, il entrevit la carte géographique de couleur bleue accrochée au mur [...]. Il marchait. Il traversait la rue et se dirigeait vers l'est. Arrivé à Madison Avenue, il prit à droite, continua vers le sud tout un pâté de maisons, puis tourna à gauche et vit où il était. « Il semble que je sois arrivé », se dit-il. [...] Il se sentait remarquablement calme, comme si tout lui était déjà arrivé. [...] il se donna un dernier conseil. « Si tout cela se passe en réalité, dit-il, il faut que je garde les yeux ouverts »³⁰⁷.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 219.

³⁰⁷ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 28. (« In his mind, he caught a glimpse of the blue map on the wall and the sunlight pouring through the window, so like the sunlight that surrounded him now. He was walking. He was crossing the street and moving eastward. At Madison Avenue he turned right and went south for a block, then turned left and saw where he was. "I seem to have arrived," he said to himself. [...] He felt remarkably calm, as if everything had already happened to him. [...] he gave

Nous pourrions nous demander pourquoi se souvient-on de la carte géographique de New York plutôt que des trajets urbains habituellement parcourus ? En réalité, notre carte mentale se fait d'ordinaire selon une conformité à l'image que nous avons en tête des cartes géographiques que nous avons déjà visitées. Auster incite son protagoniste, ainsi que ses lecteurs, à penser à la carte géographique de la ville car, comme l'avance Bin Jiang, « la carte mentale est construite à partir de la carte de la ville plutôt que de la ville elle-même. C'est parce que nous nous appuyons sur la carte de la ville pour les processus de cartographie cognitive »³⁰⁸.

En analysant les passages comme la citation ci-dessus, nombreux dans *Cité de verre*, nous nous rendons compte que la façon dont le narrateur de *Cité de verre* décrit le trajet de Quinn relève d'une logique proprement nord-américaine. En s'appuyant sur l'étude de C. Linde et W. Labove qui isolent deux types distincts – carte (*map*) et parcours (*tour*) – dans les descriptions d'appartements selon les New-yorkais, Michel de Certeau révèle comment selon ces deux chercheurs, les descriptions données par la majorité absolue des New-yorkais correspondent au modèle de « parcours » : « Tu tournes à droite et tu entres dans... »³⁰⁹. Paul Auster est un Étasunien, un habitant de New York dont la façon de décrire les lieux s'apparente à celle du reste des New-Yorkais. Dans l'écriture d'Auster, « un circuit ou un “parcours” est un *speech act* (un acte d'énonciation) »³¹⁰ qui décrit la ville à travers les trajectoires urbaines faites d'« une série d'unités qui ont la forme de vecteurs soit “statiques” (“à droite”, “devant vous”, etc.) soit “mobiles” (“si vous tournez à gauche”, etc.) »³¹¹

Il faudrait reconnaître de surcroît que l'orientation cartographique *nord, sud, est, ouest, etc.*, n'est pas très usuelle pour les Européens. Cela peut évoquer les apports interculturels dans l'orientation ainsi que dans la lecture de la carte. Cette manière de s'orienter dans la ville peut relever du fait que « les villes nord-américaines, [comme le souligne Bin Jiang], présentent une forme de grille et la plupart des rues sont orientées nord-sud ou est-ouest. [...] Le cas le plus extrême est Manhattan »³¹². Ce dernier est situé lui-même dans un espace largement plus

himself one last word of advice. “If all this is really happening,” he said, “then I must keep my eyes open.” ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 13.)

³⁰⁸ B. Jiang, « The Image of the City out of the Underlying Scaling of City Artifacts or Locations », *op. cit.* « The mental map is constructed from the city map rather than from the city itself. This is because we rely on the city map for the cognitive mapping processes ».

³⁰⁹ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, *op. cit.*, p. 175.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*, pp. 175- 176.

³¹² B. Jiang, « The Image of the City out of the Underlying Scaling of City Artifacts or Locations », *op. cit.* « North American cities are distinct from European cities, with the former being regular and planned and the latter being irregular and self-evolving. North American cities demonstrate a grid-like form, and most of the streets are oriented north-south or east-west. [...] The most extreme case is Manhattan ».

immense appelé New York que, même un langage poétique comme celui de Paul Claudel décrit comme un espace borné « entre ses deux rivières, celle du Nord et celle de l'Est »³¹³.

Dans New York, la numérotation des rues rend plus facile le repérage dans l'espace de la ville. Cependant, la forme cartographique des villes comme Paris, moderne mais bien différente de celle des villes comme New York, est trop enchevêtrée (en diagonale, de travers,...) pour que l'orientation sous forme de nord-sud-est-ouest puisse être usuelle. Ce pourrait être pour la même raison que ce genre d'orientation est quasiment absent dans l'écriture des écrivains comme Echenoz. Rappelons-nous comment le narrateur d'*Au piano* décrivait l'itinéraire de Max qui, dans la voiture conduite par son impresario Parissy, devrait se rendre à « la Maison de la Radio » pour l'enregistrement d'une pièce orchestrale :

« On partit en hâte dans la Volvo de Parissy vers le 6^e arrondissement, [...] partant de Château-Rouge [...] on suivit d'abord la rue de Clignancourt rectiligne, prit à droite dans la rue Championnet pour rejoindre celle de Poissonniers avant d'accéder aux boulevards extérieurs »³¹⁴.

Évidemment, la description est exempte de toute orientation cardinale ; le passage n'implique qu'un seul et simple « à droite ». Ou encore, il est intéressant de voir comment le narrateur d'*Au piano* nous guide à Paris lorsque Max est tenu de se rendre au logement « prévu pour lui par les services du Centre [d'orientation] »³¹⁵. Ce logement, situé à « un numéro impair du boulevard Magenta » à Paris, n'est en effet qu'« une chambre étroite »³¹⁶ dans un hôtel ni luxueux ni minable « nommé Montmorency » où Max doit s'installer sans jamais penser à retrouver l'appartement confortable qu'il possédait de son vivant. Pour s'y rendre, Max n'a qu'à suivre un « soi-disant Schmidt » qui est chargé par le *Centre* de venir le chercher à l'aéroport de Roissy-Charles-de-Gaulle³¹⁷, pour l'accompagner ensuite au logement désigné pour Max. Le taxi se met en route pour aller à l'adresse que Schmidt indique au chauffeur :

« Schmidt [...] précisa l'itinéraire à suivre à partir du boulevard périphérique et, boulevard Magenta, à mi-chemin de la République et de la gare de l'Est »³¹⁸.

Nous constatons que le narrateur a beau employer le verbe « préciser », il n'y a aucune trace d'indications géographiques (nord-sud-est-ouest etc.) – utilisées fréquemment dans l'écriture d'Auster – qui pourraient éclaircir davantage les directions des itinéraires des personnages. Ce n'est pas parce qu'Echenoz ne veut pas être précis dans les adresses qu'il indique, mais parce

³¹³ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, op. cit., p. 33.

³¹⁴ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 61 - 62.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 182.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 183.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 180.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 182.



que c'est simplement la façon dont on procède en France pour désigner une adresse. Puisque les panneaux de signalisation urbains (comme à Paris), dans la plupart des cas, ne sont pas numérotés – le plus souvent les voies portent des noms plutôt que des chiffres comme dans les villes américaines – ou des termes indiquant les directions cardinales.

Dans sa cartographie romanesque, Echenoz tend à garder le pied dans des géographies réelles. Quand il évoque un certain aéroport appelé « Francisco Secada Vigneta, situé à quatre kilomètres du centre-ville »³¹⁹ d'Iquitos au dire de son narrateur, il nous suffit de vérifier l'information donnée, pour apprendre que l'endroit qui nous paraissait perdu au milieu de nulle part, existe réellement sur la carte géographique.



Figure 9 : Iquitos dans *Au piano*

Les endroits les plus méconnus mentionnés dans la description d'Iquitos dans *Au piano* sont tous réels, si bien que nous avons l'impression de suivre le parcours d'un touriste dans un documentaire plutôt que celui d'un défunt dans une vie *postmortem* de roman :

« A Iquitos, au coin de Fitzcarrald et de Putupayo, ce qu'on avait réservé pour Max au deuxième étage de l'hôtel Copozau consistait en une chambre tout ce qu'il y avait d'élémentaire »³²⁰.

En localisant les points géographiques mentionnés par Echenoz sur la carte géographique, nous finissons par découvrir un plan hippodamien et quadrangulaire s'apparentant à celui du Manhattan de New York, même si la ville pauvre d'Iquitos n'est en rien comparable à la géante

³¹⁹ *Ibid.*, p. 169.

³²⁰ *Ibid.*, p. 160.

de l'urbanisme moderne. Iquitos est pauvre et chaotique, mais c'est une ville moderne³²¹ puisqu'elle émerge au XXème siècle. Ses apparences cartographiques témoignent d'un espace strié selon un plan ordonné, en principe, celui des stratégies urbanistes d'une pensée moderne. Géographiquement parlant, la ville se caractérise par une liberté de mouvement propre à l'espace des nomades.

Echenoz ne pouvait-il pas choisir une autre ville sur cette vaste planète ? Cela peut être le fruit d'une comparaison arbitraire, de souvenirs des voyages personnels de l'auteur³²². Pourquoi Iquitos ? ³²³En constatant les propres mots de Jean Echenoz, on tâtonne encore davantage sur le sujet : « Je me documente beaucoup, je rencontre des gens, je lis, je compile toute sorte de catalogues, je repère les noms des photographes, je vais les voir, j'enregistre, je retape tout ce que j'écris »³²⁴, dit-il dans son interview donnée à *Libération*.

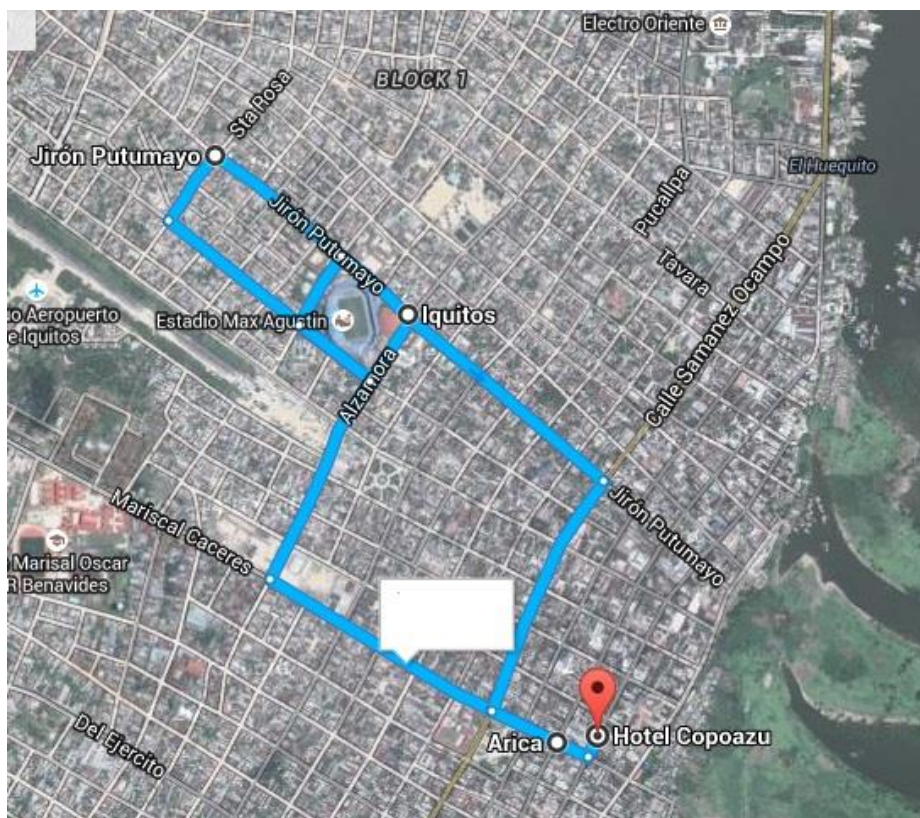


Figure 10 : Iquitos dans *Au piano*

³²¹ Echenoz décrit Iquitos sous une image un peu conforme aux projections stéréotypées (même si vraies) sur les villes de l'Amérique latine : une ville caractérisée par « taux de suicides explosif, omniprésence des sectes, circulation massive de drogues, pratiques de magie noire... » *Ibid.*, p.173.

³²² Il est également possible qu'Echenoz soit inspiré par la présence d'Iquitos dans le film de Werner Herzog, *Fitzcarraldo* (1983).

³²³ Pour avoir une réponse à cette question, voir l'entretien avec Jean Echenoz dans l'annexe.

³²⁴ « Jean Echenoz : La réalité en fait trop, il faut la calmer », propos recueillis par Jean-Baptiste Harang, *Libération*, 16/9/1999, http://next.liberation.fr/livres/1999/09/16/la-realite-en-fait-trop-il-faut-la-calmer_283385

Cependant, il est tout à fait opportun de noter que malgré toute une surcharge d'information précise sur les conditions géographiques, météorologiques et démographiques d'Iquitos, le narrateur d'*Au piano* ne précise jamais que cette ville est située au Pérou. Dans un style documentaire, Echenoz écrit :

« Située au nord-ouest du continent sud-américain et à égale distance de trois frontières, coincée entre la forêt tropicale et l'Amazonie, Iquitos est une ville de trois cent mille habitants bâtie sur la rive droite de ce cours d'eau considérable. Elle a été officiellement désignée comme port fluvial amazonien par l'article unique de la loi n° 14702, le 5 janvier 1964. Sa température moyenne est de trente-six degrés »³²⁵.

Echenoz nous a affirmé qu'au moment de créer son histoire, pour amener le lecteur dans des endroits aptes à évoquer l'irréel et propice à stimuler son imagination, il préfère que l'endroit choisi dans le roman soit réel mais qu'il donne l'impression d'être nulle part, comme s'il n'existait pas³²⁶.

C'est ce qu'il fait aussi en évitant d'évoquer le nom de Pérou alors qu'il fournit toutes les informations nécessaires (et celles non nécessaires) sur la situation géographique d'Iquitos.

Vu l'authenticité des données cartographiques, on ne peut pas juger fantaisiste ou imaginative l'écriture d'Echenoz qu'il qualifie lui-même à différentes occasions de « roman géographique³²⁷ »³²⁸. « Comme d'autres écrivent des romans historiques, j'essaie de faire des romans géographiques »³²⁹, voici ce qu'il dit à *Libération*. Ainsi par ce qu'il assume lui-même, prenant ses distances avec « le caractère historicisé du roman européen nourri de l'épaisseur temporelle du vieux continent », pour reprendre les mots de Christine Baron, Echenoz se

³²⁵ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 159.

³²⁶ Voir l'entretien avec Jean Echenoz dans l'annexe.

³²⁷ « Jean Echenoz : Je ne vois pas bien ma place dans les académies », propos recueillis par Philippe Delaroché et Baptiste Liger, *L'Express*, 10/8/2012, http://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-echenoz-a-part-ca-je-hais-les-points-de-suspension_1170850.html.

³²⁸ Dans son dernier roman *Envoyée spéciale*, Echenoz persiste parfois si longuement sur les détails géographiques des lieux que, par exemple, sa présentation du département de la Creuse au centre de la France s'apparie plus aux articles de *wikipédia* qu'aux descriptions romanesques : « Nous revoici dans le département français de la Creuse. Avant-dernière dans le classement national des densités de population, la Creuse compte de vastes pans inoccupés voire, dans le sud, quasiment déserts. Les landes y alternent avec les hauts plateaux, les forêts avec les tourbières. [et la présentation se poursuit encore ainsi jusqu'à la fin de la page] ». Jean Echenoz, *Envoyée spéciale*, Paris, Minuit, 2016, p. 71.

Dans la page suivante Echenoz justifie sa présentation documentaire très copieuse en avançant qu'« un tel environnement farouche et isolé rend aisée la séquestration d'une personne [la protagoniste Constance] en milieu ouvert. Cette personne, si l'on choisit bien son emplacement, c'est à peine si l'on a besoin de s'occuper de ses mouvements, on peut même la laisser seule sans trop de surveillance ». *Ibid.*, p. 72.

³²⁹ « Jean Echenoz : La réalité en fait trop, il faut la calmer », propos recueillis par Jean-Baptiste Harang, op. cit.

rapproche plus des écrivains de « la littérature américaine [qui] se livre à une exploration de l'espace qui lui est spécifique »³³⁰.

II.2.2. Une cartographie lisible

Le narrateur de *Cité de verre* veille à rapporter minutieusement les errances du protagoniste Quinn qui a perdu tout espoir de trouver la moindre trace du vieux Stillman dans New York. Les noms de rues, typiquement numérotés à l'américaine – en comparaison surtout avec Istanbul, ainsi qu'avec Paris – sont d'une précision topographique relativement plus conséquente et dense que chez Pamuk ou Echenoz. La « ville est transformée en une constellation de points nominaux »³³¹ comme l'est devenue Paris dans *Au piano* ainsi qu'Istanbul dans *Le Livre noir*. En nous relatant les déplacements de Quinn dans les rues de New York, le narrateur de *Cité de verre* projette une image cartographique qui, en termes de « lisibilité », est d'une clarté plus tranchante que Paris dans *Au piano* ou et Istanbul dans *Le Livre noir* :

« Il descendit Broadway jusqu'à la 72^e rue. Là, il tourna à gauche et arriva à Central Park West qu'il suivit jusqu'à la 59^e rue et le statue de Christoph Colomb. Il continua alors vers l'est, le long de Central Park South, jusqu'à Madison Avenue, où il vira à droite, marchant jusqu'à la gare Grand Central. Après avoir déambulé au hasard, il poursuivit vers le sud pendant un kilomètre et demi pour se retrouver au carrefour de Broadway, de la 5^e avenue et de la 23^e rue. Là, il fit une pause pour regarder l'immeuble Flatiron, puis changea de direction, prenant vers l'ouest jusqu'à la 7^e avenue où il vira à gauche et s'enfonça plus tranquillement Weverly Place et traversa la 6^e avenue pour arriver à Washington Square »³³². (Figure 11 et Figure 12)

³³⁰ Ch. Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *op. cit.*

³³¹ Ch. Jérusalem, « Sections urbaines : l'aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>

³³² P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 150. (« He walked down Broadway to 72nd Street, turned east to Central Park West, and followed it to 59th Street and the statue of Columbus. There he turned east once again, moving along Central Park South until Madison Avenue, and then cut right, walking downtown to Grand Central Station. After circling haphazardly for a few blocks, he continued south for a mile, came to the juncture of Broadway and Fifth Avenue at 23rd Street, paused to look at the Flatiron Building, and then shifted course, taking a westward turn until he reached Seventh Avenue, at which point he veered left and progressed further downtown. At Sheridan Square he turned east again, ambling down Waverly Place, crossing Sixth Avenue, and continuing on to Washington Square ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, pp. 104-105.)



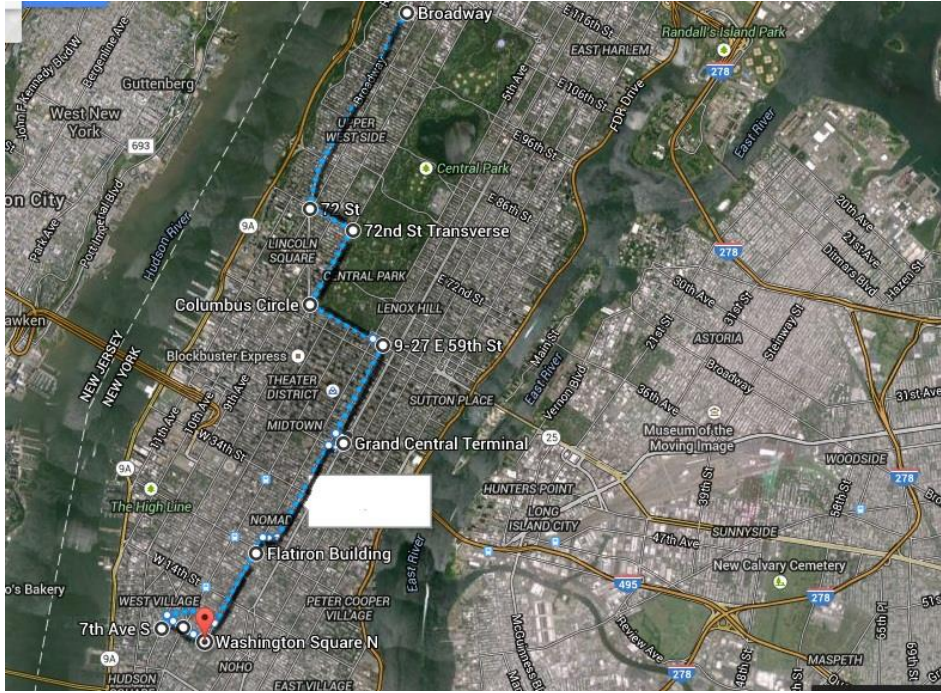


Figure 11 : parcours de Quinn à New York

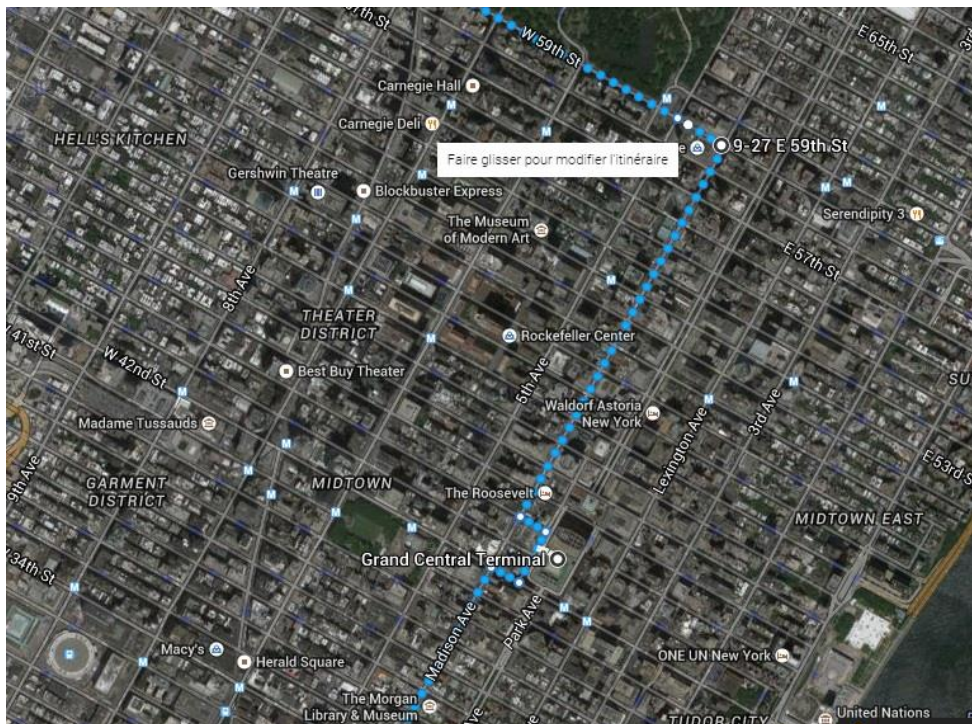


Figure 12 : parcours de Quinn à New York

Lorsque Quinn traque Stillman dans ses pérégrinations, nous lisons :

« Ils prirent la navette jusqu’au côté ouest, traversèrent à pied les couloirs humides de la station de la 42e rue, puis descendirent d’autres escaliers pour prendre les trains IRT. Sept ou huit minutes plus tard, ils montèrent dans le Broadway Express qui tangua vers le nord pendant deux longues étapes, et descendirent à la 96e rue »³³³. (Figure 13)

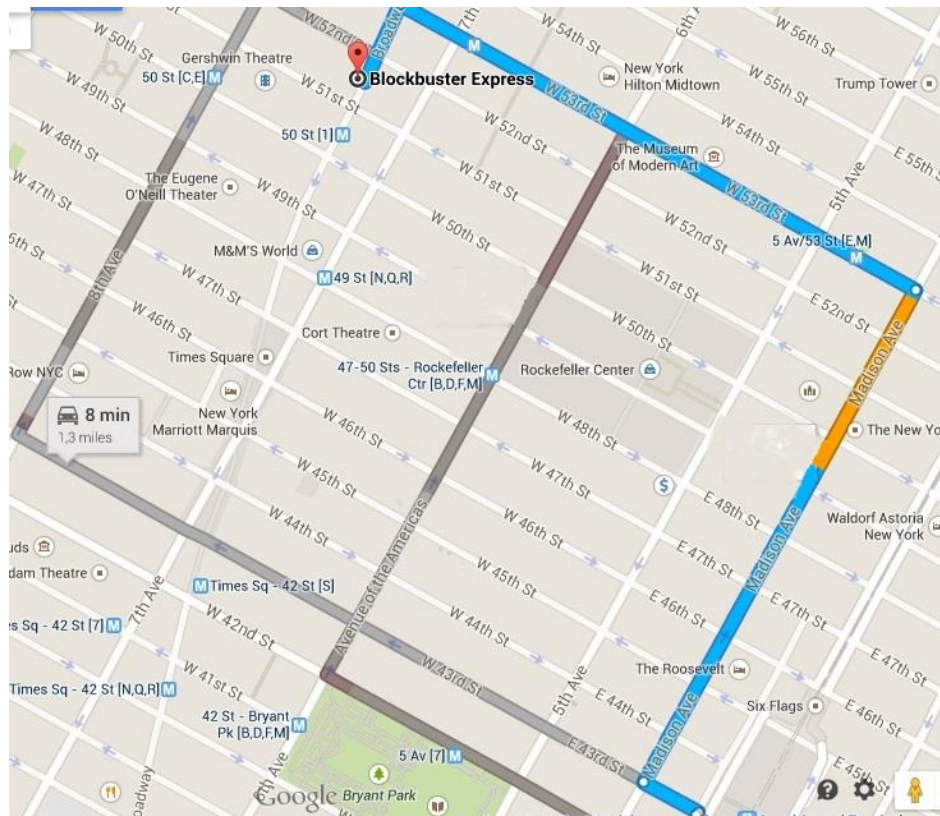


Figure 13 : parcours de Quinn à New York

Nous étalonnons avec lui les seuils et les extrémités des secteurs de l’espace segmenté de la ville. Nous suivons les lignes de démarcation des espaces, homogénéisés par un plan minutieux, qui forment l’essence de l’urbain foisonnant de New York. On partage le schéma visuel qui relève du regard du narrateur à qui on s’identifie pour appréhender la spatialité géographique emboîtée dans la spatialité textuelle du roman sous forme des mots.

Dans *Cité de verre*, la narration est filtrée au travers d’un point de vue oscillatoire qui poursuit les déambulations des personnages comme le flux d’un liquide qui suit son chemin au fur et à mesure des sillons trouvés. La disposition et l’ordonnance strictes et complexes des artères urbaines s’effondrent en faveur d’un point de vue qui est ouvert aux mouvements généreux. Un

³³³ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 87. (« They travelled to the West Side on the shuttle, walked through the dank corridors of the 42nd Street station, and went down another set of stairs to the IRT trains. Seven or eight minutes later they boarded the Broadway express, careened uptown for two long stops, and got off at 96th Street ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., pp. 56-57.)



cortège assez copieux et riche de verbes de mouvement tels que : marcher, poursuivre (vers le sud), monter ou descendre, continuer (vers l'est, l'ouest...), tourner ou virer (à gauche, à droite...), tanguer, traverser, arriver... contribuent à mettre en relief l'existence des voies urbaines et la rigueur euclidienne de l'espace d'organisation moderne à Manhattan qui ne fait qu'exiger des virages de rythmes alternants. Les descriptions paysagères d'Auster s'appuient le plus souvent sur « les voies » qui sont connues globalement, si on se reporte aux analyses de Kevin Lynch, comme « les éléments prédominants de la ville »³³⁴.

Une fois les déambulations de Stillman terminées, ou du moins supposées achevées par Quinn, les croquis produits dévoilent un message secret. Stillman est un « homme traqué », s'il en est conscient ou non, on s'en doute. C'est à travers sa « dérive » que l'on décrypte le message de la ville : La Tour de Babel (une forme mystifiée/symbolisée de New York). Selon Pierre Sansot, « la dérive de l'homme traqué dévoile la ville »³³⁵.

Le tableau fait par les tracés des rues sur la carte schématise plus ou moins la forme dans laquelle la ville a été structurée. La carte de Manhattan à New York, surtout le quartier parcouru par les protagonistes de *Cité de verre*, montre l'endroit où habite le protagoniste de l'histoire, Quinn. D'ailleurs, c'est là où habite Paul Auster, le personnage écrivain, qui est la présence à la fois occulte et manifeste de l'auteur du roman de *Cité de verre* dans son propre roman : un Paul Auster³³⁶ à Manhattan, habitant Riverside Drive – pas très loin de l'immeuble de Quinn.

Ainsi, en passant au crible l'esquisse donnée de New York dans *Cité de verre* ou *Revenants*, on découvre avant tout une ville dotée d'avenues qui se croisent sans cesse. Les itinéraires que Quinn fait à pied dans New York, et surtout les tracés qu'il couche « tout fidèlement dans son cahier rouge »³³⁷ en traquant les pérégrinations de Stillman dans les rues, représentent une ville dotée des rues et des avenues qui forment dans l'ensemble un plan urbain facilement

³³⁴ K.A. Lynch, *L'Image de la cité*, op. cit., p. 57.

³³⁵ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 192.

³³⁶ Cette technique, si l'on ose l'appeler comme telle, est vivement critiquée par Michel Brix puisqu'il la considère comme un signe de faiblesse dans l'invention littéraire et un manque de puissance de l'imaginaire de l'auteur. Selon lui, qui prend surtout l'exemple de Siri Hustvedt, épouse de Paul Auster qui puise à son avis ses souvenirs pour faire des récits, il s'agit d'un recourt direct aux souvenirs personnels qui escamote d'une manière ou d'une autre la pénurie du trésor imaginaire de l'auteur dans son travail de création littéraire. Sans que l'on soit d'accord avec cette prise de position, qui vise à privilégier le travail de l'imaginaire face au travail de mémoire, on se promet d'y revenir plus tard pour ne pas courir le risque de banaliser le talent d'écrivain des auteurs comme Orhan Pamuk qui s'appuie tant sur le réservoir de la mémoire pour la création artistique. Cf. « Retour sur l'avenir du roman. Entrevue avec Michel Brix », propos recueillis par Thomas Carrier-Lafleur et Mélodie Simard-Houde, *Revue Chameaux*, 2014, <http://revuechameaux.org/numeros/numero-5/item/retour-sur-lavenir-du-roman-entrevue-avec-michel-brix/>, voir aussi Fanny Lorent, « Brix, contre la modernité », *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 28/10/2014, <http://contextes.revues.org/5988>.

³³⁷ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 89. (« [...] each of these things he has faithfully recorded in his notebook ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 167.)

reconnaissable vue sa « *structure quadrangulaire* »³³⁸ comme le souligne le narrateur de *Cité de verre*. Au niveau de la cartographie, tout semble sujet à une géométrie hippodamienne minutieusement ordonnée au moment de la structuration des espaces. Il s'agit d'une construction urbaine moderne obéissant strictement aux régulations de l'urbanisme moderne. Cela démontre de surcroît que, pour emprunter les mots de Bin Jiang,

« les villes nord-américaines [New York, San Francisco...] sont distinctes des villes européennes : les premières étant régulières et planifiées et les dernières étant irrégulières et évolutives. [...] Les rues principales, comme celles de San Francisco, sont parallèles entre elles et présentent une forme de grille. Si nous examinons davantage les rues, nous constatons qu'il y a très peu d'échelles (ou de tailles) impliquées. [...] En revanche, la géométrie des villes européennes semble aléatoire ou arbitraire, mais montre une structure vivante avec une gamme complète d'échelles de longueur et d'orientation »³³⁹.

Le paysage mental que dessine Auster de New York sous forme d'une cartographie textuelle représente en général une ville « lisible » dont, pour reprendre le vocabulaire de Kevin Lynch, « le quartier, les points de repères ou les voies sont facilement identifiables et aisément combinées en un schéma d'ensemble »³⁴⁰. New York, cette « gare terminus » comme l'appelait Paul Claudel, en étant une ville géométrique où, comme le rajoutait Claudel, « on a bâti des maisons entre les *tracks* »³⁴¹, est une ville qui se lit plus facilement que Paris (surtout celui que dessine Echenoz) ou l'Istanbul de Pamuk. Car les descriptions cartographiques sont plus précises – ce, grâce à la forme moderne dans laquelle la ville a été conceptualisée – et les orientations cardinales à l'américaine (nord, sud, est et ouest) guident plus aisément le lecteur et lui donnent un sens d'orientation plus aigu. Ainsi, pourrait-on avancer, New York paraît nettement plus saisissable dans une cartographie mentale que le lecteur peut se faire en lisant le texte du roman, tandis que la cartographie mentale que le lecteur peut se faire de Paris et d'Istanbul aurait l'air plus diffuse et complexe en termes de lisibilité.

Dans *Le Livre noir*, les adresses précises fournies par le narrateur, tel que « quartier Guntépe [Güntepe Mahallesi], rue Refet-Bey, n° 13, Sinanpacha, Bakirkeuy »³⁴², etc., tout en conférant au lecteur le sentiment d'avoir la chance de découvrir comme un touriste la géographie

³³⁸ *Ibid.*, p. 102. (« the quadrant structure of New York streets ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 66.)

³³⁹ B. Jiang, « The Image of the City out of the Underlying Scaling of City Artifacts or Locations », *op. cit.* « North American cities are distinct from European cities, with the former being regular and planned and the latter being irregular and self-evolving. [...] The main streets, such as those of San Francisco, are parallel to each other and exhibit a grid-like form. If we further examine the streets, we find that there are very few scales (or sizes) involved. [...] By contrast, the geometry of the European cities looks random or arbitrary but shows a living structure with a full range of scales of length and orientation ».

³⁴⁰ K.A. Lynch, *L'Image de la cité*, *op. cit.*, p. 3.

³⁴¹ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, *op. cit.*, p. 48.

³⁴² O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 176.



stambouliote, rappelle la différence de la plupart des déplacements de Galip avec d'autres flâneurs comme Max, Quinn ou Stillman. Force est de noter que l'acuité des détails des adresses dans l'écriture de Pamuk, même si elles sont suffisamment précises, ainsi que la carte mentale que peut en faire le lecteur, ne peuvent guère égaler celle des orientations cartographiques urbaines chez Auster.

Or, la précision cartographique a beau être habituelle dans l'esthétique de l'écriture d'un auteur de la ville tel que Orhan Pamuk, elle n'est pas toujours autant scrupuleuse chez d'autres écrivains qui font de l'espace urbain un cadre où se déroule leur récit. En effet, ce n'est pas toujours en donnant les adresses cartographiques précises qu'un romancier raconte son histoire. Par exemple dans *Une Fleur en enfer*, dont le récit se déroule également à Istanbul, la romancière turque Alper Ganigüz, se contente de ne montrer au lecteur que les orientations principales dans lesquelles se dirigent ses personnages dans les rues. Dans la plupart des cas elle ne semble pas se soucier de communiquer les noms des rues comme le font les écrivains comme Pamuk : « on a commencé à marcher vers Dieu sait où. Lorsque nous avons quitté les limites de notre rue et nous sommes dirigés vers l'avenue principale, je n'ai plus résisté »³⁴³, raconte le narrateur d'*Une Fleur en enfer*³⁴⁴.

Dans *Au piano*, pour pouvoir tracer le croquis d'une promenade des personnages comme celle qui amorce le roman, il faut attendre cinq pages car contrairement à Auster, Echenoz ne s'intéresse guère à la vitesse des trajectoires dans l'espace textuel du roman. Cela ne nous permet pas d'extraire à l'instant et directement une cartographie romanesque de Paris. Sur ce point, il fait preuve de moins de clarté que Paul Auster.

La longueur du trajet que font les personnages correspond mieux aux proportions de l'espace-temps du texte. C'est une façon d'harmoniser l'espace-temps de la distance parcourue en temps réel avec le chronotope de l'histoire racontée en rapprochant le temps du récit du temps de

³⁴³ A. Canigüz, *Une fleur en enfer*, op. cit., p. 38.

³⁴⁴ Les passages comme ce dernier affluent dans ce roman qui, dans l'incarnation d'un paysage cartographiquement concret de la ville d'Istanbul ne peut en aucune mesure concourir un roman tel *Le Livre noir*. Voici un autre exemple où le jeune héros du roman Alper Kamu raconte le trajet qu'ils ont à faire lui et ses copains du quartier pour aller libérer les pigeons qu'ils ont récupérés : « [...] le restant du chemin, c'est moi qui le déterminerais. Passant sous des ponts, traversant des voies ferrées, empruntant des raccourcis couverts de boue, à la fin nous avons atteint l'endroit que je voulais ». (*Ibid.*, p. 41.) De quels ponts parle l'auteur/narrateur ? Quels raccourcis ? Quelles rues enfin ? En tant que lecteur qui s'attend à des détails narratifs qui le rend apte à faire des comparaisons géographiques/cartographiques des lieux cités dans le roman, on serait sans doute étonné lorsqu'on constate dans la citation suivante que la romancière, faisant fi de communiquer les détails cartographiques, se persuade même d'offrir au lecteur des adresses en forme d'un texte à trou : « Pamuk Nine (la suspecte d'un meurtre dont le petit héros Alper Kamu aurait été témoin en compagnie de son père), le jeudi .././20.., après avoir fait des courses au marché de Kadıkoy, était montée dans le bus municipal numéro ... de la ligne Kadıkoy-Ünalan afin de rentrer chez elle ». *Ibid.*, p. 46.

narration. Cela produit un effet de réel dans la représentation textuelle. Toutefois, le tracé des trajets est aussi simple et faisable que le trajet d'un touriste visitant Paris. L'aspect véridique des descriptions narratives est l'appui à une compréhension de la géographie simple d'Echenoz :

« Deux hommes paraissent au fond du boulevard de Courcelles, en provenance de la rue de Rome. [...] Ils vont atteindre les grilles du parc Monceau. [...] Les deux hommes les franchirent [les portails du parc], pénétrèrent dans le parc [...]. Ce fut devant son coucher prochain, en empruntant l'avenue Van-Dyck vers l'ouest, que les deux hommes quittèrent le parc. [...] Maintenant, sortis du parc, ils remontèrent une contre-allée de l'avenue Hoche, empruntèrent la première à droite »³⁴⁵. (Figure 14)

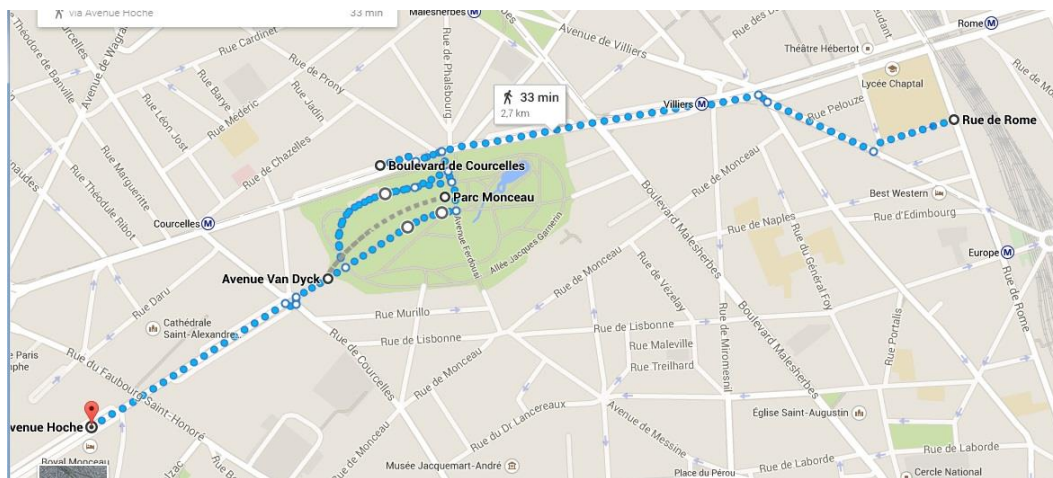


Figure 14 : parcours de Max à Paris

Les rues de Paris, *la capitale de la modernité*, comme l'appela Walter Benjamin, se traversent en diagonale et dans la plupart des cas sans se couper à angle droit comme c'est le cas à Manhattan de New York. Ici, les régulations topographiques de l'espace semblent avoir autorisé la construction d'un labyrinthe enchevêtré de rues qui se coupent presque dans tous les sens, insinuant « une expansion progressive, d'une aptitude à s'élargir en suivant les torsades d'un fleuve embusqué entre ses deux rives »³⁴⁶ si l'on veut reprendre les termes d'Olivier Mongin sur la forme de Paris. Cette structure participe d'un striage plus dynamisé de l'espace urbain qui offre d'avantage d'issues possibles au déplacement dans la ville, d'où une circulation piétonne plus accentuée même si elle n'est pas forcément très libre vue la forme concentrique dense de Paris. C'est pourquoi d'ailleurs Guy Debord pensait que le Paris d'Hausmann n'était bon que du point de vue policier.

³⁴⁵ J. Echenoz, *Au piano, op. cit.*, pp. 9- 14.

³⁴⁶ O. Mongin, *La condition urbaine, op. cit.*, p. 33.

Dans *Au piano*, la marche ne semble pas d'emblée être chargée de transcrire des messages sur l'espace comme c'est le cas dans *Cité de verre*. Elle n'a pas non plus la forme désordonnée des tracés des déplacements de Galip. Cependant, quoique la cartographie des déplacements géographiques dans le Paris d'*Au piano* paraît en amont dépourvue de la charge mystérieuse qu'ont les déplacements dans les autres romans du corpus, la marche dans la ville ne semble pas être chargée uniquement de la simple fonction de déplacer le corps-sujet à travers l'espace géographique. Elle joue aussi une fonction primordiale dans la construction romanesque comme dans le jeu textuel de la fiction.

En restant toujours conscient du fait qu'Echenoz aime jouer avec le lecteur, on se rend compte que les points d'ouverture et de clôture du roman se rejoignent au même endroit à Paris. Le roman s'ouvre sur la rue de Rome (8^{ème} arrondissement) qui mène au fameux boulevard Haussmann, « un espace emblématique de la modernité »³⁴⁷, et se termine dans la même rue. Dans la première scène du récit, lorsqu'on rencontre pour la première fois Max (le passage ci-dessus), on le voit en compagnie de son assistant dans la rue de Rome. Aussi, dans la toute dernière phrase du roman, est-il encore dans la même rue, encore plus seul qu'au début de l'histoire où il profitait au moins de la compagnie de son assistant Bernie. Max finit ainsi son voyage (ontologique) là même où il était parti sans que le lecteur remarque une quelconque progression.

Voilà qu'il est « plus mort que jamais »³⁴⁸, en train de contempler Béliard partir avec Rose son amour « impossible » qui ne le reconnaîtra plus jamais. Comme si l'itinéraire de Max se terminait dans la rue où il fit sa première apparition romanesque, insinuant son sort qui est condamné au vide des apparitions hybrides :

« Une fois sortie du magasin, il les (Béliard et Rose) aperçoit encore qui s'en vont sur le boulevard Haussmann, dans la direction de l'ouest, mais lui s'arrête là, ne les suit que des yeux sans penser à les rejoindre »³⁴⁹.

Max est en quelque sorte enfermé dans la cartographie echenozienne de Paris (section urbaine) qui commence rue de Rome et se termine en même endroit. Tout ce qui lui arrive se poursuit dans la rue. Comme si l'existence de Max n'était faite que pour être dans la rue. C'est dans la rue³⁵⁰ que le destin de Max et des hommes comme lui se fait. On se rappelle en l'occurrence

³⁴⁷ N. Perivolaropoulou, « Du flâneur au spectateur : Modernité, grande ville et cinéma chez Siegfried Kracauer », *op. cit.*, p. 125.

³⁴⁸ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 223.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ L'importance de la rue ou de la route dans la poétique de la narration est si primordiale que par exemple le cinéaste iranien Abbas Kiarostami, la prenant comme l'essence de l'homme, en fait le sujet d'un court métrage documentaire (*Les Routes*, 2005) ainsi que d'un fascinant recueil de photographie

des paroles d'André Breton qui évoquait l'importance du hasard que le fait d'« être dans la rue » apporte dans la vie de l'homme urbain. Pour Breton, les hommes comme Max sont des créatures destinées à être pour toujours dans la rue. Dans *Nadja* il écrivait : « la créature toujours inspirée et inspirante qui n'aimait qu'être dans la rue³⁵¹, pour elle seul champ d'expérience valable, dans la rue, à portée d'interrogation de tout être humain lancé sur une grande chimère »³⁵².

Dès l'incipit du roman Max était en mouvement mais il ne peut que s'arrêter maintenant pour toujours et accepter son sort tragique :

« Au croisement de la Chaussée d'Antin, Béliard se retourne, lui fait un petit signe et Max, plus mort que jamais, les voit prendre leur marche, s'amenuiser dans la perspective du boulevard avant de prendre à droite et disparaître dans la rue de Rome »³⁵³.

De cette façon, la poursuite qu'il n'avait jamais abandonnée, même dans ses rêves, finit de façon la plus terrible possible comme si elle n'avait jamais commencé : « C'est comme ça, voyez-vous la section urbaine. Ça consiste en ça. C'est ce que vous autres appelez l'enfer »³⁵⁴, lui dit Béliard en partant avec Rose pour la ramener au *Centre d'orientation*. C'est cela le monde d'Echenoz, un monde des quêtes impossibles, d'amour impossible. Rappelons que dans *L'Équipée malaise* aussi le destin des deux protagonistes, Charles et Duc, se dévie à cause d'un amour impossible. Max ne parviendra jamais à rejoindre son amour. Peut-être, dans le cas d'Echenoz, au lieu des mondes possibles, faudrait-il parler des mondes impossibles.

La déambulation de Max l'amène en fin de compte là où elle avait commencé, comme s'il revenait sur ses pas, comme dans une simple promenade quotidienne ainsi que la décrivait Thoreau : « nos expéditions se réduisent à des excursions qui nous ramènent le soir au coin du feu d'où nous étions partis le matin. La moitié de la promenade consiste à revenir sur nos pas »³⁵⁵.

C'est exactement l'itinéraire de Max. Dans la fiction d'*Au piano*, il entame sa marche à Paris au coin de la rue de Rome, puis il s'envole vers l'outre-tombe où il rejoint un *Centre d'orientation* purgatorial. Ensuite il se rend à Iquitos à l'autre bout du monde. Et finalement il

(1978-2003) qui a également donné lieu à des expositions de photographie de « routes » tenues à plusieurs villes dans le monde, y compris Paris.

³⁵¹ Dans la *Confession dédaigneuse*, Breton écrivait : « La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards était mon véritable élément : j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel ». André Breton, *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1990, p. 11. Cité également par Michel Mayer dans le *Dossier de Nadja* (A. Breton, *Nadja*, op. cit., p. 169.)

³⁵² A. Breton, *Nadja*, op. cit., p. 113.

³⁵³ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 223.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 222.

³⁵⁵ H.D. Thoreau, *Marcher*, op. cit., p. 22.



revient à Paris et à la fin de l'histoire il finit sa marche dans la rue de Rome d'où il était parti. Dans le Paris d'*Au piano*, tous les chemins mènent à Rome !

Selon Henry David Thoreau, une vraie marche est celle qui nous sort de nous-mêmes. Selon lui, « il faudrait peut-être se lancer dans la plus courte des balades, emplis de l'esprit d'une immortelle aventure, sans espoir de retour, préparés à ne renvoyer dans nos royaumes désolés que nos cœurs embaumés en guise de reliques »³⁵⁶.

Pour arriver à ces fins, Max a parcouru une vaste géographie, autant imaginaire que réelle. Olivier Bessard-Banquy dit : « la géographie des romans d'Echenoz donne souvent le tournis. Parce que les personnages echenoziens [...] n'ont pas renoncé à trouver ce qu'ils cherchent »³⁵⁷. Or, force est de noter que les personnages echenozien ont beau mener leurs recherches jusqu'au bout, le résultat n'est jamais donné. Les retrouvailles sont le plus souvent aussi fugaces et vides que leur lacune, comme nous le voyons dans le destin de Max.

Ainsi, on aurait intérêt à concevoir la cartographie fictionnelle des marches des personnages d'*Au piano* sous une forme circulaire. Son long itinéraire, narrativement et chronologiquement linéaire mais structurellement cyclique, évoque d'une façon symbolique son univers mental durant son voyage et fait de lui d'ailleurs un reflet postmoderne du narrateur de *L'homme des foules* de Poe qui termine son parcours, lui aussi, là où il l'avait commençait. Ainsi peut-on déduire, comme on l'a déjà souligné, que le monde d'*Au piano* est un circuit. On finit où l'on a débuté ; comme si rien n'était fait dans cet interstice³⁵⁸.

Ce destin condamné au vide des retours échoués est aussi présent dans *L'Équipée malaise*. Là, il est des personnages dont le mauvais sort est présagé d'entrée de jeu par leur propre nom, comme le remarque Dominique Jullien dans un article³⁵⁹. Le destin d'un personnage nommé Odile Oter est joué, mieux, déjoué, dans l'allitération des « o » dans son nom. Le destin d'Odile se fait entre deux « o », mieux, entre deux « zéro » ; une vie condamnée au néant, dès le départ (premier O) jusqu'à la fin (dernier O). La concernant, on peut lire :

« Dans la poche de son manteau se trouve un opuscule publié à Monaco, intitulé *La Porte secrète menant à la réussite* et recouvert de papier kraft ; Odile a honte de cet ouvrage, mais aussi honte de son manteau. Elle s'est sentie mal dès l'enfance, dès qu'à l'école on

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ O. Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, op. cit., p. 69.

³⁵⁸ Pour en lire plus sur ce sujet, voir Warren Motte, « A Novel Afterlife : Play and Performance in Jean Echenoz's *Au piano* », *The Modern Language Review, Modern Humanities Research Association*, vol. 101, n° 4, 1/10/2006, pp. 979-991.

³⁵⁹ Dominique Jullien, « Jean Echenoz », *Yale French Studies, Special Issue : After the Age of Suspicion : The French Novel Today*, Yale University Press, 1988, pp. 337-341.

l'a nommée Double Zéro. On l'a moins embêtée chez Pigier, puis chez Kosmos on ne l'a plus remarquée, tranquille comme une morte enfin »³⁶⁰.

L'ironie du langage d'Echenoz fait de ses personnages des êtres qui ont fini par céder à un destin doublement vide. Ainsi, compte tenu des analyses ci-dessus, la carte que l'on a faite de la promenade de Max à travers Paris, peut ressembler à la figure ci-dessous :

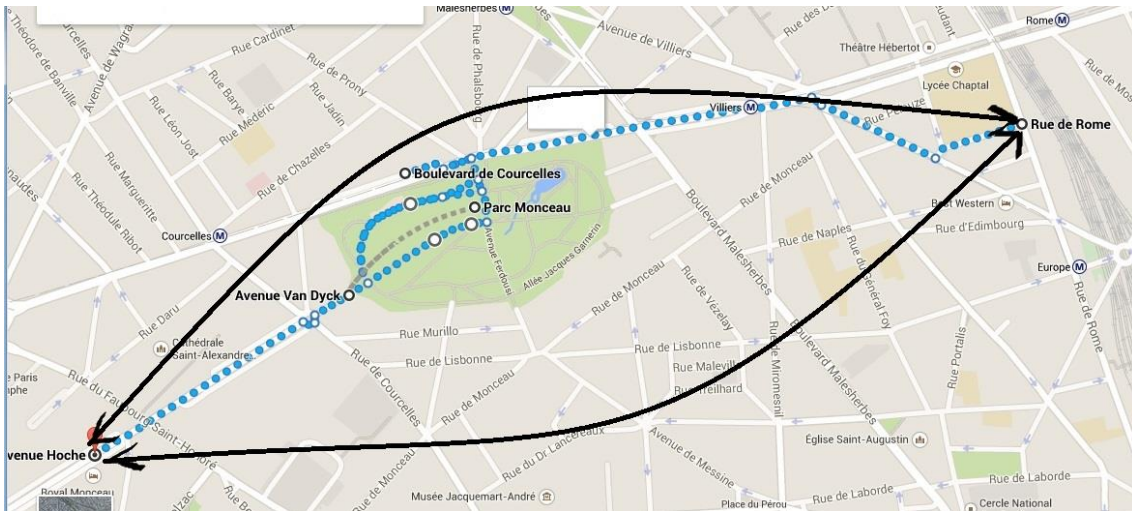


Figure 15 : parcours de Max à Paris

Max le pianiste d'*Au piano*, Galip dans *Le Livre noir* et Quinn dans *Cité de verre*, sont des flâneurs de la ville, mais il y a une différence entre Max et les autres. A la fin de son parcours, il finit par se retrouver tel qu'il était tout au début, comme s'il revenait sur ses pas, malgré toutes les évolutions dans sa vie. Alors que Quinn et Galip finissent par devenir « autres » que ceux qu'ils étaient en amont. On dirait qu'Echenoz évoque une sorte de fatalisme urbain qui s'empare des hommes comme Max. C'est ce que nous nous proposons d'étudier dans le chapitre suivant.

II.2.3. La ville : une fatalité moderne

L'univers que crée Echenoz dans *Au piano* est un cercle vicieux où le citoyen ne peut que revenir en toute circonstance et en dépit des escapades dans l'espace urbain, qui ne lui offre que le vide béant des désirs et des rêves perdus – une perception qui paraît quelque peu cynique. Dans l'écriture d'Echenoz, l'identité de la ville est plus imposante que celle de l'homme urbain. À travers le récit de Max Delmarc, Echenoz évoque une sorte de fatalité qui rend le citoyen de la

³⁶⁰ J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 188.

« ville-monde » fortement dépendant de l'espace urbain moderne. Dans *Au piano*, nous constatons que Max, se sentant comme un « homme traqué » avant sa mort, revient de la mort pour « respirer une ville qui lui est [...] fatale »³⁶¹, si nous voulons emprunter les termes de Pierre Sansot. Il est de retour dans le monde terrestre pour revivre le bruit et la solitude de la ville plutôt qu'être orienté par les décideurs du *Centre d'orientation* vers le calme et le confort du *parc*. La ville serait la seule entité spatiale qui lui a offert tout ce qui est bonheur ou malheur. Elle est à la fois son paradis et son enfer. Pourtant, la ville qu'il connaît est une vacuité où « chacun est renvoyé à soi. Et chacun sait que ce *soi* est peu »³⁶² pour reprendre les termes de J. F. Lyotard.

Rappelons-nous que « le déplacement dans l'espace géographique est l'un des ressorts » des romans d'Echenoz, comme le souligne Clément Lévy³⁶³. Peu importe si les personnages d'Echenoz quittent Paris sous forme d'une fuite à l'autre bout du monde en Malaisie, au Pôle nord, en Inde, à Iquitos, ou à travers un voyage *postmortem* vers les limbes, ils n'auront en fin de compte qu'à retourner à Paris parce qu'ils semblent être incapables de s'en séparer pour toujours.

En étudiant le philosophe Allemand Oswald Spengler, Armand Mattelart déduit : « Tout esprit, comme la ville-monde où il habite, le citoyen est incapable de vivre ailleurs que sur ce terrain artificiel ».³⁶⁴ Paris n'est pas la ville maternelle d'Echenoz mais peu importe tant qu'« être Parisien, ce n'est pas être né à Paris : c'est y renaître. [...] Être de Paris ce n'est pas y avoir vu le jour ; c'est y voir clair »³⁶⁵, comme le disait Sacha Guitry. Dans *Au piano*, Echenoz est pris par une sorte de fatalisme de la ville de Paris. Même son personnage imaginaire Béliard³⁶⁶, malgré « sa fonction d'ange ou d'intermédiaire »³⁶⁷, serait damné par le vide de la ville. Pour révéler sans doute l'impact puissant de la grande ville sur l'homme, dans un détour de l'histoire qui pourrait paraître d'emblée incongru, Echenoz centre l'attention de son lecteur sur le sort de Béliard, chargé de la surveillance de Max lors du retour de celui-ci dans la *section urbaine*. Béliard finit par devenir dépressif au point que Max et Bernie essaient de lui trouver des solutions, tantôt en pensant lui trouver « une copine », jugeant qu'il souffre de solitude, tantôt en lui proposant des médicaments antidépresseurs. Ces propositions seront toutes rejetées par

³⁶¹ P. Sansot, *Poétique de la ville*, *op. cit.*, p. 189.

³⁶² J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 30.

³⁶³ C. Lévy, *Territoires postmodernes*, *op. cit.*, p. 80.

³⁶⁴ A. Mattelart, *Histoire de l'utopie planétaire*, *op. cit.*, p. 248.

³⁶⁵ Cité par Nicolas d'Estienne d'Orves, *Dictionnaire amoureux de Paris* [d. numérique], Paris, Plon, 2015.

³⁶⁶ « Avec Béliard, Jean Echenoz a créé un personnage qui entre en totale discordance avec ce qu'il y a de plus reconnaissable dans son écriture : la prégnance du réel référentiel », écrit Clément Lévy dans *Territoires postmodernes*. C. Lévy, *Territoires postmodernes*, *op. cit.*, p. 165.

³⁶⁷ *Ibid.* C'est ce que J. Echenoz a confirmé lors de notre entretien. Voir Annexe.

Béliard qui est détourné de sa mission sous l'emprise de la vie dans la ville³⁶⁸. Ce dernier devient ainsi malgré toute attente, un cas important dans le récit alors qu'il devrait rester marginal.

On pourrait penser qu'Echenoz dramatise la situation en faisant s'enfoncer dans une dépression urbaine un être comme Béliard, censé pourtant être intouchable. Toutefois, dans *Le voyage d'Anna Blume*, Auster va même plus loin qu'Echenoz : il pousse les limites de cette dépression urbaine jusqu'à faire de la mort un remède simple et habituel pour se libérer de cette maladie du siècle moderne. Dans un langage allégorique, Auster parle d'une ville (soit New York par symétrie narrative, mais généralisable à toutes les grandes villes modernes) où, pour échapper aux spleens de cette déprime devenue absurdement banale, les gens préfèrent payer pour mourir : « Les Cliniques d'euthanasie ne constituent cependant pas le seul moyen d'acheter sa propre mort. Il existe aussi des Clubs d'assassinat qui connaissent une popularité croissante. Celui qui veut mourir, mais qui a trop peur pour s'en charger lui-même, s'inscrit au Club d'assassinat de sa zone de recensement, moyennant une cotisation modique »³⁶⁹. Par conséquent, Auster ajoute : « La mort n'est plus une abstraction, mais une éventualité réelle qui hante chaque moment de la vie »³⁷⁰.

Cependant, dans *L'Équipée malaise* de Jean Echenoz, il s'avère que le lien entre l'homme urbain et sa ville natale est imprégné (exprès) d'une ambiguïté : son appartenance territoriale (spatiale) est mise en doute tandis qu'elle est mise en relief dans une histoire comme celle du *Livre noir*. Le personnage « le duc Pons », de retour après tant d'années dans sa ville natale Paris, se surprend de ne pas ressentir l'émotion ou la nostalgie auxquelles il s'attendait :

« Comme la banlieue nord et sans doute comme ces mangues, le fleuve [la Seine] tombait en en porte à faux, mal synchrone avec ses souvenirs, à sa vue le duc Pons n'éprouva nulle satisfaction, pas la moindre émotion, pas ça de nostalgie. Plus tard devant un ballon de blanc, à la terrasse d'une brasserie vers Cluny, il en allait de même avec le blanc : ni lointain ni proche de celui qu'il se rappelait, pas même le même, pas mieux qu'un autre »³⁷¹.

Nous découvrons ici un espace familial qui est devenu, sinon hostile, étranger, aussi loin du Paris hospitalier auquel rendait hommage Balzac dans *Le Père Goriot* en disant : « Rendons justice à ce sol hospitalier, vous avez affaire à la ville la plus complaisante qui soit dans le monde »³⁷² que du Paris accueillant de Mathias Enard dans *Boussole* où « dans le halo de

³⁶⁸ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 215.

³⁶⁹ P. Auster, *Le voyage d'Anna Blume*, op. cit., p. 22.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 23.

³⁷¹ J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 100.

³⁷² H. de Balzac, *Le Père Goriot*, op. cit., p. 125.



lumière entourant, à Paris », le protagoniste Franz voit « les bras fraternels des ponts »³⁷³. Ici, il n'est pas question des souvenirs effacés ou des nostalgies disparues, mais plutôt d'une rupture entre l'homme et le milieu, ou bien, le territoire auquel il appartient, ce que Deleuze appelait la déterritorialisation. Un homme qui aurait sans doute besoin d'une reterritorialisation s'il veut se rapprocher de ce qu'il ressentait envers le même espace, avant son départ vers l'ailleurs. Rien ne garantit pourtant qu'une fois reterritorialisé, il ne risque plus de devenir étranger alors que même les autochtones des temps modernes sont en déterritorialisation permanente selon Deleuze. Il dit :

« La déterritorialisation et la reterritorialisation se croisent dans le double devenir. On ne peut plus guère distinguer l'autochtone et l'étranger, parce que l'étranger devient autochtone chez l'autre qui ne l'est pas, en même temps que l'autochtone devient étranger, à soi-même, à sa propre classe, à sa propre nation, à sa propre langue : nous parlons la même langue, et pourtant je ne vous comprends pas... »³⁷⁴.

Dans *Au Piano*, le retour obligé de Max à la *section urbaine*, Paris, peut témoigner de son rattachement à l'espace. Dans *Le Livre noir* aussi, cette dépendance voit le jour sous la plume de Pamuk. Il s'avère que la famille de Galip, suite à un déménagement contraint vers un quartier éloigné, conservera à jamais sa nostalgie et son regret profond du centre-ville et de sa maison dominant les hauts quartiers de la métropole³⁷⁵.

Pour mettre en exergue cette emprise de la ville sur l'homme urbain, Pamuk tâche de révéler le niveau d'attachement de son personnage culte, Djélâl, à la ville d'Istanbul. La profonde passion de Djélâl pour Istanbul va jusqu'au point de le rendre incapable de vivre ailleurs : « Ruya et Djélâl ne pouvaient se trouver à l'extérieur de la ville, car Djélâl était incapable de vivre autre part qu'à Istanbul »³⁷⁶.

D'ailleurs, chez Pamuk, plus l'espace est marqué par l'histoire, plus le rattachement de l'homme à l'espace est solide. La force des liens tissés entre l'espace et l'histoire est un élément pour susciter et densifier le rattachement de l'homme à la ville. Pamuk lui-même élucide sa position en continuant ainsi : « Il ne pouvait s'agir de la rive d'Asie, car pour Djélâl, elle n'était pas suffisamment chargée d'histoire »³⁷⁷.

En d'autres termes, Pamuk démontre que l'attachement d'un citoyen tel que Djélâl à la ville est fortement marqué par la nostalgie d'un passé historique. De ce point de vue, dans *Le Livre noir*,

³⁷³ M. Énard, *Boussole*, op. cit., p. 15.

³⁷⁴ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 105.

³⁷⁵ Voir chapitre IV.3.3., p. 416.

³⁷⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 350. (« Şehir dışında olamazlardı, çünkü Celâl İstanbul'dan başka bir yerde yaşayamazdı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 218).

³⁷⁷ *Ibid.*

il semble que l'espace trouve sa valeur plutôt dans la qualité des rapports qu'il peut entretenir avec l'histoire, car il est censé être le produit de l'histoire, comme le croit Lefebvre.

II.3. La ville, la langue et l'espace conceptuel

Dans *Cité de verre*, nous apprenons que Stillman avait « mis en quarantaine » son fils, Peter, pendant toute son enfance, dans une chambre aménagée à cet effet. Ce qu'accomplit Stillman par la séquestration de son fils³⁷⁸, met en avant le problème existentiel de l'homme moderne, victime des caprices de l'ère de l'industrialisation pour laquelle le système devient prioritaire à l'homme. Stillman, qui cherche à restaurer l'ordre dans l'urbain qu'il trouve morcelé et chaotique, est prêt à sacrifier son propre fils pour atteindre son but, une métaphore funeste de l'époque industrielle et ses stratégies. Lefebvre dit :

« Prétendant substituer une rationalité cohérente au chaos de la spontanéité, [l'époque industrielle] séparait et dissociait tout ce qu'elle touchait ; elle brisait les liens en faisant régner l'ordre homogène. Avec elle, le moyen devenait fin et la fin se changeait en moyen »³⁷⁹.

Stillman s'applique à une tâche marquée par une sérieuse contradiction. Il s'acharne à vouloir trouver la langue des origines de l'homme pour restaurer en lui une innocence perdue, tandis qu'il n'a lui-même aucune pitié pour l'innocence de son pauvre petit fils qui devient un moyen pour satisfaire son objectif machiavélique :

« Si l'homme pouvait apprendre à parler cette langue originelle de l'innocence, ne s'ensuivrait-il pas qu'il retrouverait *ipso facto* un état d'innocence à l'intérieur de lui-même ? »³⁸⁰ disait-il dans son livre.

En effet, vu son indifférence à l'égard des relations individuelles et affectives pour atteindre son objectif, Stillman peut représenter l'homme moderne rationnel. Selon Simmel : « l'homme purement rationnel est indifférent à tout ce qui est réellement individuel parce que sinon il est entraîné dans des relations et des réactions qui ne relèvent pas exclusivement du raisonnement logique »³⁸¹.

³⁷⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 99. (« the imprisonment of his son ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 65.)

³⁷⁹ H. Lefebvre, « La révolution urbaine », *op. cit.*, p. 185.

³⁸⁰ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 74. (« If man could learn to speak this original language of innocence, did it not follow that he would thereby recover a state of innocence within himself ? ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 47.)

³⁸¹ G. Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, *op. cit.*, p. 12.



Le vieux Stillman parvient, du moins pour lui, à recréer son imaginaire et le transposer au monde réel. En refusant de reconnaître les lois de la vie moderne, il recourt à une approche phénoménologique et mène une expérimentation unique en privant son fils de vivre dans des conditions normales : « une enfance entière passée dans l'obscurité, isolée du monde, sans aucun contact humain à part une raclée de temps à autre »³⁸². En refusant de laisser son fils entrer en contact avec le monde moderne, il crée un laboratoire, un « simulacre » du monde sauvage apte à faire jaillir un langage pur et originel des profondeurs de l'esprit humain. La pensée de Stillman ressemble aux théories utopistes de Charles Fourier. On pourrait lui reprocher ce que Ralph Waldo Emerson, le chef de file du mouvement transcendantaliste, opposait à Fourier, comme Armand Mattelart le rapporte dans son livre : « Fourier, écrit Emerson, a le défaut de penser que "l'homme est une chose plastique, quelque chose que l'on peut mettre à l'endroit ou à l'envers, que l'on peut faire mûrir ou retarder, modelé, poli" »³⁸³... »³⁸⁴. Stillman aussi pense pouvoir reprogrammer son fils comme une machine toute neuve. Selon lui, c'est uniquement cette langue légendaire qui a la qualité de rendre aux choses leur intégrité perdue :

« Lorsque les choses avaient leur intégrité, nous ne doutions pas que nos mots puissent les exprimer. Mais, petit à petit, ces choses se sont cassées, fragmentées, elles ont sombré dans le chaos »³⁸⁵, dit-il à Quinn.

Stillman semble ainsi songer, si l'on veut emprunter les mots de Lefebvre, à « inverser la tendance dominante, celle qui va vers la fragmentation, la séparation, l'émiettement, subordonné à un centre ou pouvoir central, effectué par le savoir au nom du pouvoir »³⁸⁶. De son point de vue, l'époque industrielle, qui voulait devenir le règne de l'ordre et de l'homogénéité, ne connaissant pas la langue de son espace-temps, a instauré le désordre ainsi que Lefebvre le scande également : « L'ordre et le désordre de l'époque industrielle ont reproduit, en l'aggravant, le chaos antérieur ; et c'est un chaos sanglant »³⁸⁷. Il faut donc une nouvelle langue qui soit la langue de l'espace fragmenté de la modernité.

³⁸² P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 47. (« An entire childhood spent in darkness, isolated from the world, with no human contact except an occasional beating ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, pp. 26-27.)

³⁸³ Ralph Waldo Emerson, « Emerson's Views on Reform, Romantic Idealism and Brook Farm », reproduit en annexe in N. Howthorne, *The Blithedale Romance*, New York, W.W. Norton, 1978, p.259

³⁸⁴ A. Mattelart, *Histoire de l'utopie planétaire*, *op. cit.*, p. 149.

³⁸⁵ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 113. (« When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 76.)

³⁸⁶ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Economica, 2000, p. 21.

³⁸⁷ H. Lefebvre, « La révolution urbaine », *op. cit.*, p. 185.

Sur ce point, Stillman se rapproche des écrivains tels que Baudelaire qui considérait le « moderne » comme le spleen de l'espace urbain. Walter Benjamin dit :

« Il y a chez Baudelaire un substrat social, moderne, qui joue un rôle déterminant dans l'« idylle funèbre » de la ville. Le moderne est un accent capital de sa poésie. En l'identifiant au spleen, Baudelaire fait éclater l'idéal »³⁸⁸.

Dans la mesure où le projet de Stillman pourrait ressusciter l'innocence et la solidarité humaines, ne faudrait-il pas prendre pour « exemple » les peuples tels les Indiens de l'Amérique avant leur découverte ? L'idée avait été de toute manière battue en brèche et sujette à des polémiques dès le début comme le dit Stillman dans son livre :

« Si un certain nombre d'auteurs estimaient que les Indiens vivaient dans l'innocence qui avait précédé la chute, il y en avait d'autres pour estimer que c'étaient des bêtes sauvages, des démons à visage humain »³⁸⁹.

Ces deux lectures de l'histoire des Indigènes d'Amérique, s'opposant l'une à l'autre, sont évoquées encore paradoxalement dans un langage assez raciste et déplaisant³⁹⁰.

La scène brumeuse que dessine Auster s'éclaircit quelque peu par la suite. Stillman a effectué un aménagement schizophrénique dans son appartement : « il a enfermé Peter dans une pièce de l'appartement, il a recouvert les fenêtres et l'a gardé comme ça pendant neuf ans »³⁹¹. Mais cette tentative est condamnée à l'échec dès le début du récit. Cette quête énigmatique de la « langue naturelle » aura un dénouement absurde. Si le vieux Stillman réussissait sa démarche, le fruit de ses efforts aurait été un enfant qui parlerait la langue de Dieu. Or, rien ne garantit que cette langue, même si elle était découverte, pourrait être comprise de tout le monde. Rien ne garantit qu'elle ne deviendrait pas une nouvelle source de malentendus, de confusion, de séparation, de territorialisation.

Même si Peter, le fils de Stillman, finissait par parler la langue de Dieu comme le souhaitait son père, qu'est-ce qui nous assure que cette langue pourrait servir de moyen de communication entre les hommes ? Selon le mythe de la Tour de Babel, il se peut qu'une langue puisse être parlée par tout le monde – ceux qui étaient impliqués dans la construction de la Tour de Babel

³⁸⁸ W. Benjamin, *Oeuvres III*, op. cit., p. 60.

³⁸⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 67. (« If some saw the Indians as living in prelapsarian innocence, there were others who judged them to be savage beasts, devils in the form of men ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 42.)

³⁹⁰ Cf. Hazel Smith, « A Labyrinth of Endless Steps : Fiction Making, Interactive Narrativity, and the Poetics of Space in Paul Auster's "City of glass" », *Australasian Journal of American Studies*, vol. 21, n° 2, 01/12/2002, pp. 33-51.

³⁹¹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 47. (« He locked Peter in a room in the apartment, covered up the windows, and kept him there for nine years ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 26.)



« étaient unis dans leurs efforts (“La terre entière se servait de la même langue et des mêmes mots” »³⁹² comme le souligne le narrateur de *Cité de verre* – mais rien n’assure que ceux qui la parlent se comprennent. Le résultat de l’expérimentation du vieux Stillman en est sans doute une preuve, puisque Peter (le fils) prétend pouvoir parler une langue que personne d’autre ne sait parler : « il a encore les autres mots dans sa tête. Ils forment la langue de Dieu et personne d’autre ne peut les dire. On ne peut pas les traduire. C’est pourquoi Peter vit si près de Dieu »³⁹³. À quoi servirait-il de parler une langue que personne d’autre ne comprend ?

Stillman pense que la chute de l’Homme avait produit la chute du langage. Tout avait perdu son originalité dès lors. Selon lui, « c’était seulement après la chute que la vie humaine telle que nous la connaissons était apparue »³⁹⁴. C’est pourquoi lorsqu’il entend le nom de Quinn lors de leur rencontre à Riverside Park, il souligne les possibilités sémantiques infinies que véhicule un nom comme “Quinn” :

« Hummm. Que c’est intéressant J’entrevois beaucoup de possibilités pour ce mot, ce Quinn, cette... *quidditas*... de quintessence. Il y a aussi couic. Et couac, et couenne. Et couine. Hummm. Rime avec mine, et avec marine. Sans parler de divine. Et de débine. Et mieux avec djinn. Hummm. Très intéressant. Et rapine, et ravine. Oui, très intéressant. Votre nom [...] s’éparpille dans tant de petites directions à la fois »³⁹⁵.

Selon Stillman, après la chute, les choses et les noms s’étaient séparés, et l’union divine de l’utopie où régnait Adam avait volé en éclats. Pour rétablir cette unité, il faut derechef inventer la langue d’Adam : « L’histoire du paradis terrestre ne relate donc pas seulement la chute de l’homme, mais celle du langage »³⁹⁶, lit Quinn dans les écrits de Stillman. Ce langage commun, ce langage d’origine est censé gommer les frontières et fusionner les morceaux d’un monde déchiré par les différences. C’est là que le travail de Stillman débute. Rivalisant avec Dieu, confiant et mégalomane, il croit être assigné à une mission impossible, – celle qu’il appelle la

³⁹² *Ibid.*, p. 71. (« they were united in their efforts – “And the whole earth was of one language, and of one speech” »). P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 44.)

³⁹³ *Ibid.*, p. 39. (« He still has the other words in his head. They are God’s language, and no one else can speak them. They cannot be translated. That is why Peter lives so close to God ». *Ibid.*)

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 68. (« It was only after the fall that human life as we know it came into being ». *Ibid.*, p. 42.)

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 110. (« “Hmmm. Very interesting. I see many possibilities for this word, this Quinn, this . . . quintessence . . . of quiddity. Quick, for example. And quill. And quack. And quirk. Hmmm. Rhymes with grin. Not to speak of kin. Hmmm. Very interesting. And win. And fin. And din. And gin. And pin. And tin. And bin. Hmmm. Even rhymes with djinn. Hmmm. And if you say it right, with been. Hmmm. Yes, very interesting. I like your name enormously, Mr. Quinn. It flies off in so many little directions at once.” »). *Ibid.*, p. 73.)

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 69. (« The story of the Garden, therefore, records not only the fall of man, but the fall of language ». *Ibid.*, p. 43.)

« sainte mission »³⁹⁷, *holy mission*, dans son livre – dans New York qu’il prend pour le Jardin (d’Éden) :

« La seule tâche d’Adam, dans le jardin, [avant la chute] avait été d’inventer le langage, de donner un nom à chaque créature et à chaque chose [...] Après la chute, ce n’était plus le cas. Les noms s’étaient détachés des choses ; le langage avait été coupé de Dieu »³⁹⁸.

Les mots de Stillman rappellent la théorie de la *déconstruction* de Jacques Derrida. Ce dernier, dans le chapitre « *Edmond Jabès et la question du Livre* » de *L’écriture et la différence*, en parlant d’une rupture de communication entre Dieu et l’homme, écrivait : « Dieu ne nous parle plus, il s’est interrompu : il faut prendre les mots sur soi. Il faut se séparer de la vie et des communautés, et se confier aux traces, devenir homme de regard parce qu’on a cessé d’entendre la voix dans l’immédiate proximité du jardin »³⁹⁹. Derrida parle d’une « immédiateté perdue d’un « travail hors du jardin » qui établit « la différence entre la parole et l’écriture »⁴⁰⁰. Stillman marche sur la lignée brisée qui est censée lier le sens des choses à la parole de Dieu. Il s’efforce de rétablir, ou bien, de réparer cette ligne. Il semble critiquer ce que la pensée structuraliste reconnaissait comme l’une de ses bases. Selon David Lodge, « l’un des principes fondamentaux du structuralisme est “l’arbitraire du signe”, l’idée qu’il n’y a pas de lien existentiel nécessaire entre un mot et son référent »⁴⁰¹.

Mais les efforts de Stillman seront vains, puisqu’il s’attache à effacer un espace sans lequel la langue perd son essence. Cet espace, comme l’évoque Brian McHale dans *Postmodernist Fiction*, est bien « l’espace conceptuel de la langue elle-même ». Selon Brian McHale, en dehors de l’espace projeté de l’univers fictif – le seul type d’espace que dans la plupart des cas les

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 76.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 69. (« Adam’s one task in the Garden had been to invent language, to give each creature and thing its name. In that state of innocence, his tongue had gone straight to the quick of the world. His words had not been merely appended to the things he saw, they had revealed their essences, had literally brought them to life. A thing and its name were interchangeable. After the fall, this was no longer true. Names became detached from things; words devolved into a collection of arbitrary signs; language had been severed from God ». *Ibid.*, p. 43.)

³⁹⁹ Jacques Derrida, *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 104.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ David Lodge, *The Art of Fiction : Illustrated from Classic and Modern Texts*, New York, Viking, 1993, p. 36. « One of the fundamental principles of structuralism is “the arbitrariness of the sign”, the idea that there is no necessary, existential connection between a word and its referent. Not “rightly is they called pigs,” as the man said, but by linguistic chance. Other words serve the same purpose in other languages. As Shakespeare observed, anticipating Ferdinand de Saussure by three centuries, “a rose by any other name would smell as sweet”. »



mondes possibles de la zone⁴⁰² peuvent occuper⁴⁰³ – il existe des espaces différents et incompatibles qui abritent les mondes disparates qui constituent la zone (ou l'espace hétérotopique si l'on adopte les termes foucaaldiens)⁴⁰⁴. McHale classe ces types d'espaces en trois catégories :

L'espace physique du livre comme chose matérielle, « en particulier l'espace à deux dimensions de la page » qu'on peut intégrer dans la structure de la zone.

Le deuxième est l'espace intertextuel qui est un autre type d'espace qui peut être annexé à la zone. Depuis les travaux des structuralistes français sur l'intertextualité⁴⁰⁵, la littérature est considérée comme un réseau dont les nœuds sont les textes réels de la littérature. De ce point de vue, comme l'affirme McHale, un espace intertextuel est « constitué chaque fois que nous reconnaissons les relations entre deux ou plusieurs textes, ou entre des textes spécifiques et des catégories plus larges tels que le genre, l'école, la période »⁴⁰⁶. McHale, évoque « le retour de personnages » comme l'une des techniques pour former l'espace intertextuel. On s'est permis de souligner cette technique parce que c'est une stratégie fréquemment utilisée par Jean Echenoz pour forger un espace transfictionnel dans son œuvre⁴⁰⁷. Cette technique est employée également par Auster dans *Cité de verre* mais à un niveau différent d'Echenoz, car pour Auster ce ne sont pas les personnages romanesques qui retournent dans le récit, mais certains noms et certaines pensées comme par exemple Henri David Thoreau et ses idées.

Mais c'est surtout l'espace suivant dont il est question à ce stade : le troisième espace que McHale désigne est *l'espace conceptuel* de la langue elle-même, l'espace qui se trouve entre le signifiant, le signifié et le référent :

⁴⁰² C'est dans le sillage des écrivains tel Julio Cortázar, William Burroughs, Alasdair Gray et surtout Apollinaire (avec son poème « Zone ») que Brian McHale préfère le terme « zone », au lieu du terme « monde », pour exprimer l'espace hétérotopique. B. McHale, *Postmodernist Fiction, op. cit.*, p. 44. Dans le chapitre IV.1.2. *Métropole contemporaine, une hétérotopie aux faces multiples*, nous étudierons plus amplement ce sujet.

⁴⁰³ Selon McHale, cet unique espace, concrétisé « par les lecteurs dans le processus de la lecture du texte », est le seul espace dans lequel la zone n'est plus hétérotopique mais plutôt homotopique. Toutefois, selon lui, « on pourrait briser cette Homotopie en construisant une zone qui a occupé ou a traversé les différents types d'espace, celui qui a annexé à l'espace de l'univers fictionnel les espaces des autres strates ontologique ». [« One could, however, break up this homotopia by constructing a zone that embraced or straddled *different kinds* of space, one which annexed to the space of the fictional universe the spaces of other ontological strata »]. *Ibid.*, p. 56.

⁴⁰⁴ Pour en lire plus sur la question de l'hétérotopie (Zone), voir ici-même, chapitre IV.1.2.

⁴⁰⁵ « Le terme d'*intertextualité*, [a été] introduit par Julia Kristeva dans sa présentation de Bakhtine », avait dit Todorov. Voir Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine : Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 95.

⁴⁰⁶ B. McHale, *Postmodernist Fiction, op. cit.*, p. 57. « An intertextual space is constituted whenever we recognize the relations among two or more texts, or between specific texts and larger categories such as genre, school, period ».

⁴⁰⁷ Voir chapitre III.2.2.

« Lorsque nous concevons des signes linguistiques comme étant composés d'un signifiant et d'un signifié, en introduisant un espace *interne* dans le signe, nous avons en effet *spatialisé* la langue. Cet espace entre le signifiant et le signifié peut être plus large ou plus étroit ; il peut y avoir des dérapages, des déplacements d'un niveau par rapport à l'autre. Ces lacunes et les dérapages sont ce qui permet le libre jeu du signifiant »⁴⁰⁸.

Stillman pense que c'est cet écart, qui a détaché les noms des choses, qui a coupé la langue de la parole de Dieu. Que se passe-t-il si l'on suppose que Stillman est non seulement conscient que Quinn le suit, mais qu'en fait, c'est Stillman lui-même qui le traîne derrière lui – la même hypothèse que l'on a tendance à émettre concernant la recherche de Djélâl (le disparu) par Galip (le traqueur) dans *Le Livre noir*. Compte tenu de ce que rapporte le narrateur de *Cité de verre*, notre hypothèse s'avère légitime :

« [Quinn] divisa l'affaire ainsi. Premièrement : Stillman tramait réellement quelque chose contre Peter. Réponse : c'était justement la prémisse de base. Deuxièmement : Stillman avait su qu'il serait suivi, avait su que ses gestes seraient enregistrés et son message déchiffré »⁴⁰⁹.

De ce fait, tout le plan des déambulations de Stillman semble être destiné alors à révéler à Quinn qu'il vit dans une ville (monde) où les noms (les mots) sont dépourvus du sens qu'ils sont censés avoir. Par conséquent, le plan de Stillman doit consister à faire comprendre à Quinn qu'il vit dans un monde de discontinuité sémantique auquel il faudra restituer la langue de Dieu : le langage de cohérence et d'homogénéité. Quinn aussi semble capter peu à peu le message, puisque le narrateur note : « l'esprit de Quinn se mit à divaguer. Il arriva dans un pays chimérique de fragments, un endroit de choses sans mots et de mots sans choses »⁴¹⁰. Alors, au moment de décryptage des parcours de Stillman dans les rues new-yorkaises, Quinn finit par supposer que le parcours de chaque jour fut destiné à écrire une lettre sur l'espace. Or, étant donné que « Stillman n'avait pas encore terminait son message », Quinn supposa qu' « il manquait les deux dernières lettres – le E et le L » pour que le parcours présumé de Stillman

⁴⁰⁸ B. McHale, *Postmodernist fiction*, *op. cit.*, p. 56. « There is also the conceptual space of language itself. When we conceive of linguistic signs as being composed of a signifier and a signified, we have in effect *spatialized* language, introducing an *internal* space within the sign. This space between the signifier and the signified may be wider or narrower; there may be slippages, displacements of one tier *vis-à-vis* the other. These gaps and slippages are what permit the free-play of the signifier ».

⁴⁰⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 106. (« He broke it down as follows. First: Stillman was indeed plotting something against Peter. Response: that had been the premise in any case. Second: Stillman had known he would be followed, had known his movements would be recorded, had known his message would be deciphered ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 71.)

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 107. (« Quinn's mind dispersed. He arrived in a neverland of fragments, a place of wordless things and thingless words ». *Ibid.*)



finisse par devenir TOWER OF BABEL. Ainsi, Quinn « se dit que *El* était le mot pour Dieu en ancien hébreu »⁴¹¹.

L'écart détachant les noms des choses qui cause selon Genette⁴¹² les doubles sens et les ambiguïtés narratives, est démoniaque selon Stillman. Comme il le rapporte du *Paradis reconquis* de Milton, c'était *Satan* qui se servait de ce langage, selon lui imparfait et imprégné des ambivalences ambiguës pour tromper l'homme : « Satan s'exprime en "double sens pour tromper" »⁴¹³, avait écrit Stillman dans son livre. D'ailleurs, il faudrait souligner la pensée monopoliste de Stillman à ce propos. Selon lui, c'était uniquement Jésus Christ qui aurait pu parler la langue de l'avant-chute. C'était uniquement lui qui parlait un langage dont les paroles selon Milton, ainsi que le prétend Stillman, « s'accordent à ses actes, ses paroles / Donnent à son grand cœur l'expression qui est sienne, son cœur / Contient le forme parfaite de ce qui est bien, sage et juste »⁴¹⁴.

La pensée de Stillman semble ainsi privilégier uniquement le christianisme tout en excluant les autres choix possibles (les autres religions...), ce qu'il élucidera davantage juste après. Stillman croit que s'il parvient à enlever cet espace, il aura atteint la langue parfaite⁴¹⁵. Or, toute la valeur et tout le sens de la langue résident dans l'existence de cet espace. C'est en effet, comme l'affirme Hazel Smith⁴¹⁶, cet écart qui sépare le signifiant du signifié et qui cause les dérapages et les ambiguïtés qui donne vie à une langue. Tous les plaisirs des jeux de langage, tous les jeux de mots qui rendent une langue vivante et dynamique disparaîtront en l'absence de la séparation entre le signifiant et le signifié. La fiction même de *Cité de verre* n'aurait jamais vu le jour sans cette division, car elle est complètement fondée sur cet axiome important de la langue. L'entreprise que Paul Auster fonde sur les noms doubles, les mondes hybrides, les mises en abyme, les frontières brouillées entre les identités ambivalentes, et les niveaux interchangeable de la narration d'une fiction autoréférentielle en sont les meilleures preuves.

Alors, il faut *se confier aux traces* comme le suggère Derrida. Ou, comme le dit Jean-Luc Nancy, la ville « ne se capte pas sous une identité, elle se laisse toucher par des parcours, des

⁴¹¹ *Ibid.* (« The last two letters remained – the "E" and the "L." [...] he told himself that El was the ancient Hebrew for God ». *Ibid.*)

⁴¹² Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1979.

⁴¹³ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 74. (« Satan speaks with "double-sense deluding" ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 47.)

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 75. (« "actions to his words accord, his words / To his large heart give utterance due, his heart / Contains of good, wise, just, the perfect shape." ». *Ibid.*, p. 47.)

⁴¹⁵ Dans le chapitre IV.2.1., la notion de langue parfaite et sa recherche historique seront étudiées plus en détail.

⁴¹⁶ H. Smith, « A Labyrinth of Endless Steps : Fiction Making, Interactive Narrativity, and the Poetics of Space in Paul Auster's "City of Glass" », *op. cit.*

traces, des esquisses »⁴¹⁷. N'est-ce pas ce que Quinn s'apprête à faire lorsqu'il pense avoir saisi le secret des déambulations de Stillman ? Nick Bentley aussi, dans *Postmodern Cities*, souligne l'implication de la pensée poststructuraliste de Derrida dans *Cité de verre*. Selon lui, le langage fonctionne comme un système de différences infinies sans la possibilité d'atteindre un sens fixe⁴¹⁸.

Dans *La scène de l'écriture*, partant de la pensée freudienne exprimée surtout dans *l'Esquisse* – selon laquelle le « principe de la différence » semble désigner le seul fondement possible de l'écriture – Derrida parle du « projet obstiné de rendre compte du psychisme par l'espace, par une topographie des traces, par une carte des frayages ; projet de situer la conscience ou la qualité dans un espace dont il faut donc repenser la structure et la possibilité »⁴¹⁹. La question de suivre les traces que l'acte de déplacement de Stillman inscrit dans l'espace, et donc dans l'écriture de Quinn, mène la quête des traces dans un contexte où la ville ne forme qu'un ensemble hétérogène refusant de se soumettre à un sens fixe.

Rappelons-nous que dans *Le Livre noir* aussi, on constate que d'une manière assez similaire à Quinn, Galip croit qu'il peut trouver son cousin Djélâl et sa femme Ruya, en déchiffrant le secret des écritures de Djélâl. Comme Quinn qui trouve le secret de Stillman en décryptant le texte de ses notes sur les déplacements de Stillman dans la ville, Galip pense que s'il regarde mieux dans le texte de Djélâl, il finira par découvrir l'endroit où il se cache :

« Tant que son regard glissait d'un mot à l'autre, il se persuadait qu'il allait y découvrir non seulement l'endroit où se cachaient Djélâl et Ruya, la signification de ce lieu, mais encore tous les secrets de la ville, et même de la vie »⁴²⁰.

Le dessin que Quinn pense avoir dégagé en spatialisant les parcours de Stillman dans le texte qu'il produit dans son cahier, « articule, pour reprendre les mots de Michel de Certeau, des pratiques spatialisantes, comme les plans d'itinéraires urbains, arts de gestes et récits de pas »⁴²¹. Rien n'est fixe en ce qui concerne le sens produit dans ce spectacle des traces, car les repères épistémologiques à partir desquels on pourrait étudier le jeu de poursuite du *signifiant* et du *signifié* (l'articulation que propose Ferdinand de Saussure⁴²² pour la structure du *signe*)

⁴¹⁷ J.-L. Nancy, *La ville au loin*, *op. cit.*, p. 41.

⁴¹⁸ « Jacques Derrida's poststructuralist theory about the way language operates as a system of endless deferral without the possibility of reaching affixed point of meaning ». Nick Bentley, « Postmoderne Cities », in K.R. McNamara, *The Cambridge Companion to the City in Literature*, *op. cit.*, p. 180.

⁴¹⁹ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 305.

⁴²⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 335.

⁴²¹ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, *op. cit.*, p. 178.

⁴²² Cf. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995.



dans l'espace-temps de la poursuite à travers New York sont eux-mêmes ambigus et livrés aux évolutions contingentes.

Ainsi, comme on vient de l'évoquer, ce *jeu des traces* évoqué par Derrida est présent également dans *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk où, à travers le texte, Istanbul est représenté, comme le note aussi Nick Bentley, comme une ville qui défie tout sens fixe dans son contexte narratif qui change constamment⁴²³. Bentley évoque la visite de Galip dans l'atelier souterrain du maître Bédi, qui semble être un double de la ville d'Istanbul, avec la présence de mannequins, copies originales des Stambouliotes en forme de statues. Comme le souligne Bentley, si Galip ne parvient pas à revoir Djélâl en chair et os dans Istanbul, il pourra au moins se confronter à son mannequin dans le musée souterrain du maître Bédi. Le texte du *Livre noir*, par sa structure méticuleuse, rend de plus en plus ardue la découverte du sens caché dans la disparition de Ruya comme dans l'image représentée de la ville d'Istanbul⁴²⁴. Cette déconstruction narrative/ontologique permanente apparaît, entre autres, à travers la comparaison que fait Galip du monde nouveau dans lequel il est en train de pénétrer une fois déguisé en Djélâl, avec le monde mystérieux des récits policiers que sa femme Ruya avait l'habitude de lire. Un sens ne se construit que si un autre s'effondre, se déconstruit : « Dans les polars de Ruya, au moment où se dénouait l'intrigue, l'univers dissimulé jusque-là sous des voiles superposées s'éclairait, mais au même instant, le premier univers sombrait dans les ténèbres de l'indifférence »⁴²⁵, rapporte le narrateur du *Livre noir*.

II.3.1. Rupture entre la langue et l'espace

Dans *Cité de verre*, Stillman parle d'un langage coupé de Dieu et des noms coupés des choses. Ce qui signifie une rupture entre le langage et l'espace, entre la langue et le monde. Stillman est à la recherche d'« un langage, rapporte le narrateur de *Cité de verre*, qui dira enfin ce que nous avons à dire. Car les mots que nous employons ne correspondent plus au monde »⁴²⁶. Les noms sont censés véhiculer les qualités appartenant aux êtres et aux espaces selon les acceptions toponymiques. Le langage est la « forme par excellence de matérialisation du sens », comme le disent Thierry Bulot et Vincent Veschambre⁴²⁷. La chute du langage peut signifier la chute du

⁴²³ N. Bentley, « Postmoderne Cities », in K.R. McNamara, *The Cambridge Companion to the City in Literature*, op. cit., p. 181.

⁴²⁴ N. Bentley, « Postmoderne Cities », in *Ibid.*

⁴²⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., pp. 345-346. (« Rüya'nın okuduğu polisiye romanların sonunda düğüm çözüldüğü zaman, örtülerin altındaki ikinci âlem aydınlanır, ama aynı anda bu sefer birinci dünya ilgisizliğin karanlığına bürünürdü ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 215).

⁴²⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise Espaces blancs Le carnet rouge Pourquoi écrire ?*, op. cit., p. 78.

⁴²⁷ Thierry Bulot, Vincent Veschambre, « Sociolinguistique urbaine et géographie sociale : articuler l'hétérogénéité des langues et la hiérarchisation des espaces », in Raymonde Séchet et Vincent

sens, et donc l'évacuation de l'existence de son ontologie valorisante. La rupture entre les noms et leurs sujets est susceptible de produire une rupture de sens, un manque de rapport entre sujet et espace et vice-versa : « En nommant, l'homme connote les qualités qui appartiennent au lieu ou au sujet concerné. Il y a systématiquement un encodage », explique Christophe Roncato dans *L'atopie ou le processus de désencombrement*⁴²⁸.

D'après Stillman, avant la Chute, tout allait bien ; tout faisait sens à cause de l'intégrité des choses. Selon le récit de *Cité de verre*, tant qu'on est simpliste et doté d'un regard superficiel, on n'est pas gêné par l'incomplétude des rapports chose-sens. Comme c'était également le cas pour Bleu, le protagoniste de *Revenants*, avant qu'il ne soit pris par les énigmes de la poursuite de Noir. Dans *Revenants*, Bleu, le protagoniste, ne voit que de la cohérence entre les objets et leurs appellations, avant qu'il ne change mystérieusement au cours de la surveillance de Noir :

« Il voit la lampe et se dit "lampe". Il voit le lit et se dit "lit". Il voit le cahier et se dit "cahier". On ne pourrait pas appeler la lampe "lit" ou le lit "lampe", pense-t-il. Non, ces mots épousent sans heurt les choses qu'ils désignent, et à l'instant où Bleu les prononce, il ressent une satisfaction profonde comme s'il venait de prouver l'existence du monde »⁴²⁹.

Comme Bleu, dans *Le Livre noir*, Galip se confronte à la même question. Mais lui, qui a changé depuis la disparition énigmatique de sa femme, aperçoit que chaque objet peut être vecteur d'un ou de plusieurs sens cachés :

« Il examinait un robinet de laiton, il se disait que cet objet indiquait un robinet, comme dans les manuels, mais il se disait aussitôt, tout ému, que ce robinet indiquait également quelque chose d'autre. Tout comme le téléphone du manuel, le téléphone noir posé sur le drap conduisait certes au concept du téléphone, c'est-à-dire un appareil bien connu qui, une fois fixé à une fiche, vous relie à d'autres voix, dès que vous en tournez le cadran, mais il avait aussi une autre signification qui fit frémir Galip »⁴³⁰.

Veschambre, *Penser et faire la géographie sociale: contributions à une épistémologie de la géographie sociale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 305- 324.

⁴²⁸ C. Roncato, « L'atopie ou le processus de désencombrement », *op. cit.*

⁴²⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 206. (« He sees the lamp and says to him-self, lamp. He sees the bed and says to himself, bed. He sees the notebook and says to himself, notebook. It will not do to call the lamp a bed, he thinks, or the bed a lamp. No, these words fit snugly around the things they stand for, and the moment Blue speaks them, he feels a deep satisfaction, as though he has just proved the existence of the world ». P. Auster, *Ghosts in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 145.)

⁴³⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 345. (« Pirinç musluğa bakarken, bunun 'sözlük egzersizi'nde olduğu gibi, bir pirinç musluğu gösterdiğini sanıyor, ama sonra, musluğun başka bir şeye daha da işaret ettiğini heyecanla seziyordu. Çarşafın üzerindeki kara telefon, yabancı dil kitabının sayfasındaki telefon resmi gibi telefon kavramına, fişe takılıp kadranı çevrilirse bizi başka kişilerin sesine ulaştıracak o bilinen araca işaret ettiği kadar, Galip'in heyecanla tüylerini ürperten bir başka anlamı da gösteriyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 215).



La différence entre le regard de Bleu (le protagoniste de *Revenants*) et celui de Stillman ne peut être ni ignorée, ni réduite. Stillman pense voir les choses que les hommes normaux, tels que Bleu, ne parviendront jamais à voir. Alors que ce dernier est parfaitement satisfait de l'harmonie qu'il pense trouver entre les noms et les choses, Stillman y voit une anomalie à conjurer, un problème qui a cloisonné le monde plus que nécessaire. Le personnage symbolique de Stillman représente une pensée qui pense voir l'envers et l'endroit des choses, il pense être capable de tout changer, de tout paramétrer. Sa démarche tient à la pensée dominatrice de modernité⁴³¹.

Stillman est un pragmatiste dont l'obsession au sujet des noms toponymiques dans la ville rappelle ce que disait Michel de Certeau à ce propos. Selon ce dernier, ces noms « s'offrent aux polysémies dont les affectent les passants ; ils se détachent des endroits qu'ils étaient censés définir et servent de rendez-vous imaginaires à des voyages que, mués en métaphores, ils déterminent pour des raisons étrangères à leur valeur originelle mais des raisons sues/insues des passants. Étrange toponymie, décollée des lieux, planant au-dessus de la ville comme une géographie nuageuse de "sens" en attente, et de là conduisant les déambulations physiques »⁴³².

Echenoz, qui ne s'attarde pas sur la question de la langue dans *Au piano*, n'hésite pas à user de son temps narratif dans *Envoyée spéciale* pour évoquer la rupture entre la toponymie des lieux urbains et les sens auxquels elle renvoie les passants. Dans un passage du roman, il s'en prend à la voix mécanique du haut-parleur du métro qui annonce les noms des stations de métro d'un ton brutalement neutre. En effet, le ton emprunté est d'une neutralité conventionnelle qui fait fi des émotions et des sens que ces noms seraient censés susciter. Echenoz déplore que l'on cite les noms des lieux sans tenir compte de leur valeur (mémoriale) :

« Le nom de chaque station, d'autre part, est articulé de manière neutre alors que, selon la personne ou le lieu qu'il évoque, il pourrait s'y adapter en individualisant un peu l'affaire : ce pourrait être un accent dramatique à Stalingrad, flamand à Anvers, dévot à la Chapelle ou cornélien à Rome – qui n'est plus dans Rome, elle toute où je suis. Mais non, rien de personnel, tout le monde est traité pareil »⁴³³.

Dans *Envoyée spéciale*, en se distançant peu ou prou du minimalisme dont il a usé dans *Au piano*, Echenoz prend le temps d'avertir le lecteur sur le sens (le caractère mémorial/historique) qu'on doit associer aux noms des lieux au moment de les entendre/voir. Le narrateur explique que le soupirail du studio de musique de Tausk (l'ex-mari de l'héroïne Constance) « apporte un peu de l'air et du son de la rue de Pali-Kao dont le nom commémore une victoire des troupes anglo-françaises pendant la deuxième guerre de l'opium »⁴³⁴.

⁴³¹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 206.

⁴³² M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, op. cit., p. 157.

⁴³³ J. Echenoz, *Envoyée spéciale*, op. cit., p. 42.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 26.

Echenoz semble s'inquiéter de la rupture entre les espaces et les toponymes que la monotonie du quotidien a engendrée dans la métropole moderne. Celle-ci, selon l'expression de Michel de Certeau, a cédé à « la rumeur des médias [qui], sous la figure de la *Ville*, mot-maître d'une loi anonyme, substitut de tous les noms propres »⁴³⁵, efface ce que les lieux ont encore à raconter. En reprochant à la voix mécanisée du métro le manque d'enthousiasme sémantique dans la prononciation des noms des lieux, Echenoz fait penser à la question de l'accord nom-espace dans la métropole moderne. Rappelons-nous que c'est d'ailleurs pour restaurer la pureté de cet accord nom-espace que Stillman est en quête de la langue naturelle que l'homme parlait au Paradis.

Selon lui, cette langue produira le parfait lien d'attachement entre les noms et les espaces. Si Stillman parvient à rattacher derechef les noms aux objets, il se trouvera en mesure de modifier les codifications de l'espace dénué de sens, pour les rétablir de nouveau. De cette façon, l'espace se revêtirait encore du sens qu'il avait perdu. Ainsi, pendant ses longues marches dans les rues de New York, il ne fait que ramasser des objets sans valeur, jetés ça et là, pour leur accorder sans doute de nouveaux noms, de nouveaux sens :

« Rien de plus que des choses cassées, mise au rebut, des débris épars. Au fils des jours, Quinn nota un parapluie pliant dépourvu de son tissu, une tête décollée de poupée en caoutchouc, un gant noir, le culot d'une ampoule éclatée, [la liste continue ainsi encore et encore] »⁴³⁶.

Comme le rapporte le narrateur de *Cité de verre*,

« de temps à autre, en effet, il se baissait, ramassait un objet par terre et l'examinait avec attention, le tournant et le retournant dans sa main. Quinn pensait alors à un archéologue sur un site préhistorique en train d'inspecter un tesson. Parfois, après s'être ainsi absorbé dans un objet, Stillman le rejetait sur le trottoir. Mais le plus souvent, il ouvrait son sac et y déposait doucement sa trouvaille. Plongeant alors la main dans une poche de son manteau, il en extrayait un cahier rouge et se mettait à y écrire pendant une minute ou deux, avec beaucoup de concentration. Lorsqu'il avait fini, il remplaçait le cahier dans sa poche, ramassait son sac et reprenait son chemin »⁴³⁷.

⁴³⁵ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, op. cit., p. 162.

⁴³⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 90. (« They seemed to be no more than broken things, dis-carded things, stray bits of junk. Over the days that passed, Quinn noted a collapsible umbrella shorn of its material, the severed head of a rubber doll, a black glove, the bottom of a shattered light bulb, several pieces of printed matter (soggy magazines, shredded newspapers), a torn photograph, anonymous machinery parts, and sundry other clumps of flotsam he could not identify ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 59.)

⁴³⁷ *Ibid.* (« Every now and then he would stoop down, pick some object off the ground, and examine it closely, turning it over and over in his hand. It made Quinn think of an archeologist inspecting a shard at some prehistoric ruin. Occasionally, after poring over an object in this way, Stillman would toss it back onto the sidewalk. But more often than not he would open his bag and lay the object gently inside it. Then, reaching into one of his coat pockets, he would remove a red notebook – similar to Quinn's but

Qu'écrit Stillman dans son petit cahier rouge après avoir trouvé chaque objet ? On se demande s'il tente de lui donner un nouveau nom, une nouvelle définition. C'est ce que se demande également Quinn le protagoniste du récit qui l'observe à l'instar d'un détective scrupuleux : « Quinn avait dans l'idée que le cahier rouge de Stillman contenait des réponses aux interrogations qui s'étaient accumulées dans son esprit et il se mit à concocter divers stratagèmes pour le subtiliser au vieil homme »⁴³⁸.

II.3.2. La ville: un empire de signes polysémiques

Tandis que pour Stillman les noms sont vidés de leur contenu, de leur sens, et aliénés des objets, donc de l'espace, dans *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk, Istanbul semble regorger de signes complexes, revendiquant chacun un sens (nouveau). Cet aspect prend plus d'ampleur et de force au fur et à mesure que Galip se métamorphose dans les rues d'Istanbul au cours de sa recherche. Si, dans *Cité de verre*, le sens des noms propres semble perdu (au moins pour Stillman), dans *Le Livre noir*, on garde encore l'espoir en « des pouvoirs magiques dont les noms propres disposent »⁴³⁹ pour participer à la polysémie des lieux et des espaces sociaux.

Pour Galip qui commence à voir, il ne sait pas comment, les choses d'un œil neuf, toute la ville devient un *empire des signes* se muant dans ce que Bernard Lamizet appelle une *polyphonie visible*⁴⁴⁰ de la ville. Au fur et à mesure que Galip s'implique davantage dans l'affaire Ruya/Djélâl, son Istanbul quotidien se transforme et dévoile son vrai visage : « un espace de signes qui se donnent à lire autant qu'à voir »⁴⁴¹, un théâtre des noms et des objets auxquels ils sont associés. Peu à peu, il se rend compte d'un écart qui se creuse entre les objets (transformés en signes) et les noms qui les désignent, entre les choses et leur sens, entre l'apparence et une vérité occultée. Si bien qu'il s'achemine sur une route qui semble l'emmenner vers un monde débordé de signes dissimulant des sens « autres » que ceux de l'apparence :

« Tout cela participe, si l'on suit Jean Baudrillard ou Jean-François Lyotard, du parcours vers un monde de signes totalement détachés de leurs signifiants sociaux »⁴⁴², notait Arjun Appadurai.

smaller – and write in it with great concentration for a minute or two. Having completed this operation, he would return the notebook to his pocket, pick up his bag, and continue on his way ». *Ibid.*)

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 91. (« Quinn suspected that Stillman's red notebook contained answers to the questions that had been accumulating in his mind, and he began to plot various stratagems for stealing it from the old man ». *Ibid.*, p. 59.)

⁴³⁹ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire, op. cit.*, p. 157.

⁴⁴⁰ Bernard Lamizet, « La polyphonie urbaine : essai de définition », *Communication et organisation*, n° 32, 1/12/2007, p. 21, <http://communicationorganisation.revues.org/1141>

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Arjun Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005, p. 68.

Galip se confronte à un Istanbul qui se multiplie à travers une espèce de rébellion des signes. Ces signes énigmatiques semblent trahir l'apparence pour dénoncer un sens dissimulé derrière une réalité qui change constamment de paradigme. Devant les yeux de Galip, l'espace stambouliote se transforme en un texte ouvert. Il devient un langage spatialisé dont les mots (les êtres et les objets) véhiculent une existence multiple.

Istanbul représenté par le biais de l'écriture romanesque, déborde tout d'un coup d'une profusion d'objets devenus signes, connotant chacun un sens en retrait avec le sens flagrant que donne l'apparence dite réelle : « Tuyau, disque, téléphone, souliers, tenailles, avait envie de répéter Galip à haut voix, mais il devinait avec effroi que tous ces objets lui indiquaient une signification autre que l'apparente »⁴⁴³. Galip se sent subitement jeté dans l'espace, si on reprend les termes de Genette, qui se creuse entre la signification apparente des objets (devenus les mots dans l'espace textuel du roman) et le sens caché auquel il n'aurait pas accès avant la découverte du secret de la disparition de ses proches aimés, Ruya et Djélâl. Par ses flâneries, Galip parcourt la distance qui relie le sens apparent du réel à son sens figuré, caché dans le fictif. Or, les lignes de démarcation entre réel et fictif semblent brouillées et vagues. Il n'y a aucun sens fixe derrière l'apparent, la ville se reproduit à l'infini, elle se construit et se déconstruit sans jamais déboucher sur un sens stable. Galip met le pied dans un univers liquide, en métamorphose constante. Rappelons-nous que l'univers liquide a une connotation négative chez Bauman alors que Jonathan Raban y voit un privilège unique de la vie dans les grandes métropoles. Selon lui, cette qualité liquide, qui fait de *Hard City* (la Ville dure) ce qu'il appelle *Soft City* (la Ville douce), est une bonne chose qu'il faut s'approprier pour une meilleure appréhension de la vie métropolitaine :

« Pour le meilleur ou pour le pire, (la métropole) vous invite à la refaire, à la consolider dans une forme que vous pouvez vivre. Vous, aussi. Décidez qui vous êtes, et la ville assumera de nouveau une forme fixe autour de vous. Décidez de ce que c'est, et votre identité sera révélée, comme une position sur une carte fixée par triangulation »⁴⁴⁴.

Galip se demandait donc comment « pénétrer dans l'univers mystérieux de ces doubles significations et en découvrir le secret ? Il se trouvait au seuil de cet univers, il le sentait, il en était heureux, mais il n'arrivait pas à le franchir »⁴⁴⁵. En effet, ce que Galip sent jaillir en lui, c'est un désir affolant pour appréhender « l'idée » qui relève, comme le disait Joseph Courtés,

⁴⁴³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 345.

⁴⁴⁴ J. Raban, *Soft city*, op. cit., p. 9. « For better or worse, it invites you to remake it, to consolidate it into a shape you can live in. You, too. Decide who you are, and the city will again assume a fixed form round you. Decide what it is, and your identity will be revealed, like a position on a map fixed by triangulation ».

⁴⁴⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 345.



« de la face cachée du signe »⁴⁴⁶, mais il finit par s'égarer dans l'écart qui s'abîme entre « les deux composants du signe (signifiant/signifié) »⁴⁴⁷. L'espace physique de la ville devient pour Galip, si l'on recourt aux théories linguistiques de Hjelmslev⁴⁴⁸, un langage (urbain) communiquant des significations. Or, l'espace entre le *plan de l'expression* (la dimension physique de l'espace urbain qui déborde tout à coup des objets-signifiants) et le *plan du contenu* (des *signifiés* hybrides qui renvoient à des sens secrets et non fixes) de ces significations concrétise un monde mystérieux qui double la ville réelle. Ces objets-signifiants sont susceptibles de fournir au protagoniste, Galip, « quelque indice d'un autre univers dissimulé sous de multiples voiles »⁴⁴⁹, comme l'affirme le narrateur du *Livre noir*.

Le texte, l'écriture et les mots véhiculent des secrets qui sont destinés à dévoiler la vraie ville :

« Tant que son regard glissait d'un mot à l'autre, il se persuadait qu'il allait y découvrir non seulement l'endroit où se cachaient Djélâl et Ruya, la signification de ce lieu, mais encore tous les secrets de la ville, et même de la vie »⁴⁵⁰.

Ainsi, sans avoir forcément besoin de perdre sa course chronologique⁴⁵¹, la fiction sort de sa linéarité pour dévoiler les espaces qui se creusent entre le sens littéral des mots et le sens figuré relevant – selon le point de vue choisi dans l'espace polysémique/polyphonique – de la narration romanesque. Selon Genette : « l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le

⁴⁴⁶ Joseph Courtès, *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette supérieur, 1991, p. 18.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ Louis Hjelmslev, *Principes de grammaire générale*, København, Adr. Fred. : Höst and Son, 1957. Pour en lire le résumé, voir Sémir Badir, « La hiérarchie sémiotique », in Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski, 2006, <http://www.signosemio.com/hjelmslev/hierarchie-semiotique.asp>.

⁴⁴⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 354.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 335.

⁴⁵¹ « Le “alors-et-alors” par quoi nous répondons à la question : “et puis ?” », comme la formule Paul Ricœur. P. Ricœur, *Temps et récit 1*, *op. cit.*, p. 130.

signifié réel » d'un mot abolit « *la linéarité*⁴⁵² *du discours* »⁴⁵³. Comme il l'explique, cette spatialité de l'écriture littéraire naît de l'espace qui se creuse entre le sens apparent du texte et les métaphores, les figures, « ces effets de second sens que la linguistique nomme des connotation »⁴⁵⁴. En effet, Genette fait des dispositifs narratifs comme l'intertextualité, l'allusion, l'ironie, etc., des dispositifs spatiaux sans vraiment se soucier de décliner « l'espace » dans le sens euclidien du terme.

Dans *Le Livre noir* Pamuk montre comment le texte devient un kaléidoscope d'intertextes énigmatiques tout en évitant de se soumettre à une linéarité simple. L'histoire s'ouvre ainsi vers un espace où plusieurs versions du même récit se veulent possibles.

Pour rendre possible l'aller-retour entre le réel et le fictionnel, et peut-être pour créer, comme le constatait Ernest Hemingway, « quelque chose susceptible d'imprégner l'expérience et la mémoire [du] lecteur »⁴⁵⁵, Pamuk alterne histoire principale et chroniques de Djélâl. Ces dernières sont des récits secondaires narrés à la première personne⁴⁵⁶. Ce dispositif constitue, pour Pamuk, si l'on emprunte les mots de Todorov, « le seul moyen d'éliminer toute différence entre le discours narratif et l'univers qu'il évoque »⁴⁵⁷. La lecture du texte apparaît ainsi comme une « construction [...] directe et immédiate »⁴⁵⁸.

⁴⁵² Cette *délinéarisation* du récit a lieu d'ailleurs dans *Le Livre noir* où les chroniques de Djélâl alternent avec l'histoire principale si bien qu'elle sort de la ligne droite du discours dominant et met une sorte d'ampleur verticale dans la chronologie linéaire classique des événements du roman. La composition combinatoire et alternante du roman qui fait osciller le lecteur entre le présent et un passé aussi réel que mythique au travers des chapitres qui zigzaguent entre l'Istanbul du récit et diverses chroniques de sujets très variés, mais en particulier historico-mythiques [Galip s'aperçoit que la majorité des chroniques de Djélâl est puisée dans de vieilles anecdotes datant par alternance de différentes époques qui relient l'Istanbul de Pamuk à des espaces sociaux différents tant dans le fond que dans la forme, des articles et des histoires comportant des contenus variant d'une fiction mythique de *Mantiq at-tair* [*Conférence des oiseaux*] de Attar, le poète persan, des *Mille et Une Nuits* jusqu'à Dostoïevski. Il puise même certains de ses sujets tout simplement dans la vie quotidienne des gens qu'il connaît le mieux, ses grands-parents, et il relie ainsi de plus près l'espace social de la ville à la vie sociale des gens, des Turcs. Pamuk développe ainsi son fil de chronologie brouillé et postmoderne pour amener le lecteur à vivre et revivre la ville d'Istanbul.], contribue par ailleurs à une spatialisation du temps que Bertrand Westphal souligne comme un trait distinctif des romans postmodernes (B. Westphal, *La géocritique, op. cit.*, pp. 40- 41.). Jean Echenoz agit aussi à sa façon en intégrant une coupure spatio-temporelle au milieu de son récit, qui tranche en deux le chronotope presque monotone du roman qui se situe à Paris. Le temps du récit change de *linéarité* en forme circulaire : le protagoniste qui est en vie, qui meurt par la suite et qui revient enfin à la vie comme un revenant.

⁴⁵³ G. Genette, *Figures, op. cit.*, p. 47.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ E. Hemingway, *Paris est une fête, op. cit.*, p. 234.

⁴⁵⁶ Ex : « Je suis un écrivain pittoresque ». J'ai consulté mon dictionnaire » (*Le Livre noir*, Chapitre IV, p.71), « Bien des années plus tard, je suis retourné voir l'immeuble » (Chapitre XVIII, p.326), etc.

⁴⁵⁷ T. Todorov, *Poétique de la prose, op. cit.*, p. 177.

⁴⁵⁸ *Ibid.*



Pamuk enrichit son récit par les textes de Djélâl, car ainsi l'ensemble de son texte fictionnel, comme le dit Westphal, « ne témoigne pas seulement d'une histoire passée, mais anticipe sur ce que la ville pourrait être dans un des mondes possibles qu'elle hante »⁴⁵⁹.

Le narrateur du *Livre noir* raconte comment Galip envisage les chroniques de Djélâl comme un univers intertextuel qu'on peut réécrire à plusieurs reprises :

« Chaque phrase lui paraissait appartenir à une autre histoire, connue de tous, au sujet d'un tout autre cas. Cela était si clair, si évident qu'il n'était même pas nécessaire de choisir certains mots, certaines syllabes, certaines lettres de la chronique pour les disposer d'une autre façon »⁴⁶⁰.

Pour le récit d'Orhan Pamuk, ces chroniques pourraient être qualifiées de ce que Paul Ricœur considère comme la dimension temporelle « configurante » de « l'acte de mise en intrigue »⁴⁶¹ de la fiction. En ajoutant une sorte de dimension verticale à la trame chronologique de la narration et formant ainsi un continuum spatial au sein du texte de la fiction, ces chroniques deviennent des îlots spatiotemporels dans le récit cadre. Ainsi, affranchi davantage des exigences des paradigmes linéaires de la fiction, l'auteur se meut dans le chronotope du récit.

Pour Ricœur, contrairement à « la dimension épisodique » qui doit être chronologique, « la dimension configurante » est non-chronologique. Selon lui :

« L'arrangement configurant transforme la succession des événements en une totalité signifiant qui est le corrélat de l'acte d'assembler les événements et fait que l'histoire se laisse suivre. Grâce à cet acte réflexif, l'intrigue entière peut être traduite en une "pensée", qui n'est autre que sa "pointe" ou son "thème" »⁴⁶².

C'est par ailleurs ce que l'on pourrait déduire des actes, des écrits, ainsi que de toutes les pensées antérieures de Stillman, qui ont pour *Cité de verre* d'Auster un rôle quelque peu semblable aux chroniques de Djélâl pour le récit de Pamuk ; un rôle que Echenoz n'aurait pas cependant pris en compte dans son écriture.

Les chroniques de Djélâl et les moments révélateurs qu'elles impliquent, ou les dits et les écrits de Stillman, amènent d'ailleurs dans la fiction ce que Joseph Frank appelle une dimension extra-temporelle.

⁴⁵⁹ B. Westphal, *La géocritique*, op. cit., p. 233.

⁴⁶⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 335. (« belleğini kaybettiği için inanılmaz keşfini insanlığa duyuramayan kahramana ilişkin Celâl'in Pazar yazısındaki her cümle, Galip'e herkesin anladığı ve bildiği başka bir insanlık durumuna ilişkin başka bir hikâyenin cümleleri gibi gözükte. Bu o kadar açık, gerçektir ki, bazı harfleri, heceleri, kelimeleri seçip yazıp yeniden düzenlemeye gerek bile yoktu hiç ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 208).

⁴⁶¹ P. Ricœur, *Temps et récit 1*, op. cit., p. 128.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 130.

À l'aune de l'exemple de Marcel Proust, Frank avance que c'est en révélant la dimension extra-temporelle de la fiction que naît la forme spatiale du texte : « dans le cas de Proust [...], son utilisation de la forme spatiale est née de la tentative de communiquer la qualité extra-temporelle de ses moments révélateurs »⁴⁶³. Ainsi, étant d'accord avec Ernest Robert Curtius qui avait appelé Proust un « Platoniste », Josef Frank conclut que « comme Platon, Proust a trouvé sa valeur ultime dans une existence qui s'était libérée de toute soumission au flux du temporel »⁴⁶⁴.

Différemment de ce qu'on a vu à propos de Stillman qui agissait au gré de la philosophie qu'il s'était forgée au fil des années, Galip, n'étant pas le philosophe qu'était Stillman, ressent en lui le jaillissement d'un pouvoir étrange pour restaurer leur sens aux choses. Il a soudain l'impression de s'emparer d'une source prospère pour influencer sur l'espace et lui donner du sens :

« [Galip] se dit alors qu'autour de lui, les pierres, les objets étaient encore plus dépouillés que nécessaire. Les choses semblaient le supplier de leur donner un sens »⁴⁶⁵

Le retrait implicite entre l'apparence objectale et sa signification intelligible fait appel au pouvoir cognitif de Galip pour chercher de nouveaux sens aux objets qui remplissent un espace devenu, d'ores et déjà, sémantique (Roland Barthes), envahi des signes inscrits partout dans la ville, même sur le corps humain. Si, pour Genette, c'est le texte qui, par sa structure sémantique, devient un espace, chez les théoriciens comme Barthes, c'est l'espace (la ville) qui se veut un texte, « une aventure sémiologique ». Pour Barthes, « la cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant »⁴⁶⁶.

Afin d'atteindre la vérité dissimulée du monde, Galip commence à se méfier de l'apparence des choses. Il se trouve à une distance de la ville qui est réduite quasiment à néant. La ville est partout, elle est omniprésente en chaque objet. Dans le chapitre « Pensées et Mélanges philosophiques » des *Pensées*, tenant compte de l'espace entre le point de vue et le référent, Pascal s'exprime sur la question de la représentation : « Une ville, une campagne, de loin est

⁴⁶³ Joseph Frank, « Spatial Form in Modern Literature : An Essay in Three Parts », *The Sewanee Review*, vol. 53, n° 4, 1945, p.651. « In the case of Proust [...], his use of spatial form arose from attempt to communicate the extra-temporal quality of his revelatory moments ».

⁴⁶⁴ *Ibid.* « Like Plato, Proust found his ultimate value in an existence that had wrenched itself free from all submission to the flux of the temporal. »

⁴⁶⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 315. (« O zaman eşyanın, taşların olması gerekenden 'çıplak' olduğunu düşündü: Eşyalar kendisini "bize bir anlam ver!" diyerek çağırıyorlardı sanki ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 196).

⁴⁶⁶ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1991, p. 265.



une ville et une campagne; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini »⁴⁶⁷.

Si, dans la vision de Stillman, les noms s'étaient détachés des choses et avaient perdu leur sens, du point de vue de Galip, les noms cachaient un secret et gardaient d'autant plus un lien occulte avec un monde fantôme. Chaque objet devenait ainsi une hétérotopie, un espace « autre » que ce que l'apparence dévoile. Comme Stillman qui se confie la tâche de réassocier les noms aux choses, Galip, suite aux longs itinéraires dans les rues d'Istanbul (ressemblant à une excursion dans le pays des merveilles), se sent peu à peu capable de traduire le langage que décelait l'apparence de l'espace :

« Il décida également que le nom même du quartier de la Porte aux Cachots, dont il parcourait les rues enchevêtrées, avait un sens particulier que personne ne remarquait. Tout comme le joueur qui a patiemment assemblé les éléments d'un puzzle, il se sentait sur le point de tout remettre en place »⁴⁶⁸.

Dans la comparaison des deux cas, Stillman semble avoir fait un pas de plus que Galip, car il ne croit pas au secret des noms, mais à une rupture entre ceux-ci et les objets qu'ils doivent représenter. Tandis que pour Galip, les noms semblent cacher un secret, c'est donc à eux que revient la tâche de traduire l'espace, de le rendre lisible, d'en faire un langage et de dévoiler le « monde vrai » que récusent les penseurs comme Nietzsche. En exprimant son accord avec Héraclite, Nietzsche considère que ce monde-vérité platonicien n'est qu'un mensonge : « Mais Héraclite gardera éternellement raison en affirmant que l'Être est une fiction vide de sens. Le monde « apparent » est le seul. Le monde « vrai » n'est qu'un mensonge qu'on y rajoute... »⁴⁶⁹

L'idée d'Héraclite a beau convenir à un philosophe comme Nietzsche, elle est loin de satisfaire les héros de Pamuk – et peut-être lui-même – envoûtés par une existence clandestine qui double le monde des apparences. Car le narrateur du *Livre noir*, suivant pas à pas Galip, rapporte comment « tout ce qu'il apercevait dans les échoppes de bric et de broc du quartier, sur les trottoirs défoncés, étaient autant de signaux menant au sens caché »⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ Blaise Pascal, *Les Pensées de Pascal*, Paris, P. Lethielleux ; Libraire-Éditeur, 1896, p. 421. Voir aussi Fernand Halryn, « Le thème de l'anamorphose », dans Giselle Mathieu-Castellani, *La métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise : variations et résurgences* : act du colloque internat. de Valenciennes, 1979, Paris, Éd. de Place, 1980, p.11.

⁴⁶⁸ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 342. (« Bunu anlar anlamaz, karmakarışık sokaklarında yürüdüğü Zindan Kapı mahallesinin adının da kimsenin farkedemediği özel bir anlamı olduğuna karar verdi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 213).

⁴⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*, Paris, Gallimard, 1988, p. 35.

⁴⁷⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 342. (« [...] eğri büğrü kaldırımlarında gördüğü bahçe makaslarının, yıldızlı tornavidaların, park edilmez işaretlerinin, salça tenekelerinin, ucuz lokanta

II.3.3. Le réel et l'apparent

À travers son écriture imprégnée de mystères, Pamuk met en exergue, comme on vient de l'évoquer, un questionnement romanesque de l'antagonisme platonicien entre le monde « vrai » et le monde « apparent »⁴⁷¹, idée que refusait fermement Nietzsche. Nietzsche explique comment, en même temps que le monde vrai que Platon prenait pour le monde principal, caché derrière le monde apparent, devient selon lui une idée absurde, ce qu'il appelle le monde des apparences perd également son sens au fur et à mesure. De ce fait, ce qui reste n'est ni le monde vrai, ni le monde apparent, mais bien un monde intermédiaire : « Nous avons aboli le monde vrai : quel monde restait-il? Peut-être celui de l'apparence?... Mais non ! *En même temps que le monde vrai, nous avons aussi aboli le monde des apparences !* »⁴⁷². C'est en effet la qualité de perception de l'homme qui peut crédibiliser cette distinction. Ainsi, dans *Le Livre noir*, quand Galip s'empare de la perception d'un « autre », celle de Djélâl en effet, on s'aperçoit que ce monde des apparences commence à trahir le monde vrai dissimulé : « il (Galip) devinait avec effroi que tous ces objets lui indiquaient une signification autre que l'apparente »⁴⁷³.

Cependant, il ressort qu'il y a également, sans doute, des ressemblances entre Djélâl et Stillman malgré la disparité des deux personnages. Tout comme le vieillard, Djélâl se veut un philosophe. C'est un platonicien au sens propre du terme, qui cherche à rattacher les noms aux choses. Selon le narrateur du *Livre noir*, Djélâl « s'était bâti au fil des ans, en attribuant des noms aux choses et en racontant des histoires dans ses chroniques, un univers où il se dissimulait et dont il ne livrait la clé à personne »⁴⁷⁴.

Comme le rapporte le narrateur du *Livre noir*, selon la pensée platonicienne de Djélâl, « la plupart des gens [...] ne remarquent pas les particularités essentielles des objets, parce qu'ils ont le nez dessus, mais ils remarquent et reconnaissent leurs particularités secondaires, celles qui sont marginales »⁴⁷⁵.

En effet, Djélâl aspire à faire ce que Roland Barthes appelait la « démystification » des objets. Or, selon Barthes, cette démystification est en même temps une destruction de l'objet :

duvarındaki takvimlerin, üzerine pleksigias harfler asılmış bir Bizans kemerinin, kapalı kepenglere takılı ağır kilitlerin de bu gizli anlamın işaretleri olduğunu seziyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 213).

⁴⁷¹ F. Nietzsche, *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau, op. cit.*, p. 40.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 42.

⁴⁷³ O. Pamuk, *Le Livre noir, op. cit.*, p. 345. (« Ama korkutucu olan şey, nesnelere bir de başka bir anlama işaret ettiklerini Galip'in açık seçik hissetmesiydi ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 215).

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 346. (« Celâl'in yıllarını vererek kurduğu başka bir dünyaydı. Yıllarca köşe yazılarında nesnelere bir bir adlandırarak, hikâyeler anlatarak Celâl'in, içine gizlendiği bu dünyanın duvarlarını ördüğünü ve anahtarını gizlediğini hissetti ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 216).

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 153. (« “insanların çoğu,” demişti Celâl, “nesnelere esas özelliklerini, sırf bu özellikler burunlarının dibinde olduğu için farketmiyorlar da, kenarda köşede kalan, böyle olduğu için dikkatlerini çeken ikincil özellikleri görüp tanıyorlar. [...]” ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 96).



« Nous voguons sans cesse entre l'objet et sa démystification, impuissants à rendre sa totalité : car si nous pénétrons l'objet, nous le libérons mais nous le détruisons ; et si nous lui laissons son poids, nous le respectons, mais nous le restituons encore mystifié »⁴⁷⁶.

On se demande si les efforts de Djélâl et Galip, pour percer le secret des apparences, ne finiront pas par mystifier davantage les objets et par faire de l'espace urbain une hypersémiotisation narrative dans le texte littéraire.

Galip, qui se déguisera en Djélâl pour pouvoir mener mieux sa recherche et pour que personne ne soupçonne l'absence de son célèbre cousin Djélâl, a l'impression de s'emparer d'une perception neuve de l'espace qui transforme l'image de la ville devant ses yeux :

« Il était sur le point de se convaincre que c'était lui, et non la ville, qui avait changé. Ce qui était impossible, puisqu'il avait percé le secret de la ville, il l'avait décidé dès le moment où il avait pu déchiffrer les lettres sur son visage »⁴⁷⁷.

Cette perception change puisqu'au cours de sa quête à travers la ville, Galip change lui aussi. C'est donc normal que sa nouvelle personnalité s'empare d'une nouvelle vision. Comme l'affirme Henri Bergson, c'est « l'état général de notre personne, lequel change globalement sans cesse et fait participer à son changement cette perception dite invariable : en fait, il n'y a pas de perception qui ne se modifie à chaque instant »⁴⁷⁸. Le narrateur du *Livre noir* nous communique la sensation éveillée chez Galip :

« Au coin de la place, le désir d'être un autre l'envahit avec une force telle qu'il eut l'impression de voir pour la première fois, comme autant de choses nouvelles, différentes, les façades des maisons, les vitrines des magasins, [...], qu'il avait pourtant contemplés des milliers et des milliers de fois »⁴⁷⁹.

Dès lors que Galip sort de sa singularité identitaire pour devenir un porteur d'identités multiples, être en même temps Galip et Djélâl, il est conduit par l'auteur vers une « perception plurielle de l'espace ou vers la perception d'espaces pluriels »⁴⁸⁰. Notons que cette pluralité, dans toutes ses déclinaisons, est par ailleurs le critère qui doit être pris en compte dans la conception des espaces métropolitains qui sont pluriels dans tous les sens ; car, comme le

⁴⁷⁶ R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.* (Sur la quatrième de couverture)

⁴⁷⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 461.

⁴⁷⁸ H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, *op. cit.*, p. 162.

⁴⁷⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 356. (« Nişantaşı'nın köşesindeyken, bir başka kişi olma isteği öyle bir kuvvetle içinde yükseldi ki, on binlerce defa gördüğü apartman cephelerini, dükkân vitrinlerini, banka panolarını ve neondan harfleri bambaşka ve yepyeni şeyler olarak görebildiğini sandı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 221-222).

⁴⁸⁰ Bertrand Westphal, *Pour une approche géocritique des textes*, publié in *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM : Limoges, coll. « Espaces Humains », 2000, pp.9-40

souligne Michel de Certeau, « planifier la ville, c'est à la fois *penser la pluralité* même du réel et *donner effectivité* à cette pensée du pluriel ; c'est savoir et pouvoir articuler »⁴⁸¹.

La ville paraît à Galip telle qu'elle ne l'aurait jamais été : « alors qu'il descendait la rue, il remarqua la couleur du ciel, une pâleur qu'il n'avait jamais vue jusque-là. À croire qu'il allait tomber une neige couleur de cendre et que ce phénomène ne surprendrait pas la foule du samedi »⁴⁸².

L'auteur fait de son mieux pour amener le lecteur sur la même longueur d'onde que le protagoniste. On est censé être surpris autant que le protagoniste en pensant à un ciel qui n'a rien d'habituel pour lui. Cette même longueur d'onde est, en d'autres termes, ce que Paul Ricœur, appelle « intersection entre le monde du texte et le monde de l'auditeur ou le lecteur ». Cette définition est, selon Ricœur, « proche de la notion de « fusion d'horizons » de H. G. Gadamer »⁴⁸³ : l'horizon ou en d'autres termes le monde projeté par l'œuvre, et l'horizon du monde du lecteur.

Ainsi, tout commence lorsque l'individu, s'interrogeant sur son identité ainsi que sur celle de l'espace environnant, met en cause l'objectivité de l'espace. Chaque être humain devient un « sujet » composite qui se voit dans un rapport flou et mitigé avec un « autrui » qui n'est pas forcément toujours « l'autre », qui peut être intrinsèque au *sujet*, le « moi-qui-n'est-pas-moi »⁴⁸⁴ de Jean-Paul Sartre.

L'espace qu'on prenait pour un *support physique* absolu, se définissant par ses coordonnées géographiques comme par sa matière adaptée par les pratiques humaines, peut transcender le déterminisme cartésien pour devenir un espace dont l'image peut se transformer d'après le regard qui l'observe. Dans *Cité de verre*, on lit :

« Pendant que la voiture traversait le parc d'est en ouest avec un bruit de ferraille, Quinn regardait par la vitre et se demandait si c'étaient les mêmes rues que voyait Peter Stillman lorsqu'il sortait à l'air et à la lumière. Percevait-il la même chose ou le monde était-il pour lui un lieu différent ? Et si un arbre n'était pas un arbre, qu'était-ce donc en réalité ? »⁴⁸⁵.

⁴⁸¹ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, op. cit., p. 143.

⁴⁸² O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 177. (« Galip yokuşu inerken göğün renginde şimdiye kadar hiç hissetmediği bir solukluk sezdi. Sanki kül rengi bir kar yağacak, bu da cumartesi kalabalığınca olağan karşılanacaktı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 111).

⁴⁸³ P. Ricœur, *Temps et récit 1*, op. cit., p. 147.

⁴⁸⁴ Cf. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1950.

⁴⁸⁵ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 59. (« As the car rattled through the park toward the West Side, Quinn looked out the window and wondered if these were the same trees that Peter Stillman saw when he walked out into the air and the light. He wondered if Peter saw the same things he did, or whether the world was a different place for him. And if a tree was not a tree, he wondered what it really was ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 36.)



On constate que la réalité devient un paradigme corrélatif qui dépend d'un point de vue lui-même changeant et relationnel ; c'est ce que l'on assimile à une « parallaxe ».

Cela peut se traduire comme une relativité des apparences pour l'un ou pour l'autre. Comme si, une fois la réalité devenue un paradigme fortuit, l'espace devient hybride, apparaissant paradis pour l'un et enfer pour l'autre. La ville est un espace miroir dans lequel on voit ce que l'on désire. Un miroir qui nous reflète nous-mêmes, qui nous fait voir l'image qu'on désire y projeter : « Cet espace n'est rien sans les hommes qui lui donnent un sens comme disait Jean Michel Bertrand (1978) : “la ville est faite plus d'idées que de pierres ou de bétons” »⁴⁸⁶. L'hésitation de Quinn n'est pas absurde. Elle a bien ses raisons d'être. Pourquoi la ville devrait-elle apparaître au vieux Stillman telle qu'elle apparaît à Quinn, alors qu'ils ne sont pas les mêmes personnes ?

Dans *Le Livre noir* de Pamuk, également, l'image de la ville change d'aspect lorsque la personne adopte un point de vue différent. Galip, déjà emporté par l'euphorie d'un désir fou d'être/devenir « autre », se trouve tout d'un coup face à une ville qui se démasque devant ses yeux : « Un sentiment de légèreté et d'aventure, qui transformait subitement le quartier où il vivait depuis tant d'années, s'empara de lui »⁴⁸⁷. Istanbul est toujours le même, c'est Galip qui change. On devient un « autre », la ville devient une « autre ». Ce n'est pas la ville qui change, mais le regard que lui adresse Galip. Celui-ci ne se ressemble plus comme il le sentait le plus sûr du monde. Il n'est plus « je-pense-donc-je-suis » cartésien. Il pense, donc, il est « autre ». Istanbul est toujours Istanbul, Galip n'est plus Galip : « Galip n'arrivait pas à se convaincre qu'il avait déjà vu, qu'il connaissait ces rues »⁴⁸⁸.

Issus de milieux et de courants de pensées différents, les hommes urbains sont dotés d'une identité en mutation constante, c'est ce qu'affirme, le plus sûr du monde, Stillman dans *Cité de verre* en s'adressant à Quinn : « Mais les gens changent, n'est-ce pas ? Une minute nous sommes une chose et la suivante nous voilà autre chose »⁴⁸⁹.

Cette évolution identitaire est capable de produire une ambivalence dans la perception de l'espace chez cet homme-sujet-social qui prend les limites et les frontières établies comme résultat des processus socio-historiques pour contrôler l'espace. Comme l'affirme Lefebvre, la

⁴⁸⁶ Amor Belhedi, « L'espace géographique. De l'absolu au relatif », in *L'espace. Concepts et approches*, GREES, 1993, pp.11-36.

⁴⁸⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 356. (« Yıllardır yaşadığı mahalleyi bambaşka bir yer yapan hafiflik ve serüven duygusu, sanki bir daha hiç terketmeyecekmiş gibi Galip'in içine işledi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 222).

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 534.

⁴⁸⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 85. (« But people change, don't they? One minute we're one thing, and then another another ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 83.)

ville est la somme des espaces sociaux produits par l'intervention de l'homme qui suit toujours ses lignes de pensée en aménageant l'espace produit à sa guise.



Partie III

Fiction postmoderne



III.1. La ville, la fiction postmoderne et les mondes possibles

III.1.1. La parodie de roman policier

« Il faut construire le monde, les mots viennent ensuite, presque tout seuls. »¹

Umberto Eco

Les romans comme *Cité de verre*, *Le Livre noir* et *Au piano* sont des exemples de « roman-réécriture »² postmoderne. Ce dernier, selon Kibédi Varga, est une des formes de la *renarrativisation* du texte, qui se définit dans « l'effort de construire de nouveau des récits, [et qui] caractérise le plus profondément peut-être la nouvelle littérature postmoderne »³.

Par leur construction narrative basée sur le ludique de l'écriture et sur une parodie irrégulière des romans modernes, les fictions du corpus peuvent être qualifiées comme des réécritures parodiques postmodernes des romans policiers modernes. Ces derniers, comme l'affirme Brian McHale, forment « le genre épistémologique par excellence »⁴. Rappelons-nous que selon l'idée « changement de dominante » de McHale, en général, « la dominante de la fiction moderne est épistémologique »⁵.

Trilogie new-yorkaise d'Auster, selon David Lodge, soumet « les clichés et les stéréotypes de roman policier à un scepticisme postmoderniste sur l'identité, la causalité et le sens »⁶. Dans *Cité de verre* Paul Auster a recours à une mise en abyme complexe où un faux « detective story » constitue l'intrigue principale qui enchâssera plusieurs « récits dans le récit ». Cette espèce de mise en abyme dense dans l'écriture d'Auster est celle que Brian McHale assimile aux « Chinese boxes⁷ or Russian babushka dolls »⁸. Cependant, comme Hazel Smith le précise, « il n'y a pas un système dans lequel chaque idée convient, et il n'y a aucune hiérarchie

¹ Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Grasset, Le Livre de Poche: Biblio., Paris, 1985, p. 28.

² Selon Kibédi Varga : « Le roman-réécriture observe certaines lois fondamentales des genres narratifs de manière explicite : le début et la fin de l'intrigue sont marqués, les personnages principaux sont reconnaissables ». Á. K. Varga, « Le récit postmoderne », *op. cit.*

³ *Ibid.*

⁴ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*

⁶ D. Lodge, *The Art of Fiction : Illustrated From Classic and Modern Texts*, *op. cit.*, p. 38. « These three stories subject the clichés and stereotypes of the gumshoe detective story to a postmodernist scepticism about identity, causality and meaning ».

⁷ Chinese boxes n'est pas un outil narratif spécifique de la littérature postmoderne, l'usage de cette technique étant beaucoup plus ancien. Le poète et l'écrivain anglais du XIV^e siècle Geoffrey Chaucer serait l'un des premiers à utiliser cette technique narrative dans ses *Contes de Canterbury* (*Canterbury Tales*). La littérature moderne (James Joyce, William Faulkner, etc.), fit également de cette technique un dispositif narratif important dans le roman moderne.

⁸ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 113.



allégorique. Néanmoins il y a beaucoup de doublement et de superposition »⁹. Voyons donc comment. Le protagoniste de *Cité de verre* est lui-même l'écrivain des romans policiers dont un détective privé qu'il a surnommé Max Work est le protagoniste. Paul Auster a écrit un livre intitulé *Cité de verre* dans lequel un personnage important appelé Stillman a écrit un livre où il fait du passé et du futur de l'Amérique une fiction subjectivée. Dans ce livre Stillman raconte plus particulièrement l'histoire de Henry Dark le secrétaire de John Milton qui aurait voyagé en Amérique. Henry Dark aurait écrit à son tour un livre intitulé « La Nouvelle Babel »¹⁰, ce qui construit une mise en abyme dans la mise en abyme du fil narratif de *Cité de verre*, et comme le souligne McHale, « partout où elle se produit, cette mise en abyme perturbe la hiérarchie ordonnée des niveaux ontologiques (mondes au sein de mondes), en effet en rendant la structure ontologique un court-circuit, et le mettant ainsi en avant »¹¹.

De plus, le protagoniste de *Cité de verre* s'achète un « cahier rouge » où il écrit tout ce que Stillman fait pendant ses longues promenades (errances). Ce cahier devient encore un autre récit dans le récit car il devient un moyen pour enregistrer ce qu'on appelle « ville-texte » chez les écrivains comme Julien Gracq ou Georges Perec.

Cette technique est aussi utilisée par Orhan Pamuk dans *Le Livre noir* à travers un jeu d'enchâssement des narrations où l'intrigue principale emboîte les chroniques de Djélâl qui, elles aussi, emboîtent d'autres récits et anecdotes façonnant dans l'ensemble la structure sémantique du roman.

Dans le chapitre VII de la deuxième partie intitulé *Secret des lettres et la disparition du secret*¹², le narrateur rapporte que Galip entreprend la lecture d'un livre dont le titre a le même intitulé que ce chapitre du *Livre noir* : *Secret des lettres et la disparition du secret*, écrit par un certain F.M. Utchundju¹³. Il faut aller deux chapitres plus loin, le chapitre IX de la deuxième partie, pour lire : « Avant de se plonger dans la lecture du chapitre III du *Secret des lettres et la disparition du secret*, Galip se prépara pour un café bien serré »¹⁴. Le jeu est clair. On constate tout simplement que les niveaux narratifs sont brouillés. Galip est en train de lire le chapitre III du *Secret des lettres et la disparition du secret* qui est par ailleurs le chapitre VII du roman *Le*

⁹ H. Smith, « A Labyrinth of Endless Steps : Fiction Making, Interactive Narrativity, and the Poetics of Space in Paul Auster's "City of glass" », *op. cit.* « There is no one scheme into which every idea fits, nor is there an allegorical hierarchy. Rather there is much doubling and superimposition ».

¹⁰ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 73.

¹¹ B. McHale, *Postmodernist fiction*, *op. cit.*, p. 14. « *Mise-en-abyme*, wherever it occurs, disturbs the orderly hierarchy of ontological levels (worlds within worlds), in effect *short-circuiting* the ontological structure, and thus foregrounding it ».

¹² O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 459. (« Harflerin esrarı ve esrarın kaybı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 285).

¹³ *Ibid.*, p. 474. (« F.M.Üçüncü ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 294).

¹⁴ *Ibid.*, p. 495.

Livre noir. C'est nous, les lecteurs, qui lisons ce chapitre du *Livre noir* que Galip est aussi en train de lire dans la fiction. Alors, si Galip est en train de lire ce que nous sommes en train de lire également, l'auteur met au même niveau le rôle du lecteur et celui de Galip le protagoniste du récit : le lecteur (appartenant au monde réel) = le protagoniste (présent dans la diégèse du roman).

Selon McHale, ce genre de stratégies, « a pour effet d'interrompre et de compliquer "l'horizon" ontologique¹⁵ de la fiction, multipliant ses mondes, et mettant à nu le processus de monde-construction »¹⁶. La lecture du roman débouche, comme le suggère McHale, sur des questions postmodernes (postcognitives) :

« Qu'est-ce qu'un monde ? Quels types de monde y a-t-il, comment sont-ils constitués et comment diffèrent-ils ? Que se passe-t-il lorsque différents types de monde sont placés en confrontation, ou lorsque les frontières entre les mondes sont violées ? Quel est le mode d'existence d'un texte, et quel est le mode d'existence du monde (ou des mondes) qu'il projette ? Comment est structuré un monde projeté ? Etc. »¹⁷.

Dans *Le Livre noir*, Pamuk insiste sur ce genre de questions pour montrer le malaise ontologique de ses personnages : « Notre modeste univers est partout, il n'a pas de centre, on ne le retrouve pas sur les cartes géographiques. Et c'est là qu'est notre secret. Il est difficile de le saisir »¹⁸.

Dans *Cité de verre*, le narrateur explique ce qu'est un récit policier, « detective story », et définit le lien entre le détective d'un roman policier et son auteur : « l'écrivain et le détective sont interchangeables. Le lecteur voit le monde à travers les yeux de l'enquêteur »¹⁹. On n'oublie pas que le protagoniste Quinn s'empare d'une trinité²⁰ identitaire (Quinn, William Work, Max). À cette trinité s'ajoute une quatrième, la fausse identité de Paul Auster le détective. Quinn accepte de se faire passer pour ce Paul Auster et en vient à le rencontrer dans l'histoire même.

¹⁵ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p. 113. « Une ontologie, écrit Thomas Pavel, est "une description théorique d'un univers" ». (« An ontology, writes Thomas Pavel, is "a theoretical description of a universe" ».)

¹⁶ *Ibid.*, p. 113. « These types of strategy have the effect of interrupting and complicating the ontological "horizon" of the fiction, multiplying its worlds, and laying bare the process of world-construction ».

¹⁷ *Ibid.*, p. 10. « What is a world? ; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ? ; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated? ; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects? ; How is a projected world structured? And so on ».

¹⁸ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 517. (« Bizim alçakgönüllü âlemimiz her yerdedir., bir merkezi yoktur, haritalarda bulunmaz. Ama esrarımız da budur işte bizim; çünkü bunu kavramak çok, ama çok zordur ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 322).

¹⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 22. (« the writer and the detective are interchangeable. The reader sees the world through the detective's eyes ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 8.)

²⁰ *Ibid.*, p. 19.



Mais ce Paul Auster est un écrivain plutôt qu'un détective (comme le Paul Auster que l'on connaît en tant qu'auteur de *Cité de verre*). C'est ainsi que Paul Auster joue avec le lecteur en l'invitant dans le labyrinthe narratif qu'il a mis en œuvre, un « *spirit of play* » qu'il apprécie passionnément.

Cité de verre est une allégorie, comme le note Hazel Smith, qui s'ouvre sur une « écriture créative »²¹. Les personnages de *Cité de verre* sont autorisés à jouer l'un l'autre, à devenir l'un l'autre. Comme l'affirme Smith, ils peuvent jouer la fiction des autres personnages en même temps qu'ils n'hésitent pas à persuader les autres de contribuer à leur propre fiction²². L'interchangeabilité entre les personnages de *Cité de verre* en est un bon exemple. Le dérapage entre les actants de la narration de cette fiction postmoderne, les personnages, le narrateur (les narrateurs plutôt), le lecteur ainsi que l'auteur, implique tous ces derniers dans la création de la fiction. Les Paul Auster qui se substituent, Quinn qui joue en même temps plusieurs fausses personnages mais qui devient lui-même une marionnette de l'éventuel jeu mené par les Stillman, et cela va de même pour Stillman qui se voit comme un prophète du futur et un mythe du passé.

Certes, *Cité de verre* n'obéit pas aux règles du roman policier (*detective story*) classique. Selon « *Les vingt règles du roman policier* » de S. S. Van Dine, écrivain et critique américain (écrivain favori de T.S. Eliot), « 6. Dans tout roman policier, il faut, par définition, un policier [un détective] ». [...] 7. Un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas ». *Cité de verre* échoue (exprès !) même à respecter ces règles simples qui paraissent évidentes dans la construction d'un roman policier. De plus, selon la première règle de la liste de S. S. Van Dine, « le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème »²³. Toutefois, l'interchangeabilité de l'écrivain et du détective qu'explique le narrateur de *Cité de verre*, ne fait que battre en brèche cette règle classique du roman policier. Tous les trois romans du corpus échouent à respecter ces règles préliminaires du roman policier classique. Or, pour répondre à ceux qui diraient que dans *Au piano*, nous avons un cadavre, à savoir, Max qui se fait assassiner, il faudrait dire qu'il n'y a pas de véritable cadavre ; dans *Au piano* nous sommes témoins de l'assassinat de Max, pas de sa disparition (sa mort) qui est biffée dans l'histoire. Max ne meurt pas dans le récit, il revient habiter dans sa ville de résidence, Paris. De plus, Nous n'entendons jamais parler d'un policier, d'un détective, dans *Au piano*. Certains soulèveraient la même question concernant *Le Livre noir*. Là, aussi, la question d'existence d'un cadavre est mise en

²¹ H. Smith, « A Labyrinth of Endless Steps : Fiction Making, Interactive Narrativity, and the Poetics of Space in Paul Auster's "City of Glass" », *op. cit.*

²² *Ibid.*

²³ S. S. Van Dine, « Les 20 règles du roman policier », *Québec français*, n° 141, Printemps 2006, p. 60.

doute par le récit même du *Livre noir*. Certes, à la fin du roman, le narrateur révèle que Djélâl se fait tuer : donc l'existence du cadavre semble être au rendez-vous. Cependant, nous apprenons que Galip reste fort dubitatif quant à ce sujet, car il n'a jamais vu le cadavre de ses propres yeux, nous, lecteurs, non plus. Et l'existence du cadavre de Ruya est autant mise en doute que celle de Djélâl. D'autant plus qu'il n'existe aucun policier ou détective dans le récit.

Cité de verre est loin d'être un prototype de « roman à énigme » dans le genre de « *detective story* ». L'intervention métatextuelle de l'auteur pour mettre en exergue l'interchangeabilité de l'écrivain et le détective affermit cette hypothèse²⁴. Selon Todorov dans *Typologie du roman policier*, la meilleure caractéristique du roman policier et celle que nous donna Michel Butor en faisant parler son personnage George Burton (auteur de nombreux romans policiers) dans son roman *L'emploi du temps* : « Tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective », et que « le récit... suppose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mène à lui »²⁵. Dans *Cité de verre*, nous avons un détective, mieux, un faux détective, qui suit une affaire qui lui est confiée suite à une coïncidence fortuite (le faux appel téléphonique). Mais où est le crime ? Qui est l'assassin ? Qui est la victime et où est-elle ? Quinn est engagé à suivre et empêcher un possible futur meurtre (celui de Peter Stillman par son père) plutôt que chercher à déceler l'énigme d'un meurtre ayant déjà eu lieu comme dans les polars classiques. Il n'y a pour autant ni premier ni deuxième meurtre, car tous les personnages du récit finiront par disparaître sans que l'on sache ce qui leur est arrivé au juste. Peter et sa femme disparaissent sans avertir le faux détective, Quinn. Ce dernier disparaît à son tour sans que le moindre détail de cette disparition ne transparaisse pour le narrateur ainsi que pour le lecteur. Quant à l'éventuel assassin, le vieux Stillman, Paul Auster (le personnage écrivain) dira à Quinn que « Stillman a sauté du pont de Brooklyn, [...]. Il s'est suicidé il y a deux mois et demi »²⁶ ; mais au-dessus de tout c'est

²⁴ Dans *Brooklyn Follies*, Paul Auster qui est un grand passionné de cet instrument anamnétique, à travers les mots de ses personnages, met en exergue l'intérêt de l'écrivain à s'introduire en personne dans l'histoire qu'il est en train de raconter : « quand quelqu'un a la chance de vivre dans une histoire, de vivre dans un monde imaginaire, les peines de ce monde-ci disparaissent. Tant que l'histoire continue, la réalité n'existe plus ». (P. Auster, *Brooklyn Follies*, op. cit., p. 189.) Vivre dans la ville fictionnelle que l'on crée de ses propres mains dans son récit est peut-être le seul moyen pour contourner la réalité et ses frustrations éventuelles. Certes, c'est un instrument auquel recourt l'écrivain pour créer la confusion et le suspense entre fiction et réalité. En se mettant en scène dans la fiction qu'il crée lui-même, l'auteur entraîne avec lui sa vie et ses expériences personnelles dans le récit, ce qui complexifie le niveau de confusion entre la fiction et la réalité.

²⁵ Todorov, *Poétique de la prose*, 11.

²⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 173. (« "Stillman jumped off the Brooklyn Bridge," Auster said. "He committed suicide two and a half months ago." »). P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 120.)



« l'affaire Stillman »²⁷ (*the Stillman case*) elle-même qui finit sans que le narrateur puisse en élucider les causes. Ainsi voit-on que tous les dispositifs d'un vrai roman policier se dissipent dans le néant, ce que McHale, à l'aune de la pratique de Jacques Derrida²⁸ de « placer certains signes verbaux sous rature », appelle un monde « sous effacement »²⁹. Pour Todorov, le roman à énigme « ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. Dans leur forme la plus pure, ces deux histoires n'ont aucun point commun. [...] La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde (et le livre) »³⁰.

Cité de verre est à bien des égards une parodie postmoderne de *detective novel*. Dans un roman policier conventionnel, c'est d'habitude soit la victime soit le criminel (le meurtrier) qui s'efface de l'histoire. Selon Walter Benjamin, « le contenu social primitif du roman policier est l'effacement des traces de l'individu dans la foule de la grande ville »³¹. Cependant, dans l'histoire de *Cité de verre*, tous les personnages principaux s'effacent du récit sans laisser la moindre trace (Le vieux Stillman, son fils Peter et sa femme Virginia, ...) et le protagoniste est le dernier à disparaître sans que personne ne sache comment (y compris nous les lecteurs). Il n'y a pas de vrai détective, ni de vraie victime dans *Cité de verre*. Peter avait fait l'objet de l'expérimentation cruelle de son père mais il est vivant, le vieux Stillman se suicide en se jetant du haut du pont de Brooklyn mais il serait mort « en l'air, avant même de toucher l'eau »³² ; il n'y a pas non plus de vrai détective comme on l'a déjà dit. Le seul vrai détective dans le roman est Max Work « le détective privé »³³ (*[the] private-eye narrator*) et en même temps le narrateur des romans policiers que Quinn « signait du nom de William Wilson »³⁴. Mais celui-ci n'est qu'un inventaire de Quinn et il n'existe pas réellement, voire fictivement, dans la *dégèse* de *Cité de verre*. Le seul possible détective réel (dans le roman) ne serait que Paul Auster le détective privé que Peter (le fils) cherche à joindre par téléphone, celui dont Quinn finira par s'emparer de l'identité. On constate bien donc que tout est déconstruit et pêle-mêle. Il n'y a pas d'histoire de crime, ni d'enquête qui suit le crime, mais seule une surveillance (par Quinn) qui se dérouté vers l'insignifiance peu après qu'elle s'amorce. Il ne se passe rien pour de vrai sauf une incertitude qui règne dès l'incipit du roman jusqu'à la fin.

Dans la typologie que dresse Todorov du roman policier, *Cité de verre* pourrait tendre vers ce qu'il appelle « roman à suspens » qui sert selon Todorov « de transition entre le roman à énigme

²⁷ *Ibid.*, p. 172.

²⁸ Voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 31.

²⁹ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 99.

³⁰ T. Todorov, *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 11.

³¹ W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 69.

³² P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 173. (« [...] They say he died in mid-air, before he even hit the water. » P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 120.)

³³ *Ibid.*, p. 19. (P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 6.)

³⁴ *Ibid.*, p. 15.

et le roman noir »³⁵, parce que le suspens est la seule certitude de ce récit. Dès le départ on est embarqué dans une fiction où rien n'est fixe exempté le cadre où se déroule l'histoire : New York. Cependant, même cette hypothèse est infime. Car par son insistance sur un récit en déconstruction quasi-permanente, un monde en métamorphose, *Cité de verre* rompt également avec le genre « roman noir ». En effet, pour qu'un « roman à suspens » existe, il faut qu'il réunisse les deux types d'intérêts que Todorov attribue à ce genre de roman policier : la *curiosité*, « de savoir comment s'expliquent les événements déjà passés », et le *suspens*, « que va-t-il arriver aux personnages principaux ? »³⁶Aucune de ces conditions ne seront remplies dans *Cité de verre*. Le seul détective actif de la fiction, Quinn (déguisé en détective Paul Auster) finit par perdre toute curiosité concernant l'affaire une fois que les Stillman ont disparu sans qu'il sache comment (nous, les lecteurs, non plus !) :

« Comme ce qui arrivait n'avait plus pour lui d'importance, Quinn ne fut pas étonné de voir qu'il pouvait ouvrir sans clé la porte de l'immeuble de la 69^e rue. Il ne fut pas non plus surpris, après être monté au neuvième étage et avoir parcouru le couloir qui menait à l'appartement des Stillman, de découvrir que cette porte est aussi ouverte. Et il fut encore moins étonné de trouver l'appartement vide »³⁷.

C'est Quinn en tant que détective qui doit stimuler toujours la curiosité du lecteur, mais il y échoue, ou en effet, s'en moque et tourne le dos à l'affaire qu'il suivait d'arrache-pied pendant des mois de façon que sa vie fut réduite à celle d'un véritable SDF dans les rue de New York. Le narrateur de *Cité de verre* met l'accent sur l'insignifiance que prennent les événements pour Quinn qui, en tant que détective, dans un polar classique est censé s'attacher aux moindres indices jusqu'à la fin de l'histoire. Mais l'affaire est morte, elle n'aurait sans doute jamais existé. Or, elle a sans aucun doute rendu Quinn une personne différente, détachée de ses pensées et de ses habitudes de l'avant-affaire, celles que même le narrateur de *Cité de verre* ne se donne plus la peine d'évoquer.

Tout ce qui donnait sens à cette poursuite pour le faux détective qu'était devenu Quinn, s'estompe sans que l'on sache comment. Le narrateur révèle que l'appartement des Stillman s'était complètement vidé à l'insu de Quinn – l'ignorance qu'il partage par ailleurs avec le lecteur du roman – alors qu'il pensait l'avoir surveillé le plus attentivement possible depuis des mois. Ainsi, à la fin du roman nous découvrons Quinn allongé dans l'une des pièces de

³⁵ T. Todorov, *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 18.

³⁶ *Ibid.*, p. 17.

³⁷ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 178. (« Quinn was not surprised that the front door at 69th Street opened without a key. Nor was he surprised when he reached the ninth floor and walked down the corridor to the Stillmans' apartment that that door should be open as well. Least of all did it surprise him to find the apartment empty ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 124.)



l'appartement vide des Stillman essayant de se souvenir de son passé. En ce moment, même Max Work le détective des romans policiers que Quinn publiait autrefois est mort :

« Au fond de lui, il comprit que Max Work était mort. Il était mort quelque part en route, alors qu'il allait vers une nouvelle affaire et Quinn n'arrivait pas à éprouver de regret »³⁸.

Et pour fermer cette parenthèse, il faudra élucider l'entrée surprenante d'un « jeu » narratif dans la fiction annonçant la disparition de Quinn le faux détective de *Cité de verre*. Et ceci alors que le narrateur s'insère physiquement dans la fiction cette fois comme un personnage de l'histoire. Le narrateur que l'on prenait jusque-là pour omniscient, hétérodiégétique, se dévoile (transforme) comme un narrateur homodiégétique :

« Je suis rentré en février de mon voyage en Afrique [...] J'ai téléphoné à mon ami Auster ce soir-là, et il m'a pressé de venir le voir dès que possible [...]. Auster m'a expliqué le peu de choses qu'il savait de Quinn puis il a continué à me décrire l'étrange affaire dans laquelle il avait été fortuitement impliqué. [...] je me suis mis à ressentir de la colère pour l'indifférence avec laquelle il avait traité Quinn »³⁹.

De ce fait, les fils conducteurs de toute l'affaire semblent être encore plus brouillés dès lors que le narrateur se met à parler à l'écrivain qu'est le Paul Auster du récit, une profession qui est par coïncidence celle de l'auteur du roman qui s'appelle lui aussi Paul Auster. Comme si le narrateur s'en prenait à l'écrivain pour la nonchalance avec laquelle il traita son protagoniste. Le narrateur de *Cité de verre* s'apparie ici aux « narrateurs modernistes peu fiables »⁴⁰, comme l'aurait pu dire McHale. Nous ne savons ainsi plus dans quel monde nous sommes (*Théorie des mondes possibles*⁴¹). Ontologiquement, nous sommes perdus entre les différents niveaux des univers de *Cité de verre*.

Le Livre noir de Pamuk, en étant un ensemble de petits récits réécrits enchâssés dans une intrigue principale, n'est pas un roman policier au sens courant du terme. C'est une parodie policière – encore plus irrégulière que *Cité de verre* – qui tente d'être une mosaïque d'histoires passées réécrites. Ce roman concrétise ainsi une certaine prédiction faite par Milan Kundera qui

³⁸ *Ibid.*, p. 180. (« In his heart, he realized that Max Work was dead. He had died somewhere on the way to his next case, and Quinn could not bring himself to feel sorry ». *Ibid.*, p. 126.)

³⁹ *Ibid.*, p. 185. (« I returned home from my trip to Africa in February, just hours before a snowstorm began to fall on New York. I called my friend Auster that evening, and he urged me to come over to see him as soon as I could. There was something so insistent in his voice that I dared not refuse, even though I was exhausted. At his apartment, Auster explained to me what little he knew about Quinn, and then he went on to describe the strange case he had accidentally become involved in. He had become ob-ssessed by it, he said, and he wanted my advice about what he should do. Having heard him out, I began to feel angry that he had treated Quinn with such indifference ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 129.)

⁴⁰ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 18.

⁴¹ Nous allons étudier cette notion plus loin. Cf. T. G. Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*

disait qu'« un jour toute la culture passée sera complètement réécrite et complètement oubliée derrière son rewriting »⁴². Pamuk assume lui-même dans une interview d'avoir structuré *Le Livre noir* sur une intrigue policière : « Alors j'établis toutes ces histoires réécrites à Istanbul, ajoutai une intrigue policière, et il en est sorti *Le Livre noir* »⁴³.

Il n'y a pas de crime, ni de poursuite d'un assassin. Il n'y a pas non plus de détective. Mais il y a certes une fiction et l'anticipation d'un meurtre (plutôt deux meurtres, celui de Djélâl et Ruya) qui n'aura lieu, contrairement à des romans policiers traditionnels, que tout à la fin du roman.

Le détective des romans policiers classiques est remplacé par un jeune avocat turc (Galip). Pour commencer la recherche de sa femme Ruya, Galip fonction comme un détective :

« Tant son univers s'était rapproché de celui des romans policiers, à force de remplir les pages blanches des indices qu'il amassait »⁴⁴, rapporte le narrateur du roman.

Juste après que Galip révèle son dégoût pour le fait que dans les romans policiers même les moindres détails sont comptés et que même les plus banals des détails deviendraient des indices importants, l'auteur, Pamuk, lui fait remarquer à l'aune d'un détective maniaque les tout petits indices que celui-ci trouve dans son appartement pour comprendre comment et pourquoi était partie Ruya. Comme dans les enquêtes policières, ces très petits détails peuvent être aussi triviaux qu'on ne les imagine : l'odeur toujours persistant d'un insecticide anti cafard que Ruya avait répandu partout dans l'appartement, le bouton tourné de l'appareil qu'ils appellent un « chofben » et le journal *Milliyet* parcouru et froissé par Ruya, la vaisselle toujours non faite ou les mégots dans les cendriers de Ruya (deux *dans la chambre à coucher, quatre dans le salon*) et son manteau – « qui avait la couleur de ses cheveux » – qui n'était plus là⁴⁵. Galip devient peu à peu comme les détectives des romans policiers qui ne pensent dans l'esprit qu'à s'emparer d'une longue liste de noms de personnes et de lieux pour partir fouiller les secrets dans une ville plus mystérieuse que jamais. Galip qui détestait les romans policiers est en train d'en devenir un héros. Il commence par s'attaquer aux détails comme il ne l'avait jamais fait auparavant. Il n'a jamais été un homme de scrupules comme l'est par ailleurs son cousin Djélâl :

« Il se mit à noter au verso de la lettre d'adieu les noms de personnes ou de lieux qui lui étaient revenus à l'esprit au cours de la nuit. Ce qui donna une liste de plus en plus longue, et qui l'agaça parce qu'elle lui donnait l'impression qu'il était en train d'imiter les héros

⁴² M. Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p. 174.

⁴³ « Orhan Pamuk, The Art of Fiction », Orhan Pamuk interviewed by Ángel Gurráa-Quintana, op. cit. « So I set all these rewritten stories in Istanbul, added a detective plot, and out came *The Black Book* ».

⁴⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 174. (« [...] Galip, boş kâğıtları ipuçlarıyla doldura doldura kendi dünyasını, polisiye romanların dünyasına o kadar yaklaştırmıştı ki [...] »). O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 109).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 87.



des romans policiers. Les anciens amoureux de Ruya, ses copains de lycée [...] tous ces mots semblaient méchamment cligner de l'œil au détective amateur qu'il était devenu »⁴⁶.

Selon Todorov, l'histoire du crime est la partie importante mais éliminée du roman policier. Elle précède l'histoire de l'enquête où rien ne se passe que la poursuite des indices qui mène à l'assassin et à ses motifs de meurtre. Cette histoire du crime est remplacée dans *Le Livre noir* par l'histoire d'une double disparition (Djélâl et Ruya).

Tout le roman sera donc constitué en premier lieu de la quête de Ruya – parce que Galip n'est pas au début conscient que Djélâl a également disparu – et ensuite de la quête de Ruya et Djélâl tous deux. Mais le chemin de cette quête passe par les chroniques de Djélâl qui relate l'histoire historico-culturelle du peuple turc (Stambouliote). Galip se confie volontiers la tâche d'un détective qui doit fouiller dans tous les indices qui le mèneraient à l'endroit où se trouve Djélâl, parce qu'il est porté à croire que Ruya ne l'a quitté que pour se réfugier auprès de son demi-frère Djélâl.

Bien que *Le Livre noir* n'obéisse pas aux règles du roman policier classique, il parodie les romans noirs américains. À travers les jeux narratifs, le roman prodigue au lecteur en permanence des indices (trop souvent de fausses pistes, des indices erronés) qui transforment ce dernier en deuxième détective qui accompagne Galip dans cette quête. Mais cette filature transcende peu à peu une simple poursuite humaine pour devenir une quête identitaire à travers la ville, une quête de soi dans une ville et dans une société qui perd sa mémoire et oublie son passé. Ainsi, nous apprenons que Galip doit s'efforcer, lors de chaque marche urbaine, de « se souvenir de l'identité qu'il avait adoptée tout au long du chemin »⁴⁷.

Au piano de Jean Echenoz, au demeurant, ressemble à un pastiche des romans policiers. Nous l'avons déjà évoqué, bien qu'il existe un cadavre (celui de Max), le récit n'inclut aucune intrigue policière. Les criminels de l'histoire, ceux qui tuent le protagoniste, Max, ne se font jamais reconnaître, ni punir comme l'aurait voulu la neuvième règle du *Décatalogue du roman criminel* de Raymond Chandler⁴⁸. Le roman se moque de la situation criminelle en le rendant burlesque : nous avons un cadavre (Max) qui n'est pas cadavre, il continue à vivre dans la fiction ; personne ne se soucie dans l'histoire de faire appel à un détective.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 96. (« Elinin altında – tıpkı Rüya gibi – kâğıt bulamayınca, Rüya'nın terk mektubunun arkasına bütün gece tek tek düşündüğü kişilerden ve mekânlardan oluşan bir listeyi yazmaya başladı. Yazdıkça uzayan ve uzadıkça yazdıran ve Galip'te polisiye roman kahramanlarını taklit ettiği duygusu uyandıran sinir bozucu bir listeydi bu. Rüya'nın eski sevgilileri, lisedeki 'matrak' kız arkadaşları, arada bir adını andığı dostları, eski 'siyasi' yakınları [...] ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 61).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 354.

⁴⁸ Raymond Chandler dit : « Il faut que, d'une façon ou d'une autre, le criminel soit puni, pas forcément par un tribunal. » (Raymond Chandler, « *Le Décatalogue du roman criminel* », traduit par Michel Doury, *Lettres*, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, (orig. 1929).

III.1.2. La coopération interprétative et la ville déconstruite dans le roman

Le distinguo entre le fictionnel et le réel devient ambiguë et sophistiquée lorsque dans les récits postmodernes tel *Cité de verre*, *Au piano*, *Le Livre noir*, le roman devient un champ d'analyse de sa propre construction. Il devient une métatextualité⁴⁹ qui « incarne son propre processus de création » illustré par des concepts tel que « *La mort de l'auteur* » de Roland Barthes, la « coopération interprétative »⁵⁰ que propose Umberto Eco ou la « narrativité interactive »⁵¹ que Hazel Smith, poète et professeure australienne de littérature contemporaine, emprunte à l'écriture numérique pour suggérer le rôle interprétatif du lecteur dans sa lecture de la fiction postmoderne

Dans *Le Livre noir*, dans une scène où Galip entre dans la librairie où Ruya avait l'habitude d'acheter ses « polars », on a les premières étincelles narratives suggérant que Galip se chargerait de la tâche qu'endossait Djélâl avant sa disparition, à savoir la rédaction de chroniques. A travers un court passage que le narrateur omniscient extrait des pensées de Galip, il révèle un autre secret rédactionnel du roman. Il faudra attendre la fin du roman pour s'en rendre compte. Ce secret est que le début et la fin du roman sont censés se rejoindre, se confondre. Cela est encore une autre allusion narrative pour mener le jeu avec le lecteur, mettre son attention en éveil, voire le tester :

« Bien que lisant rarement des policiers, il avait sur ce genre des idées qu'il aimait exposer : il fallait pouvoir écrire un roman où le dernier chapitre serait exactement le même que le premier ; écrire une histoire qui n'aurait pas de conclusion évidente, la fin réelle demeurant dissimulé à l'intérieur de l'histoire, un roman qui se déroulerait exclusivement entre des aveugles, etc. alors qu'il échafaudait ces hypothèses, que Ruya accueillait avec une moue dubitative, Galip rêvait de pouvoir devenir un jour un autre homme »⁵².

⁴⁹ Pour Bernard Magné, *le spécialiste passionné de Perec* [Le Monde], la métatextualité est « l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte donné désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent ». Voir Bernard Magné, « Le métatextuel » in Actes du colloque d'Albi : langages et signification, Université de Toulouse Le Mirail, 1980, pp. 228-260. Pour en lire plus sur ce sujet, voir aussi Petr Dytrt, *Le (Post)moderne des romans de Jean Echenoz: de l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*, op.cit.

⁵⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, B. Grasset, 1985.

⁵¹ H. Smith, « A Labyrinth of Endless Steps : Fiction Making, Interactive Narrativity, and the Poetics of Space in Paul Auster's "City of Glass" », op. cit.

⁵² O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 172- 173. (« Çok az polisiye roman okumasına rağmen Galip bu romanlar hakkında sık sık atıp tutardı: İlk ve son bölümün birbirinin tıpatıp aynı olduğu bir roman kurulabilmeliydi; gerçek sonu hikâyenin içine gizlendiği için görünen bir 'son'u olmayan bir hikâye yazılmalıydı; körler arasında geçen bir roman düşünme-liydi vs. Rüya'nın dudak büktüğü bu tasarıları kurarken Galip bel-ki bir gün başka bir kişi olabileceğini hayâl ederdi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 108).

Les indices donnés dans cette citation trouveront leurs référents dans le roman même. A vrai dire, Pamuk dénonce de ce fait le plan du récit qu'il est en train de construire/rapporter. Cette technique de révéler au lecteur les secrets de la création fictive qu'Umberto Eco traduit sous terme de « coopération interprétative » est aussi présente chez Auster. Il est à remarquer que l'appel téléphonique d'où toute l'histoire de *Cité de verre* découle se produit juste au moment où Quinn est en train de lire un passage de *Voyages de Marco Polo* qui dit :

« “Pour que notre livre soit droit et véritable, sans nul mensonge, nous vous donnerons les choses vues comme vues, et les entendues comme entendues. Aussi, tous ceux qui liront ou écouteront ce récit doivent le croire parce que ce sont toutes choses véritables” »⁵³.

C'est tout de suite après ce passage que la vraie histoire de *Cité de verre* commence. Au demeurant, il ne serait donc pas erroné de supposer que Paul Auster communique au lecteur le processus de la création de sa fiction. C'est une sorte de communication qui aurait lieu entre les niveaux de l'histoire. A vrai dire, profitant d'une intertextualité tirée de Polo comme il le prétend, Auster suggère au lecteur à l'ouverture de son récit que ce qui suivra ne consiste qu'en ce qui aura lieu en réalité, sans fausse imagination ni mensonge. Or, on doute qu'il puisse tenir sa promesse vue les diverses ellipses ou silences narratifs qui laisseront presque tous les niveaux de l'histoire incomplets et teintés de mystères.

Comme nous l'avons dit plus haut, Hazel Smith emprunte le terme de « narrativité interactive » à l'écriture digitale pour suggérer le rôle coopératif du lecteur dans la construction de la fiction postmoderne. Mais cette interactivité appartient en effet à la littérature en général comme l'affirme Warren Motte : « la littérature [...] est fondamentalement un processus interactif »⁵⁴. Motte a bien raison de reporter cette interactivité à la littérature en général. Parce que pour Todorov, la lecture est en même temps une construction nouvelle par le lecteur. Pour lui, en même temps que les personnages du roman, à travers la lecture du texte fictionnel, le lecteur contribue à la construction de l'univers que représente le roman :

« Chaque personnage est obligé, à partir des informations qu'il reçoit, de construire les faits et les personnages qui l'entourent ; il est en cela rigoureusement parallèle au lecteur qui construit l'univers imaginaire à partir de ses informations à lui (le texte, le vraisemblable) ; la lecture devient ainsi (inévitablement) l'un des thèmes du livre »⁵⁵.

⁵³ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 19. (« “We will set down things seen as seen, things heard as heard, so that our book may be an accurate record, free from any sort of fabrication. And all who read this book or hear it may do so with full confidence, because it contains nothing but the truth.” »). P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 6.)

⁵⁴ W. Motte, « A Novel Afterlife : Play and Performance in Jean Echenoz's *Au piano* », *op. cit.*

« Literature – whatever else it may be – is fundamentally an interactive process ».

⁵⁵ T. Todorov, *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 184.

C'est ainsi que dans *Le Livre noir*, à travers l'une des chroniques écrites par Djélâl, Orhan Pamuk se permet d'inviter le lecteur à contribuer à la construction de l'univers que « l'écriture » est censée établir :

« Et à présent, au fur et à mesure que vous lirez ce que je vais écrire, imaginez, s'il vous plaît, les visages que j'évoque. (D'ailleurs, lire, est-ce autre chose que d'attribuer une image, sur l'écran muet de notre intelligence, à tout ce que l'écrivain raconte avec des lettres ?) Sur l'écran de votre cerveau, faites défiler une boutique de marchand de couleurs, dans une ville de l'est de l'Anatolie. [...] Et maintenant, imaginez, s'il vous plaît, une cérémonie de fiançailles au sein d'une famille, celle d'un médecin d'Istanbul [...]. Et enfin, imaginez trois sœurs, toutes mariées à deux ans d'intervalle [...]. Les [les visages] avez-vous tous bien imaginés ? [...] Et parmi ces visages, vous avez peut-être reconnu le vôtre, n'est-ce pas ? Que nous sommes nombreux, pitoyables, et désespérés pour la plupart ! »⁵⁶

Dans un article qu'il avait publié dans le *New York Times* à l'occasion de la parution anglaise de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec⁵⁷, Paul Auster dit que le lecteur doit se préparer pour se livrer à un esprit de jeu (*spirit of play*) que Perec établit dans son écriture en l'émaillant de pièges intellectuels, d'allusions et de systèmes secrets⁵⁸. Il va de soi que le même esprit ludique et cocasse s'empare de l'écriture de Paul Auster lui-même (comme d'Orhan Pamuk et d'Echenoz par ailleurs), surtout dans sa *Trilogie new-yorkaise*. Dans *Cité de verre*, on doit se préparer à être surpris à tout moment par un jeu de secrets qu'Auster met en œuvre. Le roman d'Auster fonde sa narrativité sur un ordre ludique qui brouille les frontières du réel et du fictionnel. Cela forme son point de convergence avec les autres romanciers de notre corpus, Echenoz et Pamuk. Car, eux aussi, comme Auster, établissent la narrativité de leurs récits sur un « *spirit of play* » qui amène le lecteur à contribuer selon son intelligence au processus de la construction de l'espace romanesque dans les niveaux différents.

Ce que ces auteurs attendent de leur lecteur, c'est de jouer avec eux et d'assumer la part récréative qu'ils lui confient dans la création littéraire. Dans son interview donnée à *The Paris*

⁵⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, pp. 420- 422. (« Şimdi, şu yazacaklarımı okudukça, anlattığım yüzleri bir bir gözünüzün önüne getirin lütfen. (Zaten okumak yazarın harflerle anlattığı şeyleri aklın sessiz sinemasında bir bir resimlendirmekten başka nedir ki?) Aklınızın beyaz perdesinde Doğu Anadolu şehirlerinin birinde bir attar dükkânı canlandırın. [...] Batılılaşmış, ama pek de öyle zenginleşmemiş İstanbullu bir doktor ailesinin evinde yapılan bir nişan törenini düşünün lütfen [...] Şimdi de, ikişer yıl arayla, üçü de evlenmiş ve en küçüklerinin evliliğinden iki ay sonra, annelerinin evinde toplanmış üç kız-kardeş düşünün lütfen [...] »). O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 261-262).

⁵⁷ Paul Auster, « The Bartlebooth Follies », *The New York Times*, 15/11/1987, <http://www.nytimes.com/1987/11/15/books/the-bartlebooth-follies.html?pagewanted=all>. « Like many of the other stories in "Life : A User's Manual" Bartlebooth's weird saga can be read as a parable (of sorts) about the efforts of the human mind to impose an arbitrary order on the world. »

⁵⁸ *Ibid.* « To read Georges Perec one must be ready to abandon oneself to a spirit of play. His books are studded with intellectual traps, allusions and secret systems ».



Review, Pamuk assume qu'il fait en sorte que le lecteur ne puisse pas demeurer passif et inactif dans la construction narrative :

« J'en ai fait mon affaire, dès le début, à chaque fois que je sens les attentes d'un lecteur, je fuis. Même [dans la] la composition de mes phrases – je prépare le lecteur à quelque chose et puis je le surprends. Voilà peut-être pourquoi j'aime les longues phrases »⁵⁹.

Dans *Le Livre noir*, en prêtant fréquemment la parole à Djélâl, le chroniqueur du roman, Pamuk révèle sa passion pour le jeu avec son lecteur :

« Je ne souligne jamais ce que je veux expliquer à mes lecteurs, et je me contente d'y faire négligemment allusion dans un coin de l'article, en ne le dissimulant pas vraiment, bien sûr, mais comme si je jouais à cache-cache avec des enfants, et si je le fais, c'est parce qu'ils croient aussitôt, comme des enfants, à ce qu'ils y découvrent »⁶⁰, écrit Djélâl dans une de ses chroniques du *Livre noir*.

Djélâl a bien raison ; lire *Le Livre noir* veut dire tout simplement accepter de se passer pour un enfant qui joue à cache-cache avec l'auteur.

Quant à Jean Echenoz, il « attend clairement du lecteur, affirme William Cloonan, qu'il joue un rôle actif dans le déchiffrement comme dans la création de ses textes »⁶¹ et ce à partir du moment même où la lecture du roman s'amorce. Dans son interview avec nous, Jean Echenoz disait :

« À la fois je raconte une histoire, mais rappelons-nous [...] qu'on peut avoir un échange, même si cet échange est un semblant d'échange [...] une espèce de mise en scène d'un interlocuteur et d'un narrateur »⁶².

⁵⁹ « Orhan Pamuk, The Art of Fiction », Orhan Pamuk interviewed by Ángel Gurráa-Quintana, *op. cit.* « I've made it my business, from the very beginning, that whenever I sense a reader's expectations I run away. Even the composition of my sentences – I prepare the reader for something and then I surprise him. Perhaps that's why I love long sentences ».

⁶⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 153. (« Bu yüzden yazılarımda, onlara göstermek istediğim şeyleri apaçık göstermiyorum, yazımın bir köşesine sıkıştırır gibi yapıyorum. Anlamı sakladığım bu köşe çok gizli saklı bir köşe değil tabii, benimkisi çocuk kandırır gibi bir saklarnaca, ama orada buldukları şey çocuk gibi hemen inanverdikleri için böyle yapıyorum ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 96).

⁶¹ William Cloonan, « Jean Echenoz », in William Thompson (ed.), *The contemporary novel in France*, Gainesville, University press of Florida, 1995, p. 200. « He clearly expects the reader to play an active rôle in the deciphering and indeed in the creation of his texts ».

⁶² Voir Annexe. Dans son interview donnée à *Libération*, de même, Jean Echenoz affirme : « ce qui m'intéresse, c'est de brouiller les pistes, il suffit qu'il y ait une adhérence possible avec la réalité pour que le lecteur se laisse embarquer, après, on accélère le mouvement, on peut sauter des épisodes ». « Jean Echenoz : La réalité en fait trop, il faut la calmer », propos recueillis par Jean-Baptiste Harang, *op. cit.*

En amenant le lecteur dans son jeu, il le fait en effet osciller entre le réel et le fictif du récit. Jacques Derrida fait partie des penseurs qui attribuent une importance primordiale à cet esprit ludique qui sous-tendent selon eux la littérature. Il dit :

« La secondarité qu'on croyait pouvoir réserver à l'écriture affecte tout signifié en général, l'affecte toujours déjà, c'est-à-dire d'entrée de jeu. Il n'est pas de signifié qui échappe, éventuellement pour y tomber, au jeu des renvois signifiants qui constitue le langage. L'avènement de l'écriture est l'avènement du jeu »⁶³.

En analysant l'œuvre d'Echenoz, Olivier Bessard-Banquy confirme que dans le travail d'Echenoz, l'écriture « est un jeu pour le romancier comme l'aventure l'est pour le héros : dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agit là que de donner un sens amusé à une “action libre, sentie comme fictive”⁶⁴ »⁶⁵.

Or, force est de constater que la coopération auteur-lecteur ne s'établit pas forcément toujours unilatéralement dans les limites anticipées par l'auteur. Elle peut aller plus loin que les prévisions de ce dernier qui aime amener son lecteur dans le jeu de la construction de la fiction. Cela dit, ici nous tenterons de démontrer comment la coopération interprétative entre Echenoz et son lecteur (nous-mêmes) fait du texte d'*Au piano* une géographie prophétique.

Du fait de son esprit ludique dans la narration, par le biais de très petites touches dans le tram narratif du récit qui peuvent aisément échapper au lecteur, Echenoz fait correspondre sa géographie narrative à l'espace géographique urbain réel.

Il se peut que dès l'avènement du Parc Monceau dans l'histoire d'*Au piano* et le tour qu'y fait Max en compagnie de son assistant Bernie, on se demande s'il servirait à quelque chose de passer un temps assez considérable à l'ouverture du récit dans ce parc parisien. Surtout que le narrateur décrit les statues qui y sont installées dans une écriture encombrante qui ne correspond guère au style d'Echenoz dans *Au piano* qui est cadré dans un minimalisme privilégiant la brièveté, ce que Christine Jérusalem appelle un « pointillisme incongru (qui) est une pratique familière dans l'œuvre de Jean Echenoz »⁶⁶. Pour Christine Jérusalem, la « liste des statues du parc Monceau qui dérape sur le monument dédié à Chopin », est une série qui « est très vite une machine à engranger de l'immotivé », une “mise en route vers le n'importe quoi”⁶⁷. On pourrait sans doute être aisément d'accord avec elle, car dans une écriture aussi dépouillée et minimaliste que celle d'Echenoz dans *Au piano*, lester la narration par la description des objets

⁶³ J. Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 16.

⁶⁴ Johan Huizinga, *Homo ludens: essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951, p. 35.

⁶⁵ O. Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, op. cit., p. 103.

⁶⁶ Ch. Jérusalem, « Sections urbaines : l'aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>

⁶⁷ *Ibid.*.



urbains qui peuvent sembler le plus loin possible du vif du sujet, peut mettre en doute l'art de l'écrivain qu'est Echenoz. Or, si nous croyons en l'herméneutique de l'écriture, notre curiosité de lecteur nous rendrait suspicieux de la superfétation de ces détails décrits⁶⁸. Ces derniers paraissent d'emblée peut-être quelque peu gênants et incongrus. On s'interrogerait en tout premier lieu sur la légitimité d'une pose narrative aussi importante sur ces statues de forme classique dans une fiction postmoderne. Les statues du Parc Monceau n'ont rien de l'art contemporain en soi. Cependant, sous l'écriture postmoderne d'Echenoz, il se peut qu'elles se transforment en objets d'art contemporain, l'art conceptuel qui dissimule un sens figuré derrière l'apparence. Comme si tout d'un coup ils se transformaient en ready-mades (Marcel Duchamp) pour connoter une narration secondaire qui sous-tendrait une cartographie nouvelle du romanesque urbain d'Echenoz. C'est dans cette hypothèse que François Bon dit que la *question des enjeux les plus profonds de l'art contemporain* « sous-tend l'ensemble du travail d'Echenoz (sans quoi il ne serait que dépli flaubertien des cinétiques et signes du monde, sans quoi il ne serait que cartographie réinventée à la Conrad de la ville que nous arpentons cependant déjà dans notre quotidien régulé, sans quoi il ne serait que ce mime assumé du roman d'aventure, du roman policier, du roman de voyage etc.) »⁶⁹.

Ceci dit, croyant en notre rôle de coopérateur dans la construction de la fiction, nous nous permettons de prendre plus au sérieux ce que certains prendraient comme un possible défaut dans le jeu d'Echenoz, même si l'hypothèse n'est pas en soi aussi péremptoire qu'il y paraît. De ce fait, une enquête sur l'historique des statues qui peuplent la géographie du Parc, peut révéler de petites énigmes qui ne sont pas forcément prévus par l'auteur mais sans doute issus de l'imagination du lecteur stimulée par les jeux narratifs mis en œuvre par l'auteur.

En effet, lors de notre entretien avec Jean Echenoz, nous nous sommes rendu compte qu'il avait voulu donner un effet ludique en jouant sur la nature des statues du parc Monceau : la plupart d'entre elles représentent des musiciens, la profession de Max.⁷⁰

Le reste de ce que nous exposerons ici, où nous mettons en évidence le rapport entre les personnalités des statues et le destin de Max, relève de notre vision, elle-même impactée par des analyses similaires. On est bien là face à l'idée de « la mort de l'auteur » qu'Echenoz

⁶⁸ Cela est un trait immanent à l'écriture d'Echenoz comme à l'écriture postmoderne puisque même dans son dernier roman *Envoyée spéciale*, Echenoz ne cesse d'user cette superfétation de renseignements qui peuvent parfois paraître à la fois futiles et extravagants dans la structure de la fiction. Par exemple là où les explications descriptives du narrateur du roman languissent sur un simple certificat d'assurance de vie. Des informations telles que : « En termes de déficit anatomo-physiologique, l'ablation d'une phalange d'auriculaire ne représente guère que 0,8 % d'infirmité. [...], sachant que trois phalanges de ce doigt – donc sa totalité – ne valent pas plus de 2 %, [et ça continue encore et encore !] ». J. Echenoz, *Envoyée spéciale*, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁹ F. Bon, « Danseurs fragiles de Jean Echenoz », *op. cit.*

⁷⁰ Voir Annexe.

souligna lors de notre entretien. À cette occasion, Echenoz admit que les interprétations du lecteur devaient être au rendez-vous pour que la coopération interprétative entre l'auteur et le lecteur soit complète.

Dans le passage du côté des statues du parc Monceau dans *Au piano*, il y a des énigmes que l'on ne connaîtrait qu'à travers une lecture dans le sens inverse de l'histoire, *depuis la fin vers le début*⁷¹. Reprenons une par une ce que peuvent représenter les statues que Echenoz insiste à intégrer dans sa narration alors qu'il peut tracer la route de la promenade de ses personnages pour tuer le temps n'importe où ailleurs dans la ville de Paris. Car ces statues font partie du visage de la ville, le visage qui se renoue avec le destin du protagoniste, et si l'on reprend les mots de Pierre Sansot, « le visage de la ville devient celui du destin et nécessite alors *une lecture attentive* »⁷².

Ambroise Thomas (*Au piano*, p12), le compositeur français réputé surtout pour son opéra « Mignon »⁷³. Ce dernier est une tragédie en 3 actes (comme la structure tripartite du roman *Au piano*). *Mignon*, la jeune fille, dans la version originale de cet opéra, meurt brutalement dans une fête de village. Ce dénouement tragique, même si Echenoz ne l'aurait pas anticipé, est similaire au sort du protagoniste d'*Au piano*, Max. Celui-ci va également bientôt mourir brutalement, étant poignardé par *deux individus* sous la pluie et dans le noir de « sa rue déserte »⁷⁴ à Paris. Si cela (ce que nous pensons avoir trouvé par notre imagination) ne consiste pas en une coopération interprétative, de quoi s'agirait-il alors ? Cependant, il est intéressant de noter qu'ici, dans le cas de Max, ce dénouement, même si une mort atroce, n'est pas une fin triste et tragique. Il est ridiculisé, drolatique et aplati, parce qu'il n'est vraiment pas un dénouement du fait que Echenoz autorise son protagoniste à continuer à respirer même après la mort, comme si rien ne s'était passé : « Non. Non, pas d'élévation, pas d'éther, pas d'histoires. Il semblait cependant qu'une fois mort, Max continuât de ressentir les choses »⁷⁵. Il s'avère donc que « la mort n'a pas l'air triste avec Echenoz »⁷⁶ comme Olivier Bessard-Banquy le remarque également. Dans *L'Équipée malaise* aussi, aux moments où les personnages se préparent pour risquer leur vie, par exemple lorsqu'ils veulent acheter des armes, Echenoz se

⁷¹ Cette technique qui nous traverse l'esprit ici, devient par ailleurs la feuille de route d'un roman comme *La flèche du temps* (1993) de Martin Amis où l'histoire est racontée *à l'envers* : le protagoniste, Tod Friendly, rajeunit au cours du récit et on est témoin avec lui des événements d'une vie qui se déroule dans le sens inverse. On retrouve la même structure dans le film *L'étrange histoire de Benjamin Button* (2009) de David Fincher. Voir Martin Amis, *La flèche du temps*, Paris, Gallimard, 2010.

⁷² P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 212.

⁷³ Ambroise Thomas, *Mignon*, Paris, Calmann Lévy, 1897.

⁷⁴ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 83.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁶ O. Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, op. cit., p. 91.



moque de la situation avec ironie. On le voit au travers de la comparaison entre des *fusils d'assaut* et le *ketchup* :

« Ça te parle le fusil d'assaut ? Paul indiqua des noms de modèles, des noms connus dans leur spécialité, aussi connus que Heinz pour le Ketchup »⁷⁷.

Selon Bessard-Banquy, « le mort echenozien entre toujours en une sorte de show dérisoire mais flamboyant dans les gouffres du néant, soulagé presque »⁷⁸. À priori, on ne peut qu'être d'accord avec lui. Néanmoins, la situation de la mort de Max, brutale mais pour autant cocasse, est loin de le soulager. Le chemin à parcourir après son meurtre dans les ténèbres des rues parisiennes est encore long pour Max. La recherche continue, encore et encore, et tout est bien loin d'être résolu.

Le tragique dans *Au piano* ne réside pas dans l'avènement d'une mort brutale pour le protagoniste, mais, comme il s'avérera plus tard, dans le fait que le monde que Echenoz représente est comme un cercle vicieux dans lequel les hommes finissent là où ils ont amorcé leur parcours, comme faire un itinéraire en boucle, sans que rien ne change en leur faveur entre-temps. Ils finissent les mains plus vides que jamais, déçus et épuisés, comme le montre le sort de Max le pianiste. « La section urbaine est bien le lieu du désappointement » dit Christine Jérusalem⁷⁹. La première fois qu'on le voit est dans la rue de Rome à Paris et la dernière fois aussi c'est encore dans la même rue de la soi-disant « Section urbaine ». Un itinéraire circulaire qui le renvoie là où il était, « l'enfer » de l'urbain.

Edouard Paillon, poète et dramaturge français qui a écrit une pièce de théâtre intitulée « Le monde où l'on s'ennuie »⁸⁰. Une fois que Max ira dans les limbes après sa mort, le narrateur, à travers le dialogue entre Béliard le fonctionnaire du *Centre* et Max, insistera sur le fait que malgré tous ses aspects paradisiaques, le Parc est un monde où l'on s'ennuie⁸¹.

Charles Gounod, compositeur français qui a écrit, d'après la pièce de Goethe, un opéra intitulé « Faust ». Ce dernier, se déroulant dans un univers diabolique, et avec le caractère infernal de Méphistophélès, tourne autour de la menace de l'enfer qui guette l'homme à la fin de son parcours terrestre. Dans l'une des scènes de l'Acte IV, Méphistophélès dit à Marguerite : « c'est l'enfer qui t'appelle ! C'est l'enfer qui te suit ! »⁸². N'est-ce pas le même sort qui appelle Max ?

⁷⁷ J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 105.

⁷⁸ O. Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, op. cit., p. 94.

⁷⁹ Ch. Jérusalem, « Sections urbaines : l'aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>

⁸⁰ Édouard Pailleron, *Le monde où l'on s'ennuie*, Paris, Calmann-Lévy, 1920.

⁸¹ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 142.

⁸² Charles Gounod, *Faust, opéra en cinq actes*, Paris, Calmann-Lévy, 1919.

La décision du *Centre* serait de l'envoyer à la section urbaine considérée comme l'enfer face au Parc (Paradis) :

« C'est comme ça, voyez-vous, la section urbaine. Ça consiste en ça. C'est ce que vous autres appelez l'enfer, en quelque sorte »⁸³, dit Béliard à Max.

Frédéric Chopin, compositeur et pianiste franco-polonais, dont Max doit jouer un extrait devant le public parisien juste après sa promenade dans le Parc Monceau. C'est pourquoi lors de cette première promenade de Max en compagnie de Bernie, ce dernier essaye de détourner l'attention de son maître pour qu'il ne voie pas la statue de Chopin qui risque de lui rappeler son trac qu'il essaie d'apaiser en se baladant en ville, dans le parc :

« Du plus loin qu'il aperçut, jouxtant l'espace de jeux réservé aux enfants, celui de Frédéric Chopin : nom de Dieu, se dit Bernie, Chopin. Surtout pas Chopin. Il changea précipitamment de direction, faisant faire volteface, à Max et détournant son attention en louant la variété, l'abondance et la polychromie de la végétation, précisant le grand âge de l'érable-sycomore et la circonférence du platane d'Orient »⁸⁴.

A tout cela il faudrait ajouter le fait que la promenade dans le Parc Monceau est un dédoublement de la visite que Max fera du *Parc* purgatorial après sa mort. De ce point de vue, sa future visite au *Parc postmortem* en compagnie de Béliard, serait une reprise de sa tournée dans le Parc Monceau de Paris.

Ainsi, le parc Monceau, oserais-je supposer, devient une géographie prophétique qui peut nous donner des indices sur le destin du protagoniste ainsi que sur le devenir de l'histoire. Peu importe si l'auteur, Echenoz⁸⁵, aurait anticipé de ce faire ou non, car dans une coopération interprétative nous sommes permis de contribuer à la construction de la fiction.

Max devient ainsi « le sujet dérivant [qui] détourne l'espace urbain de sa fonction première » et Echenoz est « le cartographe psychogéographique [qui] détourne la carte officielle pour lui faire dire ce qu'elle cache »⁸⁶. Ce n'est donc pas aléatoire, pourrait-on assumer, si, lors de son promenade, Max passe devant les statues du Parc Monceau de Paris qui représentent, la plupart, des musiciens comme lui-même. Ces dernières sont comme des points de repère narratifs visibles dans une géographie réelle (l'espace référentiel) qui indiquent en même temps clandestinement l'itinéraire que Max aura à faire, surtout dans son parcours *postmortem* dans un monde fictif qui viendra doubler la réalité spatiale du Paris fictionnel.

⁸³ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 222.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁵ Echenoz refuse d'indiquer s'il a dissimulé un jeu en écrivant cela, mais il est tout à fait d'accord que le passage débouche sur ce genre d'hypothèses. Voir Annexe.

⁸⁶ Emmanuel Guy, *Debrod(er) la carte*, op. cit.



On peut déduire de cette façon que ce n'est pas en vain ou fortuitement que les romanciers comme Echenoz, introduisent les nuances géographiques (cartographiques) parfois négligeables dans leur représentation de l'espace. Ce sont les détails que l'on pourrait facilement ignorer dans une première lecture précipitée. Or, dans l'ensemble, ces petits éléments aideront sans doute la construction du récit à prendre sa forme.

Ces statues de grandes personnalités installées au Parc Monceau contribuent ainsi à l'esquisse de l'image réaliste mais pour autant subjective que l'écrivain veut transmettre de Paris. Dans la cartographie de la ville par Echenoz, « se heurtent objectivité apparente du plan et expérience subjective de la ville »⁸⁷. Echenoz met en avant un Paris qui oriente le protagoniste vers une finalité qui deviendra vite un nouveau début, vers la mort dont il n'est pas conscient selon le témoignage du narrateur dans l'incipit du roman.

Ces statues constituent des repères mémoriaux qui font penser à certains espaces ou à certaines époques et force est de constater que « les aspects relatifs [...] au mémoriel jouent une place importante dans le façonnement des identités dans la ville »⁸⁸. Cependant, elles ont beau être reconnaissables et donc repérables pour un habitant de Paris (surtout un autochtone), sans l'intervention explicative de l'auteur, ici manquante, le lecteur étranger aurait du mal à les associer à l'identité urbaine de la ville de Paris.

C'est la façon privilégiée de l'auteur pour représenter la ville de Paris, avec des points exacts et réels, mais sans précisions associatives claires qui peuvent représenter la ville sans nécessiter l'intervention d'éléments tiers pour les lecteurs.

Les dérives urbaines de Max dans le Parc Monceau, évoque par ailleurs celles des personnages de *Cité de verre* aux alentours de la statue de Christophe Colomb à New York. L'apparition romanesque de la statue de Christophe Colomb (dans les descriptions cartographiques données dans *Cité de verre*), celui qui a découvert le Nouveau Monde, l'Amérique – une découverte qui compte selon Hannah Arendt comme l'un des « trois grands événements (qui) dominent le seuil de l'époque moderne »⁸⁹ – est aussi en l'occurrence bien ancrée dans le lacs complexe de la diégèse de *Cité de verre*, qui tourne autour du concept de *déconstruction* et de leitmotiv de la construction d'un nouveau monde. Les repères géographiques de la carte de New York s'inscrivent bien dans la logique du récit. Ici, cette statue semble dépasser d'autant plus les seuils d'un simple point de repère sur la carte géographique de New York, et participe ainsi à la transmission plus cohérente du tableau que veut brosser Auster de sa version de New York.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Nicolas Bautes et Claire Guiu, « Cheminements autour de l'identité urbaine », in M. Gérardot, *La France en ville*, Clefs concours (coll. « Géographie des territoires »), 2010, pp. 119-126.

⁸⁹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 1988, p. 315.

La représentation de l'espace aurait pu prendre des directions différentes si les espaces parcourus par les personnages changeaient. Ainsi, si l'on s'interroge sur les causes de l'insertion des détails cartographiques dans le texte romanesque, qui peut répondre mieux que les auteurs eux-mêmes ? Lorsque dans *Brooklyn Follies* Paul Auster a l'impression d'avoir débordé sa narration de détails cartographiques qui pourraient être conçus tout simplement comme superfétatoires pour certains lecteurs, il s'empresse d'expliquer, dans le récit même, ses motivations pour évoquer les détails géographiques des trajets que font ses personnages :

« Pourquoi je m'attarde sur ces détails sans importance ? Parce que la vraisemblance de l'histoire se trouve dans les détails et que je n'ai pas le choix : il me faut la raconter exactement telle qu'elle s'est passée. Si nous n'avions pas pris cette décision de quitter l'autoroute à Brattleboro et de suivre le bout de notre nez jusqu'à la route 30, un grand nombre des événements rapportés dans ce livre n'auraient jamais eu lieu »⁹⁰.

La cartographie géographique sert donc, comme le dit Auster, de plan de réalisation pour les événements romanesques que l'auteur souhaite créer dans l'histoire qu'il rapporte. Plus cette cartographie est exacte et véridique plus l'histoire se rapproche du réel.

III.1.3. Approches différentes d'une écriture ludique

On doit noter une différence entre le jeu abordé par Echenoz avec son lecteur en comparaison avec ce que font Auster et Pamuk dans leur écriture. Pour ce faire, il faudrait se reporter à la théorie de « texte ouvert » et de « Lecteur Modèle » d'Umberto Eco pour illustrer cette différence. Selon Eco, le texte littéraire est un espace ouvert qui se laisse interpréter de manière plurivoque par le lecteur sans perdre pour autant sa cohérence totale. Roland Barthes aussi, ainsi que le rapporte Françoise Choay, historienne des théories urbaines et architecturales, « mesurait justement la richesse d'une œuvre littéraire à la pluralité des lectures qu'elle offre »⁹¹. Selon Eco le texte est « un tissu d'espace blancs, d'interstices à remplir »⁹². C'est ce que Marie-Laure Ryan, dans un séminaire sur « les mondes possibles », assimile au *fromage suisse* : « il y a des gouffres où la logique est transgressée, mais ces gouffres sont clairement délimités, comme les trous dans le fromage, et le lecteur peut appliquer le principe de l'écart minimal pour les régions du texte qui correspondent au fromage »⁹³. Eco pense que l'auteur, ou comme il l'appelle ici, l'émetteur, prévoyait que ces trous seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons :

⁹⁰ P. Auster, *Brooklyn Follies*, *op. cit.*, p. 191.

⁹¹ F. Choay, « Claude Lévi-Strauss et l'aménagement des territoires », *op. cit.*, p.47

⁹² U. Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 63.

⁹³ Marie-Laure Ryan, « Des mondes possibles aux univers parallèles », l'intervention dans le cadre du séminaire « La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire? », organisé à Paris VII, 2006, publié in Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du



« D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce qu' [...] un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité »⁹⁴.

C'est certes notre première impression en lisant les récits de nos trois romanciers. Sans la coopération du lecteur, sans ses interprétations, les récits tels *Cité de verre*, *Au piano*, *Le Livre noir*, ne sont pas complets. C'est grâce aux interprétations du lecteur que ces récits deviennent un berceau réel pour la création des mondes possibles. Lors du même séminaire que nous avons évoqué plus haut, Thomas Pavel, le théoricien des mondes possibles, avait dit : « La lecture n'est pas une opération purement cognitive. À part la cognition, il y a en effet la participation. Nous sommes émus par l'œuvre, nous participons à un univers qui n'est pas simplement un univers d'objets »⁹⁵. En effet, c'est ce qu'il avait dit dans son livre *Univers de la fiction* pour expliquer comment un bon romancier, en faisant appel à l'imagination du lecteur, peut transformer un espace quelconque en espace fictionnel : « Lorsque le bon écrivain rend étrangers les objets et les situations familiers, il les représente d'un point de vue surprenant, inhabituel, en rompant avec les conventions perceptuelles, cognitives et artistiques en vigueur »⁹⁶. Cependant, dans cette entreprise coopérative, selon Pavel, « l'écrivain et le lecteur doivent se comprendre mutuellement »⁹⁷.

En tout état de cause, Auster laisse le lecteur aller où il veut dans le récit en l'invitant à coopérer à la construction de la narration. Il le contrôle ainsi le moins possible sans pour autant l'abandonner à des *interprétations aberrantes*. Dans *Cité de verre*, il y a des moments où, par le biais d'un humour ironique, l'auteur dispense le narrateur de son devoir pour intervenir directement dans la narration, tâchant ainsi de rassurer le lecteur au sujet de la plausibilité des informations fournies au cours de l'histoire. Il rappelle par exemple au lecteur que l'histoire de *Cité de verre* a emprunté sa narration à un certain cahier rouge dans lequel le protagoniste Quinn avait noté les détails exacts de sa filature du vieux Stillman :

« Beaucoup de temps passa. Combien exactement, c'est impossible à dire. Des semaines, c'est certain, même peut-être des mois. La relation de cette période n'est pas aussi fournie que l'auteur l'aurait souhaité. Mais l'information étant maigre, il a préféré passer sous silence ce qui ne pouvait pas être confirmé avec certitude. Comme cette histoire se fonde entièrement sur des faits, l'auteur estime qu'il est de son devoir de ne pas excéder les

CNRS, 2010,

http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26grave%3Bles

⁹⁴ U. Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 63- 64.

⁹⁵ Thomas Pavel, « Mondes possibles, normes et biens », Intervention dans le cadre du séminaire « La théorie des mondes possibles : un outil pour l'analyse littéraire? », *op. cit.*, <http://www.univ-paris-diderot.fr/clam/seminaires/PavelFR.htm>.

⁹⁶ T. Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 148.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 153.

limites du vérifiable et de résister à tout prix aux périls de l'invention. Même le cahier rouge qui, jusqu'à présent, avait donné un compte rendu détaillé des tribulations de Quinn devient suspect. Nous ne pouvons pas dire en toute certitude ce qui est arrivé à Quinn durant cette période, car c'est à ce moment de l'histoire qu'il a commencé à perdre pied »⁹⁸.

L'auteur essaie de garantir au lecteur qu'il a affaire à une histoire non-imaginaire établie sur des coordonnées narratives autant que possible exactes et fiables. Mais, le problème c'est qu'à ce stade, on ne saurait pas exactement de quel auteur il est question, de celui de *Cité de verre* ou de celui du cahier rouge. Il faudra attendre la fin de l'histoire pour apprendre qu'au dernier moment, une fois encore, un homme (ou une femme !) entre en contact avec le personnage de l'histoire nommé « Paul Auster » et reprend la narration du roman avec un « je » narratif.

Or, les apparences donnent à voir que ce narrateur externe qui s'introduit dans le récit-cadre n'est autre que Paul Auster lui-même, l'écrivain du roman. Voilà que Paul Auster, auteur du roman, entre en contact avec le Paul Auster personnage. De ce fait, il exclut définitivement le narrateur pour devenir « l'auteur-narrateur ». Ainsi la diégèse s'introduit dans la métadiégèse pour former ce que Gérard Genette appelle « métalepse ».

Il est opportun de noter ici que cette métalepse prendra une forme inverse dans la narration du *Livre noir* de Pamuk. Le cours narratif du récit de ce roman nous manifestera que peu à peu, Galip le protagoniste du roman, se déplace dans les niveaux narratifs de la fiction pour se hisser du simple statut d'un personnage de qualité moyenne, à celui de l'écrivain du roman lui-même. Devant les yeux ahuris du lecteur, peu à peu au long du roman, Galip se transforme d'abord en Djélâl le chroniqueur du roman et puis en Pamuk l'écrivain du roman. Dans le dernier chapitre du *Livre noir*, comme Orhan Pamuk appelle *Le Livre noir*, Galip, qui est maintenant transformé en Djélâl, prend la parole et s'adresse au lecteur comme si c'était Pamuk lui-même qui parlait :

« Lecteur, ô mon lecteur, arrivé à ce point de mon livre, ce livre où j'ai tenté dès le début de séparer soigneusement le narrateur des personnages, les chroniques de journal des pages où sont relatés les faits, [...] Je n'y suis pas bien parvenu »⁹⁹.

⁹⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 160. (« A long time passed. Exactly how long it is impossible to say. Weeks certainly, but perhaps even months. The account of this period is less full than the author would have liked. But information is scarce, and he has preferred to pass over in silence what could not be definitely confirmed. Since this story is based entirely on facts, the author feels it his duty not to overstep the bounds of the verifiable, to resist at all costs the perils of invention. Even the red notebook, which until now has provided a detailed account of Quinn's experiences, is suspect. We cannot say for certain what happened to Quinn during this period, for it is at this point in the story that he began to lose his grip ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 111.)

⁹⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 685. (« Okuyucu, ey okuyucu, baştan beri anlatıcıyla kahramanları, köşe yazılarıyla, olayların anlatıldığı sayfaları pek de başarılı ola-madan da olsa, titizlikle birbirinden ayırmaya çalıştığım kitabımın bu noktasında, yani senin de belki farkettiğin onca iyi niyetli

L'inverse de métalepse, ce procédé qui fait sortir Galip de la métadiégèse pour ainsi le remonter, dans le sens inverse, au niveau d'un narrateur extradiégétique, est appelé par Genette « anti-métalepse ».

Le récit créé par Orhan Pamuk consiste en ce qu'Umberto Eco appelle un « texte ouvert ». C'est en effet le point sur lequel il se rapproche d'Orhan Pamuk qui exploite la même stratégie dans *Le Livre noir*. Mais il se distingue néanmoins de Jean Echenoz qui préfère s'adresser à son « lecteur modèle »¹⁰⁰, si l'on emprunte les termes d'Eco. Echenoz rappelle à plusieurs reprises à son lecteur qu'il ne peut pas se fier à ses interprétations parce qu'il ne peut jamais être rassuré quant au lieu et au moment où il pourra chercher la vérité. Il devra attendre pour cela que l'auteur lui donne la clé finale de la chaîne des énigmes.

Comme on l'a évoqué plus haut, la différence entre Echenoz et les deux autres auteurs du corpus réside dans le fait qu'il essaie de se forger ce qu'Umberto Eco appelle le « Lecteur Modèle ». Selon Eco, les auteurs qui décident de s'adresser à leur lecteur modèle sont comme les publicitaires qui choisissent « un *target*, une “cible” (et une cible, ça coopère très peu : ça attend d'être touchée). Ils font en sorte que chaque terme, chaque tournure, [...] soient ce que leur lecteur est, selon toute probabilité, capable de comprendre »¹⁰¹.

Le résultat de cette démarche est selon Eco un « texte fermé ». Or, il semble tout à fait judicieux de se demander ici si cela ne mettrait pas en question la coopération auteur-lecteur dans la construction de la fiction. Eco répond à cette éventuelle question :

« Rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé. Mais son ouverture est l'effet d'une initiative extérieure, une façon d'utiliser le texte et ne pas d'être utilisé par lui, en douceur »¹⁰².

Ainsi déduit-on que le fait de produire un texte fermé pour un Lecteur Modèle comme dans *Au piano* (on n'a pas une fin ouverte comme dans *Cité de verre* ou dans *Le Livre noir*, le roman se ferme sur un destin qui paraît claire : Max qui finit par perdre à jamais son amour Rose et on hésite si on pourrait imaginer une suite pour l'histoire) ne rompt pas la coopération interprétative du lecteur avec l'auteur. Selon Eco, si on traduit la *coopération textuelle* comme *une activité promue par le texte*, « on peut donner d'innombrables interprétations d'un texte »¹⁰³.

çabandan sonra, izin ver de şu satırları dizgiciye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 424).

¹⁰⁰ U. Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 70.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 71.

¹⁰³ *Ibid.*

Pour Echenoz, le « Lecteur Modèle est construit par le texte et il n'est pas celui qui possède la *seule bonne* interprétation »¹⁰⁴. Echenoz l'oriente où il veut. Aux moments cruciaux où ce lecteur pense, faussement, avoir trouvé la meilleure interprétation de la situation, Echenoz l'arrache de son sommeil pour lui indiquer l'étape suivante du récit qu'il actualise à son gré.

Ainsi que chez Auster et Pamuk, le récit que raconte Echenoz dans *Au piano* est fondé sur un « narrativité interactive » qui fait sortir le lecteur de sa position conventionnelle et passive et le fait contribuer au processus de création de la fiction. *Au piano* est une fiction basée sur un « *spirit of play* », esprit du jeu. Selon Warren Motte, Echenoz « joue sur l'imagination de son lecteur avec tant d'acharnement, arguant que les choses sont autres que ce que l'on pourrait imaginer, en essayant de nous convaincre que c'est au lecteur de jouer avec le texte ludique, comme Gerald Guinness¹⁰⁵ a suggéré, et nous rappelant ainsi que la littérature [...] est fondamentalement un processus interactif »¹⁰⁶. À travers les instruments narratifs dont il dispose dans la fiction, Echenoz joue constamment avec son lecteur. Néanmoins, contrairement à Auster et Pamuk, avec toutes les fausses pistes narratives qu'il fournit à son lecteur pour l'égarer dans le labyrinthe qu'il construit avec ses mots, il désoriente son lecteur de la vérité avant qu'il ne lui donne les vraies réponses. À vrai dire, comme l'affirme Olivier Bessard, « le jeu chez Echenoz est moins à trouver dans le comportement du héros que dans l'écriture du roman. Le narratif ici se fait ludique, le verbe joueur, bien plus que le matériau fictionnel »¹⁰⁷. Cela est encore un autre point commun qu'Echenoz partage avec Auster et Pamuk.

Par exemple, Echenoz ouvre le chapitre neuf d'*Au piano* par la voix d'un narrateur qui s'adresse sur un ton direct aux lecteurs, nous-mêmes :

« Vous, je vous connais par contre, je vous vois d'ici. Vous imaginez que Max était encore un de ces hommes à femme, un de ces bons vieux séducteurs, bien sympathiques mais un petit peu lassants. Avec Alice, puis Rose, et maintenant la femme au chien, ces histoires vous laissent supposer un profil d'homme couvert d'aventures amoureuses. Vous trouviez ce profil convenu, vous n'aviez pas tort »¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Lucie Guillemette et Josiane Cossette, « La coopération textuelle », in Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006, <http://www.signosemio.com>.

¹⁰⁵ Gerald Guinness, « From Spills to Spells », in Gerald Guinness and Andrew Hurley (eds.), *Auctor Ludens : Essays on Play in Literature*, Philadelphia/Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1986, p.4. Cité dans W. Motte, « A Novel Afterlife : Play and Performance in Jean Echenoz's *Au piano* », *op. cit.*

¹⁰⁶ U. Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 71. « He plays upon his reader's imagination so relentlessly, arguing that things are other than what one might imagine, attempting to convince us that it behoves the reader to play along with the playful text, as Gerald Guinness has suggested, and reminding us thereby that literature – whatever else it may be – is fundamentally an interactive process. »

¹⁰⁷ O. Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁸ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 60.



À priori, le narrateur nous laisse emporter par nos comparaisons intertextuelles. Cela entendu, le narrateur nous incite ironiquement à supposer que le Paris d'Echenoz dans *Au piano* est fondé en quelque sorte sur les mêmes leitmotifs qui sous-tendaient l'image de la ville de Paris dans la poésie de Baudelaire, à savoir, la femme et la mort. Walter Benjamin dit : « la poésie de Baudelaire a ceci d'unique, que les images de la femme et de la mort s'y fondent en une troisième, celle de Paris »¹⁰⁹.

Toutefois, Echenoz surprend brutalement le lecteur en lui révélant que toutes les pistes qu'il lui avait fournies jusque-là ne furent que pour tester son intelligence, sa vigilance dans la lecture, autrement dit, pour mettre en épreuve ce que Paul Ricœur reconnaît comme « capacité d'accueil »¹¹⁰ du lecteur. Il le pousse à se demander s'il n'avait manqué à son travail de lecteur dévoué. Et maintenant, sur un ton assez triomphal, il lui livre à travers la voix du narrateur son verdict de ce qui est juste :

« Eh bien pas du tout. La preuve, c'est que des trois femmes dont il a été question jusqu'ici dans la vie de cet artiste, l'une est donc sa sœur, l'autre un souvenir, la troisième une apparition et c'est tout. Il n'y en a pas d'autres, vous aviez tort de vous inquiéter, reprenons »¹¹¹.

Ouvrons une petite parenthèse ici pour rappeler que comme Echenoz, Orhan Pamuk ne manque pas non plus d'avertir le lecteur qu'il aurait tort de se satisfaire de ses propres connaissances s'il souhaite percer les mystères du récit qu'il est en train de lire. Or, contrairement à Echenoz qui n'hésite guère à surprendre subitement le lecteur pour lui indiquer qu'il a été déjoué par les péripéties du récit, Pamuk entreprend une manière plus douce pour rappeler au lecteur combien il ressemble à un voyageur aventurier qui doit se préparer pour se confronter aux imprévus et aux hasards de son parcours. Pamuk tâche de prévenir gentiment son lecteur que la clé pour atteindre le résultat dans une recherche est de savoir s'engager pleinement dans l'entreprise donnée. On lit dans *Le Livre noir* :

« Le lecteur qui tente de percer le mystère, en se contentant de ses propres connaissances et en utilisant les règles dont il dispose, est en tout point semblable au voyageur qui pénètre dans le secret au fur et à mesure qu'il parcourt les rues indiquées sur le plan, mais qui, plus il va de l'avant, rencontre de nouveaux secrets et les découvre dans les rues où il marche, sur les parcours qu'il choisit, les pentes qu'il gravit, sur son propre chemin et dans sa propre vie »¹¹².

¹⁰⁹ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, in *Œuvres III*, op. cit., p. 59.

¹¹⁰ P. Ricœur, *Temps et récit I*, op. cit., p. 146.

¹¹¹ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 60.

¹¹² O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 497. (« Demek ki esrarı kendi bildi-ğince ve elindeki cetvelle çözmeye girişen okurun, haritanın sokaklarında yürüdükçe esrarı keşfeden, ama esrarı keşfettikçe daha da yayılan ve yayıldıkça da esrarın kendi yürüdüğü sokaklarda, seçtiği yollarda, çıktığı yokuşlarda, kendi yolculuk ve hayatında bulan yolcudan hiçbir farkı yoktu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 309).

Ainsi pour mêler le lecteur à l'univers qu'il lui offre à découvrir, Pamuk l'invite à s'identifier à son protagoniste et son vécu d'une ville devenue plus que jamais mystérieuse. Pamuk rappelle à son lecteur qu'il doit être prêt à s'embarquer avec le héros du récit dans une odyssée urbaine, un itinéraire au travers de la ville qui prend au fur et à mesure la forme d'une auto-construction du sujet de la recherche. De ce fait, Pamuk révèle au lecteur que le secret de connaissance de soi passe à travers le simple vécu d'une expérience devenue routinière, un long itinéraire à travers la ville, ici Istanbul. Il rappelle au lecteur combien il doit prendre au sérieux les déambulations de Galip à Istanbul étant donné que ces dernières mènent à une meilleure connaissance de la ville. Et la leçon que le lecteur doit tirer de ce passage mêlé du ludique narratif est qu'il n'oublie pas que les secrets de la ville ne sont autres que ceux que partage également le protagoniste et lecteur. Ainsi le décryptage des mystères de la ville par le protagoniste (Galip) à qui s'identifie le lecteur n'est que le décryptage des secrets de sa propre identité. Et pour s'assurer que son héros et son lecteur sachent comment faire lorsque la recherche des énigmes de la fiction devient complexe, Pamuk tâche même de leur présenter un exemple. Alâaddine le propriétaire de la Boutique dans *Le Livre noir* est présenté par le biais des écrits de Djélâl comme le prototype d'un vrai chercheur qui ne lâche pas sa quête sauf s'il finit par l'acquisition de son objet de recherche :

« Il reprenait ses investigations [pour fournir les articles commandés par ses clients] dans tous les quartiers, dans chaque magasin, tel le voyageur qui arpente les rues d'une ville à la recherche d'un secret, et il trouvait toujours ce qu'il cherchait »¹¹³.

Cela semble en même temps une allusion aux efforts de Galip dans sa recherche ainsi qu'aux efforts du lecteur dans son entreprise de lecture constructiviste du récit. Dans les niveaux différents, Galip (comme le premier lecteur de Djélâl) et le lecteur du *Livre noir* (étant le deuxième lecteur de Djélâl) devront savoir qu'ils trouveront ce qu'ils cherchent pourvu qu'ils sachent comment parcourir la ville et ses mystères dans le récit.

Ajoutons que Paul Auster aussi n'hésite pas à suggérer de temps à autre à son lecteur comme il est important d'être un bon interlocuteur pour un écrivain. Pour ce faire, il recourt à un ludique plus discret que chez Echenoz et Pamuk mais visiblement plus prétentieux, sans doute pour stimuler le dynamisme du lecteur dans sa tâche de lecture dévouée. Par exemple à travers un détour égoïstement cocasse, le narrateur de *Cité de verre* réclame Paul Auster (le personnage écrivain dans le roman) le seul interlocuteur intelligent que Quinn (en tant qu'écrivain des policiers) aurait pu croiser :

¹¹³ *Ibid.*, p. 78. (« [...] şehrin içinde bir esrarı aramaya çıkan yolcu gibi, dükkân dükkân sorup, arayıp bulmuştu. [...] »). O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 50).



« Ce Paul Auster était la seule personne intelligente avec qui il ait parlé depuis longtemps. Il avait lu les anciennes œuvres de Quinn, il les avait admirées et il avait eu envie qu'il y en ait d'autres »¹¹⁴.

On aurait peut-être du mal à croire que cela est fruit d'un hasard que le seul personnage du roman que le narrateur désigne « intelligent » est un homme éponyme de l'écrivain du roman. Ne se demanderait-on pas ici si Paul Auster l'auteur rappelle au lecteur qu'il doit faire mieux s'il veut être un complice de l'auteur dans la construction du récit ?

Pour revenir à Echenoz, rappelons-nous qu'après que le narrateur a tout fait pour faire croire au lecteur que l'heure de la mort de Max est arrivée, même si avec des hypothèses qui risquent de paraître quelque peu nulles¹¹⁵, encore une fois, en se prenant pour complice du lecteur avec un pronom sujet « nous », le narrateur relance le jeu sur une nouvelle piste plutôt que celle que le lecteur attendait :

« Max, comprenant tout de suite de quoi il retournait, crut sa dernière heure arrivée. Nous-mêmes, sachant que sa mort est proche, serions fondés à croire que c'est maintenant qu'il va y passer mais non, pas du tout, on dirait même que tout se déroule plutôt bien. L'épouse de cet homme a dû lui raconter leur rapide rencontre nocturne, apparemment sans que se déclenche en lui quelque réaction de jalousie ni de vengeance d'homicide »¹¹⁶.

Même dans son dernier roman *Envoyée spéciale*, Echenoz n'a pas résisté à son grand intérêt pour cette technique narrative de s'adresser directement à son lecteur. Dans ce roman, Echenoz regagne sa passion pour jouer encore avec les pronoms sujets sans doute dans l'objectif d'amener le lecteur à s'identifier plus aisément au narrateur. Par exemple, dans un passage le narrateur explique pourquoi Lou Tausk (le mari de l'héroïne Constance) a décidé d'adopter ce nom alors que son véritable nom est Louis-Charles Coste¹¹⁷. Là, Echenoz change soudain de ton en poursuivant sa parole par un « nous » s'adressant autant à lui-même, auteur-narrateur, qu'au lecteur, comme s'il concluait un pacte avec son lecteur pour que celui-ci respecte le jeu, pour qu'il accepte de rester le Lecteur Modèle comme il, l'auteur, le souhaite : « Lou parce que Louis, Tausk parce que Tausk (1879-1919) et parce qu'il trouvait que ça sonne bien. Par respect pour sa décision, nous continuerons à le désigner ainsi »¹¹⁸.

¹¹⁴ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 96. (« This Auster was the first intelligent person he had spoken to in a long time. He had read Quinn's old work, he had admired it, he had been looking forward to more ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 95.)

¹¹⁵ Enfin pourquoi une simple et brève rencontre entre Max et « la femme au chien » devrait susciter la jalousie de son mari sans qu'il n'y ait jamais eu question d'une affaire ? Ne sont pas uniquement les illusions de Max qui compliquent les choses ?

¹¹⁶ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 82.

¹¹⁷ J. Echenoz, *Envoyée spéciale*, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

Dans des phrases comme « nous continuerons... », ou « c'est maintenant sur le mari de Constance que nous allons nous pencher, si vous le voulez bien »¹¹⁹, Echenoz ne manque pas de revendiquer sa position de maître du jeu. Il veut s'assurer que le lecteur sait bien que c'est lui qui décide que l'histoire se déroule comme telle ; que tout dépend de sa générosité de création en ce que sont les événements se produisant dans l'histoire.

Ou encore, dans des passages comme le suivant, Echenoz révèle combien il aime revendiquer manifestement son rôle de narrateur dieu :

« Or nous, qui sommes toujours mieux informés que tout le monde, savons très bien où se trouve Clément Pognel. Nous n'avons eu aucun mal à le localiser : en ce moment même il est en train de marcher en compagnie d'une femme sur le terre-plein central du boulevard Charonne, vers la Nation, pas loin de l'agence bancaire où, trente ans plus tôt, il a commis son acte délictueux »¹²⁰.

Echenoz construit son jeu en cadrant son intrigue non pas dans un monde onirique et imaginaire, mais dans un monde réel et surtout vraisemblable. Le récit qu'il rapporte se déroule de façon à ne jamais nous donner l'impression d'affronter l'irréel quoique deux grandes parties de l'histoire (les dernières) se passent dans la vie *postmortem* de Max, donc un monde définitivement irréel et fictif. Son jeu commence, comme le note également Warren Motte¹²¹, dès l'incipit du roman où le narrateur annonce que Max mourra bientôt. Cela met par ailleurs le lecteur à un niveau d'information supérieur par rapport à Max, ce qui fait qu'il s'agit d'un jeu : « Il a peur. Il va mourir violemment dans vingt-deux jours mais, comme il l'ignore, ce n'est pas de cela qu'il a peur »¹²². Si ce n'est pas de cela qu'il a peur, quoi craindrait-il donc ? Ainsi, ce n'est que plus tard qu'Echenoz nous ouvre la première porte secrète en révélant que c'est de son trac qu'il est question. Comme l'affirme aussi W. Motte, c'est le jeu d'Echenoz qui nous met en position de complice du narrateur pour contribuer ainsi à la construction du monde qui se manifeste peu à peu.

Echenoz établit un jeu dans lequel il délaisse le protagoniste et fait du lecteur un complice qui en sait plus que le protagoniste. Rappelons-nous le passage du roman où Echenoz décrit la ville d'Iquitos, sans jamais dévoiler qu'elle se trouve au Pérou. Là, le lecteur se trouve en mesure de vérifier les informations fournies par le narrateur dans des manuels documentés (ou en ligne) pour en savoir plus sur la situation de la ville sud-américaine. Nous (les lecteurs) savons au moins où se situe la ville d'Iquitos. Mais Max le protagoniste est dans l'embarras lorsqu'il débarque à Iquitos :

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹²¹ W. Motte, « A Novel Afterlife : Play and Performance in Jean Echenoz's *Au piano* », *op. cit.*

¹²² J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 9.



« Max n'osa pas essayer de demander au piroguier dans quel coin de l'Amérique du Sud on se trouvait au juste, cela aurait pu lui sembler bizarre et Max en était de toute manière incapable, ne parlant ni l'espagnol ni le portugais »¹²³.

Dans *Envoyée spéciale* d'Echenoz, pour se montrer complice avec le lecteur, le narrateur ne donne guère plus de détail sur un message téléphonique destiné à Tausk (le mari de l'héroïne Constance) que ce qui est enregistré sur le répondeur du téléphone de ce dernier. Ainsi en s'écartant de son rôle de narrateur dieu, d'une part il ouvre de l'espace pour le suspense, et d'autre part il sympathise avec le lecteur. Nonobstant, on sait que ce parallélisme entre le narrateur (l'auteur) et le lecteur ne peut guère durer longtemps vu l'esprit ludique complexe dans la narration d'Echenoz :

« Passé au salon, Tausk voit clignoter un point rouge sur la base de son téléphone, signe d'appel. Date et origine de l'appel : une heure plus tôt, numéro masqué, message. Qu'il écoute en fronçant les sourcils, écoute une deuxième fois, se repasse à six reprises et bientôt il ne fronce même plus. Il repose l'appareil »¹²⁴.

Dans *Au piano*, on est un complice qui reste pour autant dubitatif, hésitant et lacunaire jusqu'à la fin du récit puisque l'on ne reçoit d'informations que lorsque le moment est jugé adéquat par le narrateur qui nous instille un peu orgueilleusement ce qu'il prend pour la vérité de l'histoire. Ainsi on se rend compte de notre rôle important dans la suite du récit, un optimisme qui ne durera pas pour autant aussi longtemps. Parce qu'à chaque fois qu'on pense parvenir à résoudre une énigme, à travers surtout des négations narratives, Echenoz, tout en nous indiquant de nouvelles pistes, nous apprend que la réponse aux questions réside ailleurs. Par exemple par rapport à Alice avec qui Max partage le grand confort d'un appartement de luxe à Paris, *a priori*, Echenoz nous laisse supposer qu'il s'agit simplement de sa femme/copine. Puis en dégradant son égoïsme de narrateur, dans la deuxième étape il nous fait douter de la situation en soulignant l'indépendance de ces deux personnages : « chacun dans sa chambre, ils partiraient se coucher »¹²⁵. Là, on commence à se demander si les choses vont comme il faut. Et ce n'est que plus tard qu'Echenoz nous fait connaître la vérité à travers une courte phrase lorsque Max présente Alice comme sa sœur à son impresario.

Les exemples de ce genre, encore plus nombreux, peuvent également souligner l'indépendance des citadins métropolitains, l'une des caractéristiques les plus connues des habitants des grandes villes. Cette indépendance, poussée à l'extrême, peut s'étendre également aux relations parentales comme celle de Max et Alice.

¹²³ *Ibid.*, p. 158.

¹²⁴ J. Echenoz, *Envoyée spéciale*, *op. cit.*, p. 67.

¹²⁵ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 36.

Peu importe qu'ils soient frère et sœur, il suffirait de montrer des citadins qui vivent côte-à-côte mais peut-être trop loin les uns des autres. Pour expliquer le caractère indépendant de ceux qui habitent dans les grandes villes, G. Simmel, en comparant les habitants des grandes villes à ceux des petites villes, disait :

« Car la réserve et l'indifférence réciproques, ces conditions spirituelles de vie qui, dans un environnement de vastes dimensions, permettent l'indépendance de l'individu, ne sont jamais aussi fortement perçues que dans la foule dense de la grande ville, parce que la proximité et le voisinage des corps fait mieux valoir la distance entre les esprits »¹²⁶.

La mobilité abondante, le manque de lien affectif et solide entre les personnages nous laissent ainsi dans la stupeur des questions sans réponse et vident les relations, humaines ou spatiales, de la dépendance ainsi que du sens d'appartenance.

Cette notion est encore plus visible dans la seconde partie d'*Au piano* où Max est obligé de se nommer autrement que par son vrai nom, de faire autre chose que la profession qu'il connaît le mieux : être pianiste. Cependant, l'auteur laisse étinceler une vieille appartenance toujours vivante mais usée par le temps, celle qui unit Max à la pensée de Rose. Il apparaît que même ce médiocre sentiment d'appartenance n'est pas lié à Paris mais aux souvenirs lointains datant de la vie étudiante à Toulouse. Même cette dépendance n'a jamais mené nulle part et n'est destiné non plus, comme le fil du récit le dévoilera par la suite, à rien.

Nonobstant, quant au *Livre Noir*, tout semble être largement différent en ce qui concerne l'appartenance territoriale, la fermeté ou la constance des relations humaines comme des dépendances géographiques. Des liens solides unissent la plupart des personnages importants du roman, des liens commençant par des liens de parenté (conjugale, familial).

Echenoz nous rappelle à plusieurs reprises que c'est finalement lui qui mène le récit et, par là, ferme sur nous la porte des surinterprétations narratives auxquelles s'opposait Umberto Eco. Selon ce dernier, bien que le texte veuille rester ouvert vers les interprétations du lecteur, « en général, il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité »¹²⁷.

Dans *Au piano*, Echenoz tient à cette stratégie narrative jusqu'au bout du récit, jusqu'à la scène finale même du récit. La scène ultime de l'histoire où Max croit pouvoir enfin rejoindre sa « beauté surnaturelle », Rose, en dehors de son imaginaire, dans un centre commercial – ce qui est encore plus ridicule puisqu'il est mort et la réalité dans laquelle il pense retrouver Rose ne s'agit que d'un Paris imaginaire qu'Echenoz établit à travers son texte :

¹²⁶ G. Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, op. cit., p. 30- 31.

¹²⁷ U. Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., pp. 63- 64.



« Attendez un instant, dit Max. [...] Je crois que c'est moi qui devais absolument la retrouver. Oui, dit Béliard avec un sourire froid, je sais. Je le sais parfaitement mais c'est moi qui pars avec elle »¹²⁸.

Juste au moment où nous aussi, comme Max, croyons que le bonheur lui sourit enfin et qu'il rejoindra son amour après tant d'années, Echenoz envoie Béliard, le fonctionnaire du *Centre d'orientation* pour lui gâcher la fête et pour nous rappeler par ailleurs qu'encore une fois on est désorienté et que c'est lui qui mène le jeu. C'est de cette façon que la ligne de démarcation entre vrai et faux, entre réel et fictif, s'aplatit comme la vision romanesque d'Echenoz sur le monde qui n'est jamais noir et blanc.

Or, on pourrait se demander pourquoi un écrivain comme Echenoz prend la peine d'entamer ce jeu qui ne plairait sans doute pas à tout lecteur ; un jeu où l'espace, qu'il soit paradisiaque ou infernal, est traité avec une étonnante banalité. Olivier Bessard-Banquy dans son ouvrage *Le Roman ludique* répond à cette question :

« Le jeu littéraire n'a pas pour fonction en l'espèce de divertir la critique ou de séduire le lecteur mais bien d'indiquer la nouvelle importance de l'attitude ludique dans la gamme des comportements contemporains. Désormais perçus comme une des seules manières possibles de vivre le monde, elle s'impose à tous, y compris l'écrivain »¹²⁹

Chez Pamuk, aussi, non seulement l'esprit ludique dans la narration est bien reconnaissable dès l'incipit du roman, mais il est en outre structuré dans un échafaudage encore plus complexe que chez Echenoz. Nous allons étudier plus tard la structuration des chapitres dans *Le Livre noir* ainsi que les épigraphes qui les ornent¹³⁰. Ici, nous essayerons de voir comment les épigraphes, accompagnées des interventions métatextuelles de l'auteur, sont liées à l'espace textuel du roman pour traîner le lecteur dans le jeu narratif qui s'amorce dès la première page du roman. Ainsi, une « narrativité interactive »¹³¹ naît dès le départ tout en exigeant une « coopération interprétative »¹³² (Umberto Eco) du lecteur qui doit s'investir dans l'acte de lecture de la fiction comme s'il l'écrivait lui-même. Comme Echenoz, voire plus vite que lui, dès pratiquement la première ligne du roman (l'épigraphe du premier chapitre de la première partie), Pamuk prévient le lecteur qu'il doit prendre part au jeu qu'il lui propose. L'écrivain emploie les épigraphes de façon à convaincre le lecteur qu'elles sont ses propres mots. Ainsi vient la première épigraphe qui s'adresse directement au lecteur : « N'utilisez pas l'épigraphe, car elle

¹²⁸ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 222.

¹²⁹ O. Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, op. cit., pp. 103- 104.

¹³⁰ Voir p. 286 sqq.

¹³¹ H. Smith, « A Labyrinth of Endless Steps : Fiction Making, Interactive Narrativity, and the Poetics of Space in Paul Auster's "City of Glass" », op. cit.

¹³² U. Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit.

tue le mystère de l'œuvre ! (Adli) »¹³³. Voilà que le jeu commence par un impératif négatif narratif, une épigraphe qui met en doute sa propre insertion et qui finit par nous signaler ce qu'est effectivement le rôle des épigraphes dans la constitution des secrets de l'Istanbul qui va naître du texte fictionnel. Le narrateur, nous met en garde contre le rôle destructif et perturbateur que peuvent y jouer les épigraphes ; à nous de l'écouter ou pas.

En outre, il est intéressant de noter que la première épigraphe du livre est en même temps une consigne adressée à l'auteur lui-même, le prévenant ainsi de l'emploi des épigraphes s'il veut entraîner le lecteur dans le jeu des secrets qu'il tente d'établir. Or, malgré cela, dans tous les chapitres suivants, il n'y en aura pas un seul qui se soumette à cette suggestion liminaire. N'aurait-on pas de ce fait l'impression d'être autant impliqué dans la construction de l'histoire qui verra le jour que l'écrivain lui-même ? On dirait que l'auteur et le narrateur sont des êtres à part entière : le deuxième trahit le premier en vendant la mèche, en signalant au lecteur qu'il a intérêt à ne pas se passer facilement des épigraphes s'il cherche à percer le secret de ce monument. Le narrateur incite le lecteur à exploiter sa fantaisie pour imaginer les scènes avec ses propres résolutions. « Guidé par l'auteur d'une main ferme, le lecteur n'a d'autre choix que d'accepter cette discipline, tant l'effort d'attention est bien récompensé par la pertinence sans faille du texte »¹³⁴, dit Thomas Pavel. Pamuk confie ainsi au lecteur sa part dans la construction du récit car l'écrivain ne peut pas, mieux, ne sait pas, tout dire. Ainsi écrit Pamuk dans le dernier chapitre du *Livre noir* :

« J'aurais bien voulu, arrivé à ces pages, laisser le lecteur seul avec ses propres souvenirs. Le mieux encore sera de recommander à un typo de barbouiller ces pages d'encre noire. Pour que vous puissiez ici imaginer, selon votre propre fantaisie, les choses que je ne saurais dire »¹³⁵.

Or, cette première épigraphe est tout de suite suivie par une deuxième qui dit : « S'il doit périr ainsi, tu n'as qu'à tuer le secret et aussi le faux prophète qui vend le secret ! » (*Bahti*)¹³⁶. Qui est ce « faux prophète » qui jouera dans le récit le même rôle que le vieux Stillman dans *Cité de verre* ? La suite du cours des événements nous révèle qu'il ne pourrait être que Djélâl, puisque dans sa chronique *La boutique d'Alâaddine*, à travers une autoproclamation très prétentieuse, Djélâl dit : « Dieu m'a accordé ces colonnes dans ce journal – et vous autres, mes

¹³³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 13. (« Epigraf kullanmayın, çünkü vazının içindeki esrarı öldürür! Adli ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 11).

¹³⁴ T. Pavel, *Univers de la fiction*, p. 132.

¹³⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 686. (« [...] hikâyemin bu sayfalarında okuyucuyu kendi anılarıyla başbaşa bırakabilmek isterdim. Bunun için de yapılacak en iyi şey, dizgiciye bu sayfaları kara bir mürekkeple boyamasını önermek olacaktır. Hakkıyla yazamayacağım şeyleri siz hayâl gücünüzle kurun diye ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 425).

¹³⁶ *Ibid.*, p. 13. (« Böyle ölecekse, öldür o zaman sen de esrarı, esrar satan yalancı peygamberi öldür! Bahti ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 11).



chers lecteurs »¹³⁷. Il se confie ainsi une mission prophétique, celle d'un prophète du peuple turc, « de toutes les catégories, de toutes les classes, de tous les genres »¹³⁸, comme il l'affirme dans ses écrits.

Étant l'auteur des dix-huit chroniques, soit la moitié du roman, Djélâl est en même temps l'un des personnages principaux, sinon le plus important, quoique sans apparition effective dans le roman. C'est lui qui vend les secrets aux lecteurs qui suivent sa colonne dans le journal, comme à nous en tant que lecteurs du roman. Il faut donc attendre la fin du roman pour apprendre ce que voulait dire cette deuxième épigraphe. Car Djélâl sera tué par celui qui prétend être un de ses lecteurs ardents. Alors, cette deuxième épigraphe qui apparaît en mode impératif, se réalise en fin du roman. N'est-il pas trop tard pour sauver l'écriture en tuant le faux prophète au terme du roman ?

Le cours narratif du récit nous manifestera que peu à peu, le protagoniste du *Livre noir*, se déplace dans les niveaux narratifs du récit, pour s'emparer de l'identité de Djélâl. Il commence d'emblée par prétendre être Djélâl mais au terme de son parcours finit par devenir ce dernier, une complète métamorphose identitaire, devant les lecteurs témoins.

Or, l'histoire dévoile des indices qui relèvent des doutes et qui peuvent témoigner que cette métamorphose aurait eu lieu bien avant que Galip entame sa quête en ville. On se souvient par exemple d'une scène au début du roman où juste après que Galip se mit à rechercher Ruya, la tante Suzan (la mère de Ruya) téléphona chez eux pour parler à sa fille. Galip opta pour lui cacher que sa fille avait disparu, mais c'est surtout les mots de la tante qu'on aimerait réentendre ici : « sais-tu qu'au téléphone, ta voix ressemble étrangement à celle de Djélâl ? Aurais-tu pris froid [...] ? »¹³⁹, lui avait dit la tante Suzan.

D'ailleurs, cela peut inclure une autre hypothèse qui refuse toute l'existence romanesque d'un vrai Djélâl. Tout au long du roman on n'entend Djélâl que via ses chroniques lues par Galip. Djélâl est en quelque sorte « Chahrazade » (Shéhérazade) du *Livre noir*, c'est un « homme-récit »¹⁴⁰, comme aurait pu le dire Todorov. L'existence d'un personnage comme Djélâl, « à l'intérieur comme à l'extérieur du monde fictif, dépend de [sa] continuation à raconter des histoires [ici, des chroniques] »¹⁴¹, dit Brian McHale. Selon Todorov, « l'homme n'est qu'un récit ; dès que le récit n'est plus nécessaire, il peut mourir. C'est le narrateur qui le tue, car il

¹³⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 100.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 98. (« “Biliyor musun, sesin gerçekten telefonda Celâl'inkine çok benziyor. Yoksa sen de mi üşüttün? [...]” ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 62).

¹⁴⁰ T. Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., pp. 33- 46.

¹⁴¹ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p. 228. « Scheherazade, whose existence, inside as well as outside the fictional world, depends upon their continuing to tell stories », dit McHale en citant Todorov.

n'a plus de fonction »¹⁴². Ainsi, on peut supposer que Djélâl n'a jamais existé en vrai et qu'il n'est qu'une illusion/imagination de Galip lui-même ; comme s'il n'était qu'un être fictif que le narrateur avait créé pour raconter les chroniques du *livre noir*. Une fois qu'il est remplacé par Galip pour raconter les chroniques, le narrateur n'a plus besoin de Djélâl, et le tue. Il est des signes qui peuvent, sans doute, soutenir cette hypothèse. Djélâl n'apparaît une seule fois en personne dans tout le roman sauf comme cadavre dans le tout dernier chapitre : « [Galip] remarqua une tache blanche qui gisait sur le trottoir, à deux pas de la vitrine aux machines à coudre. Un seul corps : Djélâl »¹⁴³. Au demeurant, rappelons-nous que Quinn de *Cité de verre* doit se confronter également au même destin. À la fin du récit, il se rend compte que son existence romanesque dépend de ce qu'il a à raconter (à écrire dans son cahier rouge) dans le récit. Il sait qu'une fois qu'il perd son utilité pour le narrateur, il ne peut que s'effacer cruellement de l'histoire. C'est pourquoi plus il s'approche de la fin de son cahier rouge dans lequel il écrit les détails de l'affaire Stillman, plus il s'inquiète de son sort :

« Quinn arrivait au bout. Il y eut un moment où il réalisa que plus il écrivait, plus vite viendrait l'heure où il ne pourrait plus rien écrire du tout. Il se mit à peser très soigneusement ses mots, s'efforçant de s'exprimer le plus économiquement et le plus clairement possible. Il regretta d'avoir gaspillé tant de pages au début du cahier rouge »¹⁴⁴.

Dans *Le Livre noir*, même Galip, lui-même un personnage, semble être leurré par les jeux narratifs du roman, ce qui renforce encore davantage le doute. S'il est vraiment trompé, ce n'est pas pour la première fois puisque, rappelons-nous entre parenthèses, il avait aussi senti qu'il était trompé par tout le monde lorsque, le lendemain matin de la nuit passée aux côtés de Belkis, il a trouvé cette dernière transformée quasiment en une autre :

« Elle avait noué ses cheveux en chignon exactement comme Ava Gardner dans *Cinquante-cinq jours à Pékin* et utilisé le rouge à lèvres Supertechnirama du même film. Tout en contemplant le visage de la femme, Galip se dit que tout le monde le trompait, et depuis longtemps »¹⁴⁵.

¹⁴² T. Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 42.

¹⁴³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 680. (« Singer makineleri sergilenen vitrininin iki adım ötesinde, kaldırımında, beyaz bir leke yatıyordu. Tek bir kişi: Celâl ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 421).

¹⁴⁴ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 184. (« Little by little, Quinn was coming to the end. At a certain point, he realized that the more he wrote, the sooner the time would come when he could no longer write anything. He began to weigh his words with great care, struggling to express himself as economically and clearly as possible. He regretted having wasted so many pages at the beginning of the red notebook ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 128.)

¹⁴⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 334. (« Saçlarını, *Pekin'de 55 Gün* filminde Ava Gardner'in yaptığı gibi arkada toplamış, dudaklarını da filmin Supertechnirama kırmızısıyla boyamıştı. Galip kadının bu yeni yüzüne bakarken, birden, insanların uzun zamandır kendisini aldattıklarını düşündü ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 208).

Le narrateur met la puce à l'oreille du lecteur en insinuant que bien que Galip ne pût logiquement reconnaître tout de suite le cadavre de Djélâl avant qu'il l'examine de tout près, il l'avait pris pour celui-ci : « un sentiment de jeu, de plaisanterie, de remords aussi envahit Galip. On ne voyait aucune trace de sang. Comment avait-il pu deviner, avant même de le voir, que le cadavre était celui de Djélâl ? »¹⁴⁶ Nous constatons que la narration est teintée ici de perplexité.

Cette hypothèse éliminerait ainsi, comme nous l'avons suggéré, la certitude d'existence romanesque de deux principaux personnages, Djélâl et Ruya, du chronotope du roman, sachant qu'ils n'apparaissent jamais en chair et en os dans le roman.

Toutefois, un peu plus loin, l'assassinat de Djélâl est traité avec plus d'insistance narrative, peut-être pour récuser ce genre de doutes, ce qui relève de toute manière du ludique des suspens dans la narration chez Pamuk : « “Djélâl Salik a été assassiné !” La nouvelle s'étalait en gros titres à la une. Avec une photographie de Djélâl, mort »¹⁴⁷. Or, le doute, même s'il est narrativement limité, n'est pas levé pour de bon, car, c'est Galip qui avoue écrire maintenant les toutes dernières chroniques de Djélâl. Comment peut-on récuser la possibilité que Djélâl n'ait été dès le début que le fruit de l'imaginaire de Galip ?

La disparition de Ruya, voire celle de Djélâl, semble avoir été prédestinée selon les souvenirs de Galip. C'est ce que le narrateur du *Livre noir* semble suggérer d'une façon sous-jacente. Le narrateur évoque un jeu que Galip et Ruya s'était inventé il y a vingt-quatre ans lorsqu'ils étaient élèves en primaire :

« Ils s'étaient lancés dans un jeu nouveau qu'ils avaient appelé “j'ai disparu”, un mélange des règles du “passage secret” et de “je n'ai rien vu”. [...] – c'était la “disparition”, un jeu très simple qui faisait appel à la patience et à l'imagination des parties, parce qu'il interdisait de faire la lumière dans les chambres obscures et ne fixait aucune limite de temps ou de lieu »¹⁴⁸.

Tout cela n'est-il pas un signe de la part du narrateur pour ouvrir une autre hypothèse ? Ne s'agirait-il pas d'un jeu ? Un jeu abordé cette fois-ci par Ruya qui veut tester la patience de

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 680. (« Bir oyun duygusuna kapıldı Galip, bir şaka duygusuna, bir pişmanlık duygusuna. Kan izi yok. Cesedin Celâl'in cesedi olduğunu daha görmeden nasıl anlamıştı? ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 421).

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 684. (« “Celâl Salik Öldürüldü.” Haberi manşet üstünden vermişlerdi. Cesedin, üzerine gazeteler, örtülmeden önce çekilmiş bir fotoğrafını yayımlamışlardı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 423).

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 90. (« [...] o günlerde birlikte keşfedip kurallarını saptadıkları 'Sessiz Geçit' ve 'Ben Görmedim' oyunlarını karıştırarak keşfettikleri yeni bir oyunu oynamaya başlamışlardı: 'Yok Oldum!' İkisinden biri, apartmandaki amcaların, babaannelerin dairelerinden birine girip bir köşeye saklanıp 'yok oluyor', öteki de onu bulana kadar arıyordu. Oldukça basit oyun, karanlık odalarda ışık yakmayı yasakladığı ve hiçbir süreyle kısıtlı olmadığı için, tarafların sabrına ve hayâl gücüne sesleniyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 57).

Galip dans ses recherches. Après tout, c'est la disparition de Ruya qui révélera également la disparition de son demi-frère Djélâl. Alors, le narrateur fait ses allusions à un éventuel jeu de disparition prévu par Djélâl et incluant la complicité de Ruya. Et ce serait finalement grâce à tout cet éventuel jeu énigmatique que Galip revisitera Istanbul de bas en haut d'un œil neuf et le connaîtra comme il ne l'avait jamais connu. Cependant il y a un point quelque peu contraignant qui peut poser le doute cette fois-ci. Galip aurait-il la même grande patience qu'il avait pendant leur jeu de cache-cache avec Ruya il y a vingt-quatre ans ? Le narrateur raconte comment alors qu'au terme de sa longue cachette dans un endroit bien dissimulé dans leur appartement familial, Galip avait fini par craquer d'impatience et était sorti de son coin. Mais il avait enfin appris que Ruya avait renoncé à sa quête pour sortir avec son demi-frère Djélâl vers la boutique Alâaddine :

« Tout au long de la nuit, à chaque fois qu'il se souvenait de cette image vieille de vingt-quatre ans, il ressentit l'impatience dont il avait alors été saisi, [...]. Où était donc passé le petit morceau de vie qu'il avait laissé échapper ? »¹⁴⁹

A la fin du roman, Galip retourne à l'endroit où il avait commencé son itinéraire (de la couette aux carreaux bleus dans leur appartement à la même couette, comme dans un itinéraire magique reliant le passé et le présent de l'objet fétiche de Galip, objet qui, par l'illusion et les souvenirs qui l'emballent, lui rappelle sa femme. Il a beau se déplacer abondamment dans Istanbul, c'est comme si, en fin de compte, il n'avait pas même bougé d'un centimètre).

Une autre hypothèse, sans doute la dernière : pourquoi ne pas considérer toute l'histoire comme un rêve (fait par Galip, ou par Djélâl) dont le départ n'est pas indiqué par l'auteur lorsqu'on entame la lecture du roman ? Sous cette hypothèse, on comprendrait mieux pourquoi dans le monde du *Livre noir* les identités des personnages se veulent interchangeables :

« Galip s'assoupit un instant dans son fauteuil. Il rêva : [...] il était question d'une confusion, entre Ruya, Galip et Vassif, puis ils comprenaient que le sourd-muet, c'était Galip et non Vassif, mais ils ne s'en affligeaient pas outre mesure : de toute façon tout finirait par s'arranger, très bientôt »¹⁵⁰, rapporte le narrateur.

Ce petit passage peut ajouter à la complexité de l'histoire, comme si l'auteur tentait de traîner le lecteur dans une sorte de labyrinthe, ou selon un mécanisme vague, tout pourrait devenir tout.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 92. (« Uzun süren gece boyunca, Galip, bu yirmi dört yıllık görüntüyü her hatırlayışında, yirmi dört yıl önce kapıldığı sabırsızlığı, kay-nayarak birdenbire taşan bir tencere-sütün tatsızlığıyla içinde hissetti: Kaçırıldığı hayat parçacığı neredeydi? ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 58).

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 96. (« Sabah ezanından sonra, salondaki koltuğunda Galip kısa bir süre uyukladı. Rüyasında bir akvaryumun tükenmez kalem yeşili sıvısında Japon balıkları ağır ağır salmırken Rüya, Galip ve Vasıf bir yanlışlıktan söz ediyorlar, daha sonra, sağır ve dilsiz olanın Vasıf değil, Galip olduğu anlaşılıyordu, ama çok da kederlenmiyorlardı: Nasıl olsa, yakında her şey yoluna girecekti ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 61).



Comme si l'auteur souhaitait enlever toute certitude aux hypothèses de son lecteur de façon à ce que le suspense perdure jusqu'au bout de l'histoire. Galip avait commencé à chercher pour savoir où, comment et pourquoi ont disparu sa femme Ruya et son cousin Djélâl. Il finit par se métamorphoser en Djélâl ; il écrit à sa place, nous rappelant ainsi à la dernière page du roman qu'on est pris dans monde qui s'ouvre vers d'autres mondes possibles : « Je me souviens de la nuit blanche de neige où nous entendîmes pour la première fois, de la bouche même de Djélâl, le conte intitulé "Ruya et Galip" », se dit Galip en écrivant « la dernière chronique de Djélâl ». Nous nous demandons alors si toute l'histoire du *Livre noir* aurait pu être un rêve, le rêve de celui (écrivain, narrateur, personnage, voire lecteur) qui voulait « être soi-même », mais finit par comprendre que pour ce faire, le seul moyen « c'était d'être un autre ». ¹⁵¹

Le premier chapitre et le dernier chapitre du *Livre noir* se ressemblent au point d'être identiques. Cela est anticipé par l'auteur qui, à travers son jeu avec le lecteur, lui révèle un secret bien avant que le roman ne touche à sa fin : le lecteur peut s'attendre à une clôture qui tient à l'incipit du roman. Comme dans *Au piano* où la géographie de Paris se rétrécit à un itinéraire existentiel qui débute et prend fin rue de Rome, dans *Le Livre noir* aussi, le narrateur, à travers les péripéties d'une « coopération interprétative » ¹⁵² entre l'auteur et le lecteur, envisage d'attirer l'attention de ce dernier sur l'analogie intentionnelle du début et de la fin du roman. Le dernier chapitre est censé être le miroir du premier.

C'est ce que Brian McHale, à l'aune de ce qu'il voit comme une « infinitude textuelle » donnant une forme cyclique à la structure de la fiction, appelle « *a text with its tail in its mouth* : un texte qui se mord la queue ». En évoquant des exemples phares de cette forme narrative cyclique telle que dans la nouvelle de Borges *The Garden of Forking Paths* (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941), ou dans le roman moderne *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, McHale parle des récits dont le début et la fin se rejoint, se confond pour ainsi laisser le récit « continuer indéfiniment » ¹⁵³.

Or, l'auteur du *Livre noir* sollicite la diligence du lecteur pour mieux appréhender cette technique. Dans l'incipit du roman on lit : « Dans la pénombre tiède et douce, recouverte de la couette à carreaux bleus [...] Ruya dormait encore, couchée à plat ventre » ¹⁵⁴. Cette couette à carreaux bleus deviendra l'objet fétiche de Galip parce qu'elle lui rappelle Ruya. Elle devient le témoignage d'existence romanesque de Ruya et justifie au lecteur comme à Galip la présence

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 715.

¹⁵² U. Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*

¹⁵³ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁵⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 13. (« Yatağın başından ucuna kadar uzanan mavi damalı yorganın engebeleri, gölgeli vadileri ve mavi yumuşak tepeleriyle örtülü tatlı ve ılık karanlıkta Rüya yüzükoyun uzanmış uyuyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 11).

affective et effective de cette dernière dans le récit malgré son absence physique du début à la fin: « bien plus tard, étendu sous la couette à carreaux bleus [...] il se dit qu'il avait oublié dans la salle de cinéma les romans policiers qu'il avait achetés pour Ruya »¹⁵⁵.

Dans la dernière page du roman, on retrouve Galip, métamorphosé en l'écrivain qu'était Djélâl, reprenant la narration du roman par un « je » narratif enchaîné tout de suite par un « nous » qui implique autant le narrateur du roman que le lecteur dans la procédure de la narration du récit :

« Un peu avant l'aube, il pense à Ruya, avec douleur ; il quitte sa table de travail, il contemple Istanbul qui s'éveille dans le noir. Je pense à Ruya, je quitte ma table de travail, et je contemple la ville plongée dans le noir. Nous pensons à Ruya, et nous contemplons la ville plongée dans le noir, et nous sommes tous envahis par l'émoi, la tristesse qui s'emparent de moi quand, dans un demi-sommeil, je m'imagine en pleine nuit retrouver la trace de Ruya sur la couette à carreaux bleus et blancs »¹⁵⁶.

Après ce long itinéraire mystique à travers Istanbul, on retrouve un Galip qui se hisse du simple statut d'un personnage-protagoniste de qualité moyenne, à celui du narrateur du roman lui-même.

Rien ne pourra ainsi empêcher Galip de parvenir à connaître tous les secrets de la ville qui lui avait été si méconnue avant la disparition de Ruya et Djélâl : « Toute la ville d'Istanbul lui était familière ; elle n'avait plus aucun secret pour lui »¹⁵⁷, remarque le narrateur à la fin de l'histoire du *Livre noir*. Mais ce jeu a coûté cher à Galip. Comme Bertrand Westphal le note, pour arriver à ses fins, « il lui aura été demandé d'accomplir jusqu'au bout toutes les traversées de la ville, d'accepter d'endosser l'identité d'un autre et de perdre son épouse, de même que son beau-frère et ami »¹⁵⁸.

L'espace-temps de la narration de cette dernière étape de l'histoire du *Livre noir* est similaire à celui de l'incipit (nocturne, crépuscule, ville plongée dans le noir), Galip pense à la même chose qu'en début du roman, à Ruya recouverte de sa couette à carreaux bleus. Et Ruya, elle apparaît dans le même état que dans l'incipit : Toujours un être fantomatique sans apparition romanesque concrète, toujours faisant partie plutôt des pensées et souvenirs de Galip bien que son cadavre ait été retrouvé dans la boutique d'Alâaddine le lendemain de l'assassinat de Djélâl. Une fois encore, en dernier instant du roman, en employant le pronom sujet "nous", l'auteur

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 180. (« Çok sonra, damalı mavi yorganın üzerinde yatarken, uykuyla uyanıklık arasında Rüya'ya aldığı polisiye romanları sinemada unuttuğunu anladı ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 112).

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 715. (« Sonra, sabaha doğru acıyla Rüya'yı hatırlıyor ve masadan kalkıp uyanmakta olan şehrin karanlığına bakıyor. Rüya'yı hatırlıyor ve masamdan kalkıp şehrin karanlığına bakıyorum. Rüya'yı hatırlıyor ve İstanbul'un karanlığına bakıyoruz ve geceyarıları, uykuyla uyanıklık arasında mavi damalı yorganın üzerinde Rüya'nın izine rastladığımı sandığım zaman kapıldığım keder ve heyecana kapılıyoruz ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 442).

¹⁵⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir, op. cit.*

¹⁵⁸ B. Westphal, *L'oeil de la Méditerranée, op. cit.*, p. 62.



rappelle au lecteur qu'il (lecteur) avait été dès le début du récit un complice du narrateur, qu'il a contribué à la construction fictionnelle du *Livre noir*.

Le narrateur du *Livre noir* avait bien raison de prévenir qu'il faut tuer le faux prophète (Djélâl)¹⁵⁹ puisqu'il trahit le secret de la fiction. C'est en guise d'exemple à travers sa chronique intitulée *La boutique d'Alâaddine* que Djélâl dénonce au lecteur le destin qu'attend Ruya, celle qui sert de prétexte pour que Pamuk esquisse la ville d'Istanbul au travers d'une recherche qui prend l'ampleur d'une odyssée mystique. C'est quand même à nous, les lecteurs, de jouer pleinement le jeu dans un aller-retour constant du récit pour déceler le secret que Djélâl veut nous vendre. Dans la chronique *La boutique d'Alâaddine*, Pamuk fait écrire à Djélâl :

« J'ai raconté à Alâaddine l'histoire d'un crayon à bille vert et celle d'un roman policier mal traduit, que j'avais achetés chez lui, il y a bien des années de cela. Dans la seconde histoire, l'héroïne, à qui j'avais offert le bouquin et que j'aimais beaucoup, était finalement condamnée à ne rien faire d'autre que lire des polars jusqu'à la fin de ses jours »¹⁶⁰.

On réalisera, par symétrie narrative, que cette femme ne peut être que Ruya, l'épouse de Galip et la demi-sœur de Djélâl.

D'ailleurs, par l'épigraphe du chapitre IX qui est tirée d'un certain *Cheik Galip*¹⁶¹, on s'aperçoit également de qui est éventuellement tiré le nom du protagoniste Galip. Ce dernier porte le même nom que Cheik Galip (*Şeyh Gâlip*¹⁶² en turc) le grand cheik de la secte Mevlevî et des Horoufis (*Huruî* en turc) qui croyaient au secret des lettres. D'ailleurs, le nom de Djélâl (ou Jelal) est éponyme du grand poète mystique persan Jelal-edin Rumi – Mawlânâ (Djalâl ad-Dîn), dont l'influence est persistant dans l'écriture de Pamuk qui parle abondamment du soufisme.

Dans l'épigraphe du chapitre VII, le roman nous demande, à travers les mots de Lewis Carroll, si les noms signifient quelque chose de particulier : « Est-ce qu'il faut vraiment qu'un nom veuille dire quelque chose ? »¹⁶³ Et ici dans ce chapitre tout de suite, on constate que le nom du

¹⁵⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 73. (« Alâaddin'e dükkânından yıllar önce aldığım yeşil bir tükenmez kalemle, kötü çevrilmiş bir polisiye romanın hikâyesini anlattım: İkinci hikâyenin sonunda, kitabı hediye ettiğim ve çok sevdiğim kahraman, hayatının sonuna kadar o polisiye romanları okumaktan başka hiçbir şey yapmamaya mahkûm olmuştu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 47).

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 151. (« Şeyh Galip ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 95).

¹⁶² Şeyh Gâlip : A écrit aussi en arabe et en persan. Poète ottoman (littérature dîvan) à inspiration mystique qui a signé ses premières œuvres par son pseudonyme littéraire Es'ad, puis par Es'ad Gâlib, et à partir de 1787 par Gâlib. Membre de la secte Mevlevî (derviches tourneurs), il achève les épreuves nécessaires et devient "dede" un an plus tard. En 1791 il est nommé cheikh (şeyh).
Ressources BnF, publié sur http://data.bnf.fr/12196083/seyh_galip/#author.other_forms.

¹⁶³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 110. (« "Bir ismin bir anlamı mı olmalı?" Lewis Carroll ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 71).

protagoniste Galip est par coïncidence le même nom que portait Cheik Galip dont l'épigraphe ouvre ce même chapitre.

Pierre Brunel affirme que les noms choisis par un romancier pour ses personnages ne sont d'habitude pas aléatoires. Selon lui, « l'examen des patronymes est indispensable à toute réflexion sur la transparence d'un roman »¹⁶⁴. Selon David Lodge, aussi, « dans un roman, les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours, si ce n'est que l'ordinaire. [...] La nomination des personnages est toujours une partie importante de leur création »¹⁶⁵.

Le choix d'un titre comme *Cité de verre* par Paul Auster pour son roman est bien significatif à cet égard. Pour lui, par le biais du récit, New York devient tout simplement une immense cité (de verre) transparente – d'où le titre du roman – dans laquelle et à travers laquelle les personnages voient la ville comme un reflet d'eux-mêmes. Comme si New York devenait un lieu où l'intérieur se dénonce à l'extérieur comme une *maison de verre* dans laquelle on vit « *sous les yeux de tous* » tel que le désirait André Breton ainsi que le rapporte Milan Kundera dans son *Art du roman*¹⁶⁶. Auster aime bien cette technique de jouer avec les noms et leurs significations, comme dans *Revenant* où tous les personnages ont des noms de couleurs (Bleu, Noir, Blanc...). Ainsi que le souligne Lodge, par ce système de nomination artificielle, Auster affirme « l'arbitraire du langage, en l'introduisant (l'arbitraire) où il n'appartient généralement pas (noms de fiction) »¹⁶⁷.

Dans *Cité de verre*, même le nom de Stillman est une composition de “Still” (signifiant “toujours”) + “Man” (qui veut dire, “homme”). Quinn est un écrivain de romans policiers qui écrit sous le nom de William Wilson, qui est, comme l'affirme Lodge, « le nom du héros éponyme du célèbre conte de Poe à propos d'un homme à la poursuite de son *Doppelgänger* »¹⁶⁸. Voici un dialogue, entre Stillman et Quinn, qui souligne l'intérêt sémantique de l'auteur dans le système de nomination des personnages :

« Comment avez-vous choisi le nom d'Henry Dark ? [demande Quinn à Stillman]. C'est un bon nom, n'est-ce pas ? Il me plaît énormément. Plein de mystères [...] Il allait dans mon sens. Et puis il avait une signification secrète [répond Stillman]. [Quinn] : le fait

¹⁶⁴ Pierre Brunel, *Transparences du roman : Le romancier et ses doubles au XXe siècle*, Paris, J. Corti, 1997, p. 294.

¹⁶⁵ D. Lodge, *The Art of Fiction*, op. cit., p. 37. « Dans un roman, les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours, si ce n'est que l'ordinaire. [...] La nomination des personnages est toujours une partie importante de leur création ».

¹⁶⁶ M. Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p. 174.

¹⁶⁷ D. Lodge, *The Art of Fiction*, op. cit., p. 39. « By this manifestly artificial naming system, Auster again affirms the arbitrariness of language, introducing it (arbitrariness) where it doesn't usually belong (fictional names) ».

¹⁶⁸ *Ibid.* « Quinn himself writes detective stories under the name of William Wilson, who happens to be the name of the eponymous hero of Poe's famous tale about a man in pursuit of his doppelganger ».

qu'il évoque l'obscurité ? [Stillman] : Non, non. Rien de si évident. C'était les initiales, H.D. C'était très important. – Comment cela ? – N'avez-vous pas envie de deviner ? – Pas vraiment. – Oh, si. Essayez. Trois réponses. Si vous n'y arrivez pas, alors, je vous le dirai. Quinn s'arrêta un instant, s'efforçant de son mieux, "H. D., répéta-t-il. Pour Henry David ? Comme dans Henry David Thoreau". ? – Froid, très froid [répond Stillman]. Pourquoi pas tout simplement H. D. ? Pour le poète Hilda Doolittle. – Encore plus froid. – Bien, encore une tentative. H. D. H... et D... Un instant... Ah... Oui, nous y voilà. H pour le philosophe qui pleure, Héraclite... et D... pour le philosophe qui rit, Démocrite. Héraclite et Démocrite... Les deux pôles de la dialectique »¹⁶⁹.

Même si Stillman apprécie la dernière réponse de Quinn, il finit par révéler à Quinn qu'il avait emprunté les initiales du nom « Henry Dark » au célèbre personnage Humpty Dumpty (le célèbre œuf d'*Alice dans le pays des merveilles*)¹⁷⁰. Ainsi nous avons Henry Dark et Humpty Dumpty (Trilogie new-yorkaise), Harry Dunkel, le surnom de Harry Brightman le libraire dans *Brooklyn Follies*¹⁷¹ (tous les trois commençant par H et D, rappelant les initiales du nom de Henry David Thoreau) ; ou Daniel Quinn dont les initiales renvoient vraisemblablement à celles de Don Quichotte de Cervantès' (D et Q). Dunkel, le surnom d'Harry Brightman, veut dire sombre (Dark) en allemand, rappelant d'ailleurs le surnom d'Henry Dark. Alors, Dunkel ≠ Brightman, ou, obscurité ≠ lumière, une façon ludique, et aussi ironique, pour le romancier d'aider son personnage à changer d'identité. Force est de noter le caractère arbitraire et infini de ce système de jeux secret dans la nomination des personnages, ce qui rappelle les possibilités illimitées des mondes que peut enchâsser le monde dit réel, et les identités qui deviennent multiples (allusion aux questions ontologiques de la pensée postmoderne)¹⁷².

¹⁶⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 118. (« "How did you decide on the name Henry Dark?" ... "It's a good name, don't you think? I like it very much. Full of mystery, and at the same time quite proper. It suited my purpose well. And besides, it had a secret meaning." ... "The allusion to darkness?" ... "No, no. Nothing so obvious. It was the initials, H.D. That was very important." ... "How so?" ... "Don't you want to guess?" ... "I don't think so." ... "Oh, do try. Make three guesses. If you don't get it, then I'll tell you." Quinn paused for a moment, trying to give it his best effort. "H.D.," he said. "For Henry David? As in Henry David Thoreau." ... "Not even close." ... "How about H.D. pure and simple? For the poet Hilda Doolittle." ... "Worse than the first one." ... "All right, one more guess. H.D. H. . . . and D. . . . Just a moment. . . . How about. . . . Just a moment. . . . Ah. . . . Yes, here we are. H for the weeping philosopher, Heraclitus . . . and D for the laughing philosopher, Democritus. Heraclitus and Democritus . . . the two poles of the dialectic." »). P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 79.)

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷¹ P. Auster, *Brooklyn Follies*, op. cit., p. 47.

¹⁷² On se rappelle que dans *Brooklyn Follies* aussi – comme dans *Cité de verre* où le Paul Auster de l'histoire n'est pas la même personne que l'auteur de l'œuvre (Paul Auster lui-même) – le James Joyce présent dans le récit n'est pas le fameux romancier, le prodige irlandais de la littérature du XXe siècle. C'est la technique d'Auster de jouer avec les noms connus comme ceux des écrivains de renom qui ne pourront parfois qu'endosser une identité banale dans ses récits : « Je finis par faire la connaissance de ses enfants (Devon et Sam), de sa mère, Joyce, et de son mari bruiteur, le James Joyce qui n'était pas James Joyce » (*Ibid.*, p. 138.), rapporte le narrateur de *Brooklyn Follies*. Nous constatons ainsi que le jeu de mot avec les noms des personnes semble être une technique récurrente chez Paul Auster. Ou ailleurs dans *Brooklyn Follies*, Auster nous présente à un autre jeu de noms qu'il révèle à travers le

Les noms sont très importants et choisis avec soin dans la fiction du *Livre noir*. En quête de l'ex-mari (ancien militant communiste) de Ruya dans le but de trouver une trace de sa femme disparue, accompagné de l'aide d'un ami, Saïme, Galip cherche dans les revues anciennes de ce dernier où ils supposaient que l'ex-mari de Ruya publiait ses articles sous le nom de Mehmet Yilmaz ou quelque chose de similaire. Ils trouvent des articles qu'ils supposent ceux de l'ex-mari de Ruya signés de noms différents comme Ahmet Yilmaz, Mété Tchakmaz, Férit Tchakmaz. Mais le plus important et le plus emblématique de tous ces pseudonymes est Ali Wonderland, le nom qui rappelle avec une toute petite retouche « Alice in Wonderland », signifiant en anglais *Alice au Pays des merveilles* : « à présent, il [l'ex-mari de Ruya] s'appelait Ali Wonderland »¹⁷³. Ce pseudonyme est, à bien des égards, significatif, mais veut-il vraiment dire quelque chose ou est-il juste un simple pseudonyme choisi de façon aléatoire ? Dans la mesure où on estime digne d'intérêt ce que Pamuk cite de Carroll dans l'épigraphie de ce même *chapitre VII* (citée plus haut), le pseudonyme de l'ex-mari de Ruya ne peut pas être un élément futile dans une fiction où les noms véhiculent des secrets (d'ailleurs on a déjà indiqué que même le choix des noms des personnages importants du récit – Galip, Djélâl et Ruya – est bien ancré dans la logique de la fiction du *Livre Noir*). Qui serait dans ce cas *Ali* et où se trouverait *Wonderland* ? Si *Ali* est l'ex-mari de Ruya, alors *Wonderland* ne peut être qu'Istanbul.

« Les noms choisis pour les protagonistes masculins¹⁷⁴ correspondent-ils à une signification précise pour le romancier, à une intention de se laisser voir en transparence [...] ? »¹⁷⁵, remarque Pierre Brunel.

Pour répondre à cette question, il faudrait dire que dans *Le Livre noir* non seulement les noms choisis pour les deux principaux personnages masculins, à savoir le protagoniste Galip et son cousin l'illustre chroniqueur Djélâl, mais aussi le nom du plus important personnage féminin du roman, Ruya, la femme de Galip, semblent renforcer la transparence qu'offre le romancier au lecteur dévoué de son roman. Galip est un simple avocat qui apprendra peu à peu au cours de l'histoire comment écrire des chroniques. Il remplace son cousin Djélâl dans le roman. Galip est à la recherche de sa femme « Ruya », qui signifie « rêve » en Turc, ainsi que de son cousin « Djélâl », qui signifie « gloire ». Ce dernier, par son érudition et par sa passion pour le

dialogue entre Nathan (le protagoniste) et son neveu Tom : « Comme c'est intéressant. Tom Wood et Nathan Glass. *Wood* et *Glass*. Bois et verre. Si je changeais mon nom en Steel, nous pourrions fonder un bureau d'architecture et nous intituler Wood, Glass & Steel ». Rappelons-nous que les mots Wood (bois), Glass (verre) et Steel (fer) sont les principaux éléments de la modernité urbaine. *Ibid.*, p. 74.

¹⁷³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁷⁴ Par exemple, dans le roman *Une Fleur en enfer* de la romancière turque (Stambouliote) Alper Ganigüz, le jeune héros de 5 ans du roman est nommé « Alper Kamu ». On constate que son prénom est le même que celui de l'écrivaine, et le nom complet n'est qu'une parodie éponyme du nom d'Albert Camus. Cf. A. Canigüz, *Une fleur en enfer*, *op. cit.*

¹⁷⁵ P. Brunel, *Transparences du roman*, *op. cit.*, p. 295.



mysticisme oriental (persan) ainsi que pour ses critiques de l'occidentalisation de la Turquie, représente à bien des égards Pamuk. La formule est donc simple : Galip est en quête d'un rêve et d'une gloire. L'idée peut aisément impliquer les pensées polémiques de l'auteur qui critique l'actualité politique d'une Turquie qui rêve de retrouver son passé ottoman.

Nous avons déjà vu comment dans *Le Livre noir* les frontières narratives entre les personnages internes (Galip) et le lecteur se laissent transgresser pour niveler le rôle du lecteur à celui du protagoniste dans l'écriture de Pamuk¹⁷⁶.

Lorsque nous nous souvenons qu'à la fin du roman, c'est Galip qui devient l'écrivain des chroniques ainsi que celui du roman même, nous pouvons déduire que nous, en tant que lecteurs, sommes en train d'écrire le roman que nous sommes en train de lire ; et c'est bien cela qui explique la « *narrativité interactive* » de Hazel Smith¹⁷⁷. Ainsi l'étanchéité des frontières entre les mondes possibles du *Livre noir* est violée ; et, comme le précise McHale, « chaque fois qu'un élément de structure ontologique ou une certaine frontière ontologique est au premier plan, le rôle et l'activité de l'auteur sont inévitablement au premier plan »¹⁷⁸.

Dans la dernière épigraphe du roman revêtant le dernier chapitre, à travers les paroles citées d'Edgar A. Poe, Pamuk adresse à nous (les lecteurs) ses derniers mots directs en nous dévoilant son dernier secret, sans doute le seul à travers lequel l'Istanbul du *Livre noir* voit le jour : « Vous qui me lisez, vous êtes encore parmi les vivants, mais moi qui écris ces lignes, j'aurai depuis longtemps pris le chemin de la contrée des ombres », (épigraphe citée de E. A. Poe)¹⁷⁹. Ce dernier secret sur lequel a été établi tout le jeu intertextuel et narratif de Pamuk pour construire une représentation multicouche d'un d'Istanbul composé de plis historiques qui veut rester réel malgré toutes les couleurs oniriques qui s'en dégagent dans la fiction du *Livre noir*, est le suivant : celui qui lit est en même temps en train d'écrire.

Il vaut mieux noter un dernier point qui compléterait le jeu de cette dernière épigraphe, ou mieux, ce dernier message. Rappelons-nous que c'est un peu plus tôt dans le chapitre XIII que l'écrivain s'adresse, à travers l'épigraphe du chapitre, à son lecteur en suggérant qu'il l'a rendu écrivain – le lecteur et l'écrivain devenant ainsi le même dans ce jeu: « J'ai fait de ta personne

¹⁷⁶ Voir chapitre III.1.1.

¹⁷⁷ H. Smith, « A Labyrinth of Endless Steps : Fiction Making, Interactive Narrativity, and the Poetics of Space in Paul Auster's "City of Glass" », *op. cit.*

¹⁷⁸ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 199. « Whenever some element of ontological structure or some ontological boundary is foregrounded, the author's role and activity is inevitably foregrounded along with it ».

¹⁷⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 678. (« "Siz okuyanlar, hâlâ yaşayanlar arasındasınız Ama bunları yazan ben Çoktan yolumu almış olacağım Gölgele ülkesinin içlerinde. " E.A. Poe Lewis Carroll ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 420).

un miroir de ma personne », (épigraphe citée d'un poète turc nommé *Suleyman Tchélébi*)¹⁸⁰. Le roman se voulant ainsi un espace spéculaire, l'écrivain et le lecteur deviennent un miroir l'un pour l'autre : « se voir dans le miroir, c'est exister dans le miroir même si l'être qui apparaît dans le miroir est un « nous-mêmes » mais dans une dimension autre », comme l'observait Foucault dans *Des espaces autres*¹⁸¹. Il est d'autant plus dans le titre de ce même chapitre que l'écrivain se met à la place du lecteur (nous) et répond à sa place à ce qu'il avait prononcé lui-même en tant qu'écrivain : « Je ne suis pas un malade mental mais tout simplement un lecteur fidèle »¹⁸². C'est en effet nous, les lecteurs, qui lui répondons. À ce niveau de la fiction, notre degré d'implication dans le jeu de l'écrivain est au point de nous rendre capable de tenir un dialogue avec lui. Oui, on n'hallucine pas, ce n'est pas une illusion quelconque, on n'est pas malade si l'on croit avoir une part indéniable dans la création du récit, on est tout juste un *lecteur fidèle* qui a assumé son rôle dans le jeu. Il est question donc d'un dialogue virtuel qui s'amorce entre l'écrivain et le lecteur, et c'est l'écrivain comme maître du jeu qui prend l'initiative de s'adresser en premier lieu au lecteur.

L'effet de miroir fait ainsi de sorte que l'écrivain et le lecteur deviennent le même. On relit donc le titre du chapitre, il est des mots qui retentissent à l'oreille : « moi qui écris ces lignes... » ; C'est donc « moi » (le lecteur) qui réécrit et construit le récit comme je le vois (l'écrivain dit à travers les mots de l'épigraphe qu'il est mort lorsque « je » (le lecteur) lis ces derniers mots. De cette façon, « la lecture comme construction »¹⁸³ qu'évoque Todorov dans sa *Poétique de la prose*, est pleinement en jeu dans l'écriture de Pamuk qui garde une « relation *métaleptique* avec le lecteur »¹⁸⁴, pour emprunter les termes de McHale. Celui qui écrit la fiction est donc celui qui est toujours vivant, et celui qui est toujours vivant « c'est moi, le lecteur » et non pas l'auteur. « L'écriture est, disait Roland Barthes, destruction de toute voix, de toute origine »¹⁸⁵. La construction du récit du *Livre noir* serait du coup une sorte de traduction du concept de « La mort de l'auteur » que Roland Barthes proposa en publiant son fameux article du même titre en 1968. La théorie poststructuraliste de Barthes, privilégiant la *déconstruction* contre le rôle primordial de l'auteur dans la construction de la fiction selon la critique classique (Sainte-Beuve et Gustave Lanson), conditionne la naissance du lecteur à la mort de l'auteur :

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 580.

¹⁸¹ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, op. cit.*, p. 1575.

¹⁸² O. Pamuk, *Le Livre noir, op. cit.*, p. 580. (« Bir akıl hastası değil, yalnızca sadık bir okurum ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 359).

¹⁸³ T. Todorov, *Poétique de la prose, op. cit.*, pp. 175- 188.

¹⁸⁴ B. McHale, *Postmodernist Fiction, op. cit.*, p. 226.

¹⁸⁵ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, p. 61.



« il faut renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »¹⁸⁶ disait Barthes.

Le narrateur du *Le Livre noir* dit qu'au début de l'histoire « Galip [contrairement à sa femme Ruya] ne touchait jamais aux romans policiers, qu'il trouvait insupportables. Il se refusait à perdre son temps dans un univers factice »¹⁸⁷. Galip n'aime pas les romans policiers – tout au contraire de Ruya qui en est une grande admiratrice – car à son regard dans ceux-ci, « tous les sujets et objets, y compris le coupable et les victimes, se transformaient tous en indices, ou s'y voyaient contraints par l'auteur et où il leur était impossible d'être eux-mêmes »¹⁸⁸. En effet, Galip deviendra peu à peu exactement le contraire de ce qu'il aime. On oserait dire ainsi qu'il deviendrait ce qu'il détestait. Galip n'aime pas les romans policiers parce qu'il les trouve sous contrôle d'un auteur qui décide tout. Un auteur qui impose ses choix aux personnages et décide le déroulement de l'histoire. Le seul récit lisible, pour Galip, est celui dont l'auteur soit mort. Et si l'on s'accorde sur le fait que Galip est l'un des représentants de l'auteur, Pamuk, notre hypothèse préliminaire pour considérer *Le Livre noir* comme une parodie irrégulière de roman policier est prouvée. Le roman devient de ce fait un métatexte qui refuse de se soumettre aux règles classiques de l'écriture policière¹⁸⁹. Pamuk utilise « la notation métatextuelle pour aider son lecteur à tracer l'origine de diverses parties de son livre »¹⁹⁰, comme l'aurait pu dire Thomas Pavel.

Galip avait soutenu à Ruya que « le seul roman policier lisible serait celui dont l'auteur lui-même ignorait le nom de l'assassin. Ainsi, les personnages et les choses ne seraient plus obligés de se dissimuler sous un déguisement de faux indices, de fausses pistes, par la volonté de l'auteur qui, lui, est au courant de tout ; ils pourraient prendre place dans le livre en imitant ce qu'ils étaient dans la vie réelle, et cesseraient d'être des fantômes imaginés par l'écrivain »¹⁹¹. Galip parle de la suppression du rôle de narrateur dieu de l'auteur. Il ne veut pas que l'auteur ôte aux personnages leur vraie identité. Il préfère que l'auteur soit mort avant de

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸⁸ *Ibid.* (« Ruya, Galip'in polisiye romanlara katlanamadığı için elini sürmediğini bilirdi. İngilizlerin en İngiliz, şişmanların tam şişman, suçlu ve kurbanlar da dahil olmak üzere geri kalan bütün özne ve nesnelere de, ya birer ipucuna benzediği ya da yazar onlara zorla ipucu taklidi yaptırdığı için, kendilerine benzeye-medikleri bu yapay dünyada Galip vakit geçiremezdi bir türlü ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 54-55).

¹⁸⁹ « Le livre crée pour lui seul ses propres règles », disait Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*. Voir A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁰ T.G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1986, p. 68.

¹⁹¹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 86. (« Galip bir keresinde, Ruya'ya, yazarın da katilin kim olduğunu bilmediği bir polisiye romanın yazılırsa okunabileceğini söylemişti. Böylece, nesnelere ve kahramanlar her şeyin farkında olan yazarın zoruyla ipuçları ve sahte ipuçları kisvesine bürünmeden, hiç olmazsa, polisiye yazarının hayallerini değil, hayatta oldukları şeyleri taklit ederek kitapta durabilirlerdi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 55).

pouvoir désigner le destin des personnages, c'est ce qu'essaie de faire Pamuk lui-même à travers une narration ludique et complexe. Selon McHale, « les modernistes ont cherché à supprimer les traces de leur présence de la surface de leur écriture », mais « la fiction postmoderne a ramené l'auteur à la surface. Libre encore une fois [...] pour pénétrer dans le monde fictif, [...] l'auteur postmoderne est même libre de nous confronter à l'image de lui-même en train de produire le texte »¹⁹². De ce fait, à l'aune des idées de Barthes, McHale déduit que le slogan postmoderniste, successeur du « *Exit Author* »¹⁹³ du modernisme, est « la mort de l'auteur ».

Ainsi pour que naisse le lecteur qu'est Galip, il faut que l'auteur (Djélâl) meure et c'est bien ce qui a lieu. C'est suite à la disparition de Djélâl que Galip se sent capable de comprendre son œuvre (ses chroniques). Ainsi le rôle, les idées et la biographie de l'auteur des chroniques (Djélâl) perdent au fur et à mesure de leur importance pour Galip qui ne se voit plus comme un simple lecteur, mais comme l'auteur de ces écrits. Galip n'aurait sans doute plus besoin des idées de l'auteur pour interpréter ses écrits, car il s'empare de l'identité de l'écrivain qui est réduite pour lui à un pseudonyme. C'est pour cette même raison que Milan Kundera rêvait « d'un monde où les écrivains seraient obligés par la loi de garder secrète leur identité et d'employer des pseudonymes »¹⁹⁴. L'avantage de ce fait, selon Kundera, est « la disparition de l'interprétation biographique d'une œuvre »¹⁹⁵.

Les épigraphes sont les porte-paroles de l'écrivain à travers lesquels il dévoile l'un après l'autre les secrets de son jeu et les énigmes de l'univers qu'il construit, tout en réservant une place importante à la contribution de l'imagination du lecteur. Autrement dit, à travers les épigraphes, l'écrivain pense tout haut, comme il l'assume par le biais de l'épigraphe du chapitre XV de la deuxième partie ; et nous les lecteurs ne l'entendrons pas pour peu qu'on l'écoute comme il faut : « Ma façon d'écrire est plutôt de penser tout haut, au gré de mon humeur, que de beaucoup considérer qui m'écoute »¹⁹⁶, dit l'épigraphe citée de *De Quincey* dans le chapitre XV du *Livre*

¹⁹² B. McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p. 199. « The modernists sought to remove the traces of their presence from the surface of their writing [...]. *Postmodernist Fiction* has brought the author back to the surface. Free once again, as we have seen, to break in upon the fictional world, as in Chapter 13 of *The French Lieutenant's Woman*, the postmodernist author is even free to confront us with the image of himself or herself in the act of producing the text, as in Beckett's *Texts for Nothing*, Sukenick's *Up*, or Katz's *Exaggerations of Peter Prince*. Thus, the postmodernist slogan, successor to modernism's "Exit Author," is "The Death of the Author ».

¹⁹³ Comme l'explique McHale, le terme « *Exit Author* », inventé par le critique américain Joseph Warren Beach en 1932, désigne le caractère invisible et discret de l'auteur moderniste dans son écriture. Voir *Ibid.*

¹⁹⁴ M. Kundera, *L'art du roman*, op. cit., p. 172.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 173.

¹⁹⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 624.



noir. Pamuk implique ainsi pleinement le lecteur non seulement dans la lecture de la ville qu'il représente, ou bien, recrée à travers ses mots, mais aussi dans sa construction.

III.2. Textualisation de l'espace, spatialisation du texte

Par le biais du « récit », le romancier rend possible la transcription d'une narration de l'espace. Le récit fonde l'espace à travers les moyens que le langage lui fournit. En nommant (Roudaut, Westphal), en enregistrant sous forme de lettres, de mots, de phrases, le récit fige le temps, les mémoires, les actions, dans l'espace et cela dans l'objectif visé de l'auteur, créer une représentation de la ville réelle. Le monde créé, la ville représentée, mieux, l'image géographique fictionnelle, s'érige grâce à la force du langage. En s'investissant dans les mots écrits, le langage apparaît sous forme d'écriture et rend possible la production romanesque, la production qui vise à recréer l'espace au gré des idéaux de l'auteur.

Nous pouvons comparer d'ailleurs le travail de Galip (ainsi que celui de Quinn) à ce que fait Jacques Revel le protagoniste de *L'emploi du temps* de Michel Butor. L'histoire de ce roman se passe dans une ville fictive industrielle, une ville anglaise nommée Bleston étant une équivalente imaginaire de la ville de Manchester. Comme l'affirme Marie-Laure Ryan, « le roman est à propos de la lutte de Jacques Revel, un jeune Français qui passe un an à Bleston, pour vaincre le monstre personnifié par la ville elle-même. Il essaie de le faire en conquérant le labyrinthe de la ville et en enquêtant sur une énigme, mais il découvre finalement, à la mode postmoderne typique, que la seule façon de vaincre le monstre à plusieurs têtes de Bleston est à travers l'acte d'écriture elle-même »¹⁹⁷. Comme pour Jacques Revel, pour Galip dans *Le Livre noir* ainsi que pour Quinn dans *Cité de verre*, il existe un seul moyen apte à saisir l'emprise de la métropole : l'écriture.

Dans *Le Livre noir*, partant de la première épigraphe, *l'écriture*, comme le suggère le narrateur à la dernière ligne du roman, est présentée comme la vérité indispensable de l'existence romanesque d'Istanbul. En dernière page du *Livre noir* – qui a une ressemblance indéniable avec la fin tragique et vague de *Cité de verre* – on lit :

¹⁹⁷ M. L. Ryan, « Narrative Cartography : Toward a Visual Narratology », *op. cit.*, p. 339. « The novel is about the struggle of Jacques Revel, a young Frenchman who spends a year in Bleston, to defeat the monster impersonated by the city itself. He tries to do so by conquering the labyrinth of the city and by investigating an enigma, but he eventually finds out, in typical postmodern fashion, that the only way to defeat the many-headed monster of Bleston is through the writing act itself ».

« Dans cette fin, Galip est en train d'écrire la dernière chronique de Djélâl, qui, à vrai dire, n'intéresse presque plus personne. [...]. ...rien ne saurait être aussi surprenant que la vie. Sauf l'écriture, oui, bien sûr, sauf l'écriture qui est l'unique consolation »¹⁹⁸.

À ce stade, on sait bien que tuer « *le faux prophète qui vend le secret* » n'a pas été un remède pour sauver le secret comme le suggérait la deuxième épigraphe du roman. Parce que quelqu'un d'autre a pris le relais : Galip a remplacé Djélâl de façon que ce dernier ait perdu toute son importance narrative (« Galip est en train d'écrire la dernière chronique de Djélâl, qui, à proprement parler, n'intéresse presque plus personne »). Galip devient ainsi l'auteur de l'œuvre dont il n'était au début qu'un humble personnage.

Ainsi oserait-on résumer que c'est en se mettant à marcher et ensuite à écrire que la métamorphose de Galip ainsi que celle de l'image du monde qui l'entoure peuvent se concrétiser. Le rapport entre l'acte d'écrire et la mutation identitaire de celui qui écrit, le facteur amenant les transformations du monde représentationnel naissant de cette écriture, est mise en exergue dans la construction narrative du récit dont Galip est le héros. Sur ce point il rejoint parfaitement Quinn le protagoniste de *Cité de verre* dont la mutation identitaire n'aurait été produite sans que les deux verbes « marcher » et « écrire » ne fussent effectifs dans sa vie.

À travers l'écriture et à l'instar des détectives des romans policiers, il aura accès à un nouveau monde qui lui ouvre les portes invisibles du monde autour de lui :

« Au fur et à mesure qu'il noircissait la feuille blanche, il se découvrait une ressemblance avec les personnages des romans policiers qu'il se plaisait à imaginer, [...] Vu de cette porte, le monde était un univers où le sentiment d'être suivi ne suscitait aucune appréhension. S'il pouvait se croire l'objet d'une filature, il lui fallait également se croire capable de s'asseoir devant sa table pour faire la liste de tous les indices pouvant servir à retrouver une personne disparue »¹⁹⁹.

L'acte d'écrire et de remplir les pages par des détails comme dans les romans policiers, ouvre à Galip les portes d'un univers nouveau, un univers fictif dans lequel il peut construire le monde comme il le souhaite être. C'est un univers où Galip peut s'emparer d'une chance précieuse : promouvoir ses capacités, devenir quelqu'un de meilleur, au moins quelqu'un qui peut plaire davantage à sa femme, son amour Ruya. Ainsi Galip, qui ne cesse de promouvoir sa

¹⁹⁸ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., pp. 715- 716. (« O sonda, Galip gazeteye yetiştirme gereken ve aslında kimsenin de artık pek aldırış etmediği Celâl'in son yazısını yazıyor. [...] hiçbir şey hayat kadar şartıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii, tek teselli yazı hariç ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 442).

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 173-174. (« Kâğıtlara yazdıkça kendini hayâlini kurduğu polisiye romanların kahramanlarına benzetiyor, böylece, Ruya'yı, olmak istediği yeni insanı ve yeni bir dünyayı hatırlatan bir kapının eşiğine yaklaştığını hissediyordu. Bu kapıdan görülen dünya, takip edilme duygusunun huzurla karşılandığı bir dünyaydı. Takip edildiğine inanıyorsa insan, en azından, masasına oturup, kaybolan başka bir kişiyi bulmasına yarayacak ipuçlarını alt alta yazabilecek biri olabileceğine de inanabilmeliydi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 109).



valeur dans la narration du *Livre noir*, s'élève jusqu'au rang des héros que Pavel appelle « fondateurs ontologiques »²⁰⁰.

En se prenant pour un détective qui peut décrypter les énigmes mystérieuses, qui peut déchiffrer les secrets de la ville, il construit un monde fictionnel dans le monde réel (du roman). Il s'empare des pensées de Djélâl dont il admire le génie et devient un fantôme errant dans Istanbul. Ainsi, jour et nuit, il explore les endroits qu'il n'avait jamais connus avant que cette affaire s'amorce.

À ce stade, on ne peut qu'affirmer la similitude que l'on aperçoit entre *Le Livre noir* et *Cité de verre*. Dans ce dernier aussi, le protagoniste Quinn, qui n'était au début qu'un des dispositifs de la construction de la fiction de *Cité de verre*, dans une narrativité déconstruite par l'esprit ludique du texte d'Auster, ira jusqu'où il prend en main les choses et devient l'auteur du récit. Quinn renonce à l'affaire Stillman et met en question sa propre existence : l'affaire Stillman « était un cas qu'il avait désormais dépassé depuis longtemps et il ne se souciait pas d'y penser. Cette affaire avait servi de pont vers un autre lieu de sa vie, et maintenant qu'il l'avait franchi Quinn en avait aussi perdu le sens. Il ne s'intéressait d'ailleurs plus à lui-même »²⁰¹, rapporte le narrateur de *Cité de verre*. L'affaire qu'il suivait comme une quête impossible à abandonner, perd devant ses yeux tout d'un coup toute sa crédibilité du fait de la disparition de ses éléments constitutifs, à savoir les personnages (les Stillman et Virginia) qui disparaissent tous, l'énigme qui reste insoluble et qui s'ouvre sur des hypothèses illimitées parce que « l'affaire Stillman » elle-même est tombée à l'eau comme l'annonce Auster (le personnage du roman) à Quinn : « - Mais il n'y a pas d'affaire. C'est fini »²⁰². La situation est dérisoire car, après quelques mois de surveillance maniaque de l'immeuble des Stillman dans le but de protéger Peter contre son père, Quinn ignore complètement la nouvelle du suicide du vieux Stillman qu'Auster (le personnage) lui révèle au téléphone. S'il n'avait pas épuisé tout son argent durant cette longue attente et s'il n'avait pas décidé d'appeler Paul Auster pour lui demander d'encaisser pour lui le chèque que les Stillman avaient émis au nom de ce dernier²⁰³, il aurait

²⁰⁰ Pour décrire « fondateurs ontologiques », Pavel dit : « Comme tous les héros, ils font leur apparition dans un monde déchiré par des conflits ; mais, alors que des personnages de moindre stature se contentent de résoudre les différends et d'établir un nouveau contrat social proche de celui qui a été dénoncé, les fondateurs ontologiques aspirent à modifier le fondement même de l'univers ». T. G. Pavel, *Univers de la fiction, op. cit.*, p. 138.

²⁰¹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise, op. cit.*, p. 184. (« For the case was far behind him now, and he no longer bothered to think about it. It had been a bridge to another place in his life, and now that he had crossed it, its meaning had been lost. Quinn no longer had any interest in himself ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy, op. cit.*, p. 128.)

²⁰² *Ibid.*, p. 172. (« But there is no case. It's all over ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy, op. cit.*, p. 120.)

²⁰³ Peter et Virginia Stillman pensaient que Quinn était un détective privé nommé Paul Auster. C'est pourquoi ils lui émettaient ses chèques mensuels au nom de « Paul Auster ».

sans doute passé plus longtemps à surveiller la maison des Stillman sans savoir ce qui était arrivé à cette famille (Peter Stillman-fils, sa femme Virginia et Peter Stillman-père).

Quinn soupçonne ainsi l'existence du monde en l'absence de son acte d'écriture : « La dernière phrase du cahier rouge est celle-ci : “Que se passera-t-il lorsqu'il n'y aura plus de pages dans le cahier rouge ?” »²⁰⁴ De ce fait, on peut constater qu'exactement comme dans *Le Livre noir*, « l'écriture » devient le mot clé de la création littéraire dans *Cité de verre*.

Dans *Cité de verre*, Paul Auster met en relief le choix d'un certain cahier rouge – dont le nom fait penser au titre du roman d'Orhan Pamuk, *Le livre noir* – que son protagoniste Quinn achète pour noter ses pensées :

« Maintenant qu'il s'était embarqué dans le cas Stillman, il estimait qu'un nouveau cahier s'imposait. Il serait utile d'avoir un endroit à part où il noterait ses pensées, ses observations et ses questions. Ce serait peut-être une façon d'empêcher les choses de lui échapper entièrement. Il chercha dans le tas, s'efforçant de décider lequel choisir. Pour des raisons qui lui restèrent toujours obscures, il éprouva soudain une envie irrésistible pour un certain cahier rouge »²⁰⁵.

Il est intéressant de savoir que Stillman aussi a « un cahier rouge [...] semblable à celui de Quinn mais plus petit »²⁰⁶ dans lequel il marque des choses lorsqu'il trouve des objets jetés dans les rues pendant ses promenades : « Il [Quinn] était content de savoir que Stillman avait lui aussi un cahier rouge, comme si cela créait entre eux un lien secret »²⁰⁷, raconte le narrateur de *Cité de verre*.

C'est à travers la relecture du texte qu'il a écrit dans son « cahier rouge » pendant la filature du vieux Stillman que Quinn finit par trouver un plan secret de la ville, une cartographie fictive retracée par les longues déambulations de Stillman dans les rues de New York. Ce sont les lettres (les mots) qui lui révèlent ultimement que toutes les promenades du vieux Stillman, et peut-être même les siennes, n'étaient destinées qu'à reproduire un espace imaginaire dans la ville de New York, à y retrouver une ville mythique, une ville imaginaire, à y découvrir l'impossible. Parce que comme le fait remarquer Todorov, « ce qui existe, d'abord, c'est le

²⁰⁴ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 184. (« “What will hap-pen when there are no more pages in the red notebook?” »). P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 129.)

²⁰⁵ *Ibid.*, pp. 62-63. (« Now that he had embarked on the Stillman case, he felt that a new notebook was in order. It would be helpful to have a separate place to record his thoughts, his observations, and his questions. In that way, perhaps, things might not get out of control. He looked through the pile, trying to decide which one to pick. For reasons that were never made clear to him, he sud-denly felt an irresistible urge for a particular red notebook ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 38.)

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 90. (« a red notebook – similar to Quinn's but smaller ». *Ibid.*, p. 59.)

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 91. (« it pleased him to know that Stillman also had a red notebook, as if this formed a secret link between them ». *Ibid.*, p. 59.)



texte, et rien que lui ; ce n'est qu'en le soumettant à un type particulier de lecture que nous construisons, à partir de lui, un univers imaginaire »²⁰⁸. Quinn sait bien qu'il ne peut pas laisser lui échapper les (courts) souvenirs qui l'aideront à découvrir l'énigme que Stillman tente de reconstituer à travers ses actes. En fait, pour comprendre le risque auquel fait face Quinn, nous pouvons nous reporter peut-être à ce que dans *Le Livre noir* Orhan Pamuk fait entendre à travers une chronique de Djélâl :

« Dans cette chronique dominicale où Djélâl racontait l'histoire du personnage qui, devenu amnésique, était incapable de livrer à l'humanité l'incroyable découverte qu'il venait de faire »²⁰⁹.

Si Quinn envisage de réaliser son entreprise, il doit tout d'abord se souvenir de chaque détail. Ces souvenirs, il les collecte sous formes de mots dans son cahier rouge, les mots qui décrivent bien toutes les dérives du vieux Stillman dans New York. Les promenades où chaque pas de Stillman a été doublé par celui de Quinn dans le labyrinthe de New York. Les pas qui se glissent dans l'habit des mots ; Et les mots qui se transforment en une cartographie mystérieuse de la ville que Quinn découvre à force d'avoir réfléchi aux motifs éventuels des flâneries de Stillman, celles qui lui paraissaient absurdes en amont : « Stillman ne semblait jamais aller quelque part en particulier et il ne paraissait pas davantage savoir où il allait »²¹⁰.

Imaginons le cas où Quinn ne cède pas à l'idée d'enregistrer les déambulations de Stillman en les écrivant dans son cahier, en les transformant en mots et puis en dessin. Aurait-il pu en dégager enfin le secret des pas mystérieux de Stillman à travers la ville de New York ? Cette ville imaginaire, cette TOWER OF BABEL sortie des déplacements de Stillman, aurait-elle vu le jour sans le texte enregistré dans le cahier rouge de Quinn ? C'est en effet la relecture du texte de Quinn qui concrétise la construction d'un monde imaginaire comme l'affirme Todorov. Les briques de ce monde imaginaire ne sont que les mots et les dessins que Quinn nota dans son cahier. Comme le disait Jean Roudaut, la ville imaginaire « existe essentiellement à travers les mots »²¹¹. Avouons donc que l'accès à ce monde ne nous est possible qu'à travers le texte du roman. Le message secret de Stillman, la ville imaginaire qu'il voit sous la peau de New York, surgit du texte que Quinn rédige pour ne pas oublier les détails de la filature du vieillard.

²⁰⁸ T. Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 175.

²⁰⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 335. (« belleğini kaybettiği için inanılmaz keşfini insanlığa duyuramayan kahramana ilişkin Celâl'in Pazar yazısındaki her cümle, Galip'e herkesin anladığı ve bildiği başka bir insanlık durumuna ilişkin başka bir hikâyenin cümleleri gibi gözükte ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 208).

²¹⁰ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 99. (« Stillman never seemed to be going anywhere in particular, nor did he seem to know where he was ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 58.)

²¹¹ Jean Roudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française: les douze portes*, Paris, Hatier, 1990, p. 166.

Les dessins qu'il parvient à dégager des déplacements de Stillman ne se dénoncent qu'après qu'il ne se mette à écrire dans son cahier : « les dessins existaient : pas dans les rues où ils avaient été exécutés mais dans le cahier rouge de Quinn »²¹², dit le narrateur de *Cité de verre*.

En transformant l'espace de la ville en un texte, puis en transformant le texte en dessins, s'engageant dans le « jeu de trace » de Stillman, Quinn traite de la ville de New York comme un texte autoréférentiel qu'il peut écrire comme il le pense selon une équation fluctuant entre sa mémoire et son imaginaire. Selon Linda Hutcheon, cette autoréflexivité métafictionnelle des romans postmodernes les affranchit de l'exigence d'emprunter aux figures historiques réelles (comme dans les romans historiques) pour valider ou authentifier le monde fictif par leur présence, « comme pour cacher les liens entre la fiction et l'histoire ». D'après Hutcheon, pour le roman postmoderne, c'est « l'adhésion ontologique [qui] est un problème : comment connaissons-nous le passé? Qu'en savons-nous (que peut-on en savoir) maintenant ? »²¹³.

Dans les romans tels la *Trilogie new-yorkaise* (ainsi que dans *Le Livre noir* de Pamuk), « la ville est un palimpseste illisible, souvent autoréférentielle, dont les motifs, les significations et les connexions sont inventés plutôt que découverts ; métaphoriquement ou littéralement, il est souvent le site de deux ou plusieurs villes »²¹⁴, dit Kevin McNamara.

Néanmoins, il existe un point important dans l'acte d'écrire les déplacements de Stillman qu'il faudrait prendre en considération. Lorsque Quinn s'achète le cahier rouge et commence à enregistrer les marches et les détails des actes de Stillman pendant ses longues promenades, il s'apprête en effet à se consacrer à la fois à deux activités qu'il faisait jusque-là séparément : écrire et flâner (marcher). Avant il était un flâneur qui écrivait aux moments de repos. L'acte de flânerie et l'acte d'écrire étaient pour lui des activités bien à part dont il jouissait séparément. Or, engagé dans la filature de Stillman, il se trouve soudain obligé de faire les deux actes en même temps : « Si, au cours des cinq années précédentes, Quinn avait passé ses journées à faire l'une puis l'autre [de ces activités], il tenait à présent à accomplir les deux en même temps »²¹⁵.

²¹² P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 105. (« The pictures did exist – not in the streets where they had been drawn, but in Quinn's red notebook ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 70.)

²¹³ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, pp. 114- 115. « In many historical novels, the real figures of the past are deployed to validate or authenticate the fictional world by their presence, as if to hide the joins between fiction and history in a formal and ontological sleight of hand. The metafictional self-reflexivity of postmodern novels prevents any such subterfuge, and poses that ontological join as a problem: how do we know the past? What do (what can) we know of it now? »

²¹⁴ K.R. McNamara, *The Cambridge Companion to the City in Literature*, *op. cit.*, p. 10. « The city is an unreadable, often self-referential, palimpsest whose patterns, meanings, and connections are invented rather than discovered; metaphorically or literally, it is often the site of two or more cities. »

²¹⁵ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, pp. 94- 95. (« If for the past five years Quinn had spent his days doing the one and the other, now he was trying to do them both at the same time ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 62.)



Néanmoins, comme le narrateur de *Cité de verre* le remarque, « marcher et écrire n'étaient pas deux activités aisément compatibles »²¹⁶.

Cependant, ce n'est pas facile de marcher et écrire en même temps. Le narrateur rapporte les difficultés de Quinn pour faire deux activités incompatibles en même temps :

« Au début, il commit bien des erreurs. Il était particulièrement difficile d'écrire sans regarder la page et il lui arriva souvent de découvrir qu'il avait rédigé deux, voire trois lignes les unes sur les autres et produit un palimpseste embrouillé et illisible »²¹⁷.

Alors, qu'est-ce qui nous montre que les mots enregistrés dans les textes du cahier rouge sont tous exacts ? Comment s'assurer qu'il n'y a rien d'imaginaire, de faux, d'erroné parmi eux sachant que les deux actes d'écrire et de marcher ne sont pas compatibles au dire du narrateur lui-même et que la possibilité d'avoir commis des fautes en marchant et écrivant en même temps est assez considérable ?

On peut se demander si la ville doit être aménagée de sorte que marcher et écrire soit possible en même temps. Faudrait-il penser une organisation particulière pour la ville afin de rendre le flâneur capable d'écrire en même temps que marcher ? C'est sans doute la question qu'Auster voudrait soulever. Cela pourrait être de même une question posée par un écrivain aux écrivains : qu'est-ce qui est mieux ? Rester reclus à la maison, se plonger dans l'écriture et s'efforcer pour trouver des inspirations ? Ou flâner pour observer le plus possible et noter ses observations de peur de les oublier car c'est la meilleure façon pour nourrir ses pensées, pour s'inspirer ? Et si on pouvait faire les deux en même temps ?

On se demande également s'il est vraiment nécessaire de penser à la possibilité d'exécution de deux actes en même temps, surtout de nos jours où l'écriture en marchant est devenue récurrente sous forme de messages téléphoniques (SMS).²¹⁸

²¹⁶ *Ibid.*, p. 94. (« Walking and writing were not easily compatible activities ». *Ibid.*, p. 62.)

²¹⁷ *Ibid.*, p. 95. (« In the beginning he made many mistakes. It was especially difficult to write without looking at the page, and he often discovered that he had written two or even three lines on top of each other, producing a jumbled, illegible palimpsest ». *Ibid.*, p. 62.)

²¹⁸ Il n'est pas anodin de noter que « selon une étude réalisée par des chercheurs d'une université de New York, les personnes qui envoient des SMS en marchant ont 60 % de risques supplémentaires de se déporter sans s'en apercevoir. Les auteurs de l'enquête ont aussi constaté qu'écrire en marchant détourne davantage l'attention que téléphoner en marchant ». C'est pourquoi, comme *Le Monde* le rapporte, en 2012, « Fort Lee, ville du New Jersey de 35 000 habitants, a décidé de punir les piétons qui envoient des textos en marchant. Montant de l'amende : 85 dollars (66 euros) ! Selon le journal local North Jersey, le jaywalking – infraction retenue par la municipalité américaine qui concerne habituellement le fait de traverser la rue en dehors des clous – est devenu une des infractions au code de la route les plus fréquentes et les plus dangereuses ». (Bastien Bonnefous, « Marcher ou écrire, il faut choisir », *Le Monde*, 2012 http://www.lemonde.fr/vous/article/2012/05/25/marcher-ou-ecrire-il-faut-choisir_1706523_3238.html) Ainsi, pourrait-on déduire que les actes de marcher et d'écrire, qu'ils soient incompatibles l'un avec l'autre ou pas, sont incongrus avec la société moderne.

D'ailleurs, certains peuvent émettre le doute en arguant que le texte produit par Quinn n'est pas un texte littéraire pour que s'en dégage un monde imaginaire alors que le texte auquel nous autres, en tant que lecteurs, avons affaire, est un texte littéraire. Todorov répond à cette question intrigante : « il ne semble pas qu'il y ait un grand écart entre la construction à partir d'un texte littéraire et à partir d'un autre texte, référentiel mais non littéraire »²¹⁹. Alors, selon Todorov, le monde imaginaire que construisent les personnages « à partir de matériaux non littéraires [est] analogue à celle du lecteur (à partir du texte du roman) »²²⁰.

Dans *Au Piano* d'Echenoz aussi nous constatons que le « récit » a le rôle fondamental dans la création de ce que le narrateur appelle la « section urbaine ». La description romanesque donnée dans le récit narré par Echenoz se veut « fondatrice d'espaces »²²¹. Comme l'indique M. de Certeau, « le récit a un rôle décisif » parce qu'il « décrit » les lieux. Mais « toute description est [selon Lotman] “un acte culturellement créateur »²²². Aussi simple et dépouillé que paraisse le chronotope d'*Au piano* qui se distingue par « immobilité temporelle et mobilité spatiale »²²³ selon Christine Jérusalem, on ne suspecte pas un instant la puissance de l'imaginaire d'Echenoz. Comme le dit Warren Motte, *Au piano* « est (sans aucun doute) consacré au processus de l'imagination, bien plus que beaucoup d'autres, ainsi qu'à la performance de ce processus »²²⁴. À travers le récit et ses *structures narratives*, Echenoz fait de Paris une ville baptisée « section urbaine » qui peut héberger les revenants de l'outre-tombe. Dans la mesure où l'on considère la section urbaine comme une ville imaginaire (quoiqu'elle soit une sorte de copie conforme de Paris, voire Paris même), on accepte la précession du récit (la littérarité) d'Echenoz à l'espace géographique. Au dire de Jean Roudaut, évidemment « la ville imaginaire n'a pas d'autre lieu d'existence que la littérature, la peinture et la sculpture »²²⁵. Or, il s'avère que même si l'on prend la « section urbaine » pour une ville imaginaire, elle n'est pas de l'ordre des villes imaginaires inexistantes qui émergent de néant. Celles qui naissent grâce aux mots littéraires se chargeant de syntaxes spatiales pour remplir la vraie carte géographique par des lieux imaginaires sans référent réel. Echenoz n'utilise pas de son imagination pour aller chercher un

²¹⁹ T. Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 187.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, op. cit., p. 182.

²²² Y. M. Lotman, *École de Tartu*, Travaux sur les systèmes de signes, p.89, cité dans *Ibid.*, p. 181.

²²³ Ch. Jérusalem, « Sections urbaines : l'aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>

²²⁴ W. Motte, « A Novel Afterlife : Play and Performance in Jean Echenoz's *Au piano* », op. cit. « For Echenoz too, undoubtedly: His novel is devoted to the process of imagination, far more so than most, and to the performance of that process as well ».

²²⁵ J. Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, op. cit., p. 166.



« nulle part »²²⁶ sur le cosmos géographique pour y situer cette ville. Il est vrai qu'en l'occurrence, son récit précède la géographie selon les principes de la création des villes imaginaires. Sauf qu'ici cette précession ne sert pas à grand-chose du fait que la ville qui naît n'est pas censée remplir un vide sur la géographie réelle, mais qu'elle double l'espace déjà occupé par le Paris réel.

Dans *Cité de verre* aussi on voit que les mots des notes de Quinn dans son cahier précèdent la ville imaginaire qui émerge des profondeurs du texte. La *Tour de Babel* qui surgit des dessins que Quinn trace grâce aux mots du cahier rouge, est une ville imaginaire « faite toute de mots, et non de lieux référencés »²²⁷.

Mais comment Quinn parvient-il à lire le texte que Stillman semble écrire à travers ses déplacements ? Enfin, est-ce Stillman qui écrit par sa marche le texte sur l'espace géographique ? Ou, est-ce la ville qui est conçue comme un texte et la marche ne fait que rendre ce texte lisible ? Dans le cahier qu'il prend pour un champ d'expérimentation, Quinn peut retracer la ville sous une nouvelle forme. Ce cahier devient un espace où la ville peut être lue et saisie par Quinn sous forme d'une ville-texte (comme chez Michel Butor, Julien Gracq, Georges Perec, etc.) On se rappelle que dans son roman *Aurélien*, le surréaliste Louis Aragon assimilait métaphoriquement la ville de Paris à un livre :

« Paris ouvert comme un livre avec sa pente gauche plus voisine vers Sainte-Geneviève, le Panthéon, et l'autre feuillet, plein de caractères d'imprimerie difficiles à lire à cette heure jusqu'à cette aile blanche du Sacré-Cœur »²²⁸.

Il compare la ville à un livre dont les pages sont empreintes de lettres imprimées, celles qui se traduisent, dans le langage de Barthes, en « signes » inscrits dans la ville la transformant ainsi en un texte à lire. De telle sorte est l'Istanbul que dessine Pamuk dans *Le Livre noir*. C'est ainsi qu'un jour dominical, perdu dans ses réflexions suspicieuses quant à la vérité des choses et des personnes qu'il croisait, marchant sur le pont de Galata, « sur le trottoir du côté de la mer de Marmara »²²⁹, Galip se voit tout d'un coup confronté à un Istanbul devenu d'ores et déjà un livre. Un livre fait de lettres et de mots inscrits partout sur les panneaux, sur les objets que portaient les passants, « objets en plastiques ou en métal, [...] journaux, [...] cartons

²²⁶ Ici le terme « nulle part » est emprunté à Armand Mattelart qui, dans « l'Histoire de l'utopie planétaire », décrit *la société modèle de Thomas More* : « L'île d'*Utopie/Eutopie* est la contrée de *nulle part* et du *bonheur* ». A. Mattelart, *Histoire de l'utopie planétaire*, op. cit., p. 18.

²²⁷ B. Westphal, *La géocritique*, op. cit., p. 134.

²²⁸ Louis Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1996, p. 96.

²²⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 339.

d’emballage que Galip examinait, attentivement, comme s’il n’en avait jamais vu jusque-là, tout en tentant de déchiffrer les mots qui y étaient imprimés »²³⁰.

L’idée ici c’est de mettre en exergue l’importance des déplacements de l’homme urbain dans la structure de ce type de chronotope. Dans les romans du corpus, la mobilité des protagonistes est décisive en ce qui concerne la représentation de la ville, comme si sans leurs déplacements la lecture de la ville devenait quasiment impossible. On s’accorde avec Michel de Certeau qui compare la ville à un texte à lire. En comparant le « marcher » au « parler », Certeau accorde trois fonctions à l’acte de marcher : « un système d’appropriation du système topographique par le piéton », « une réalisation spatiale du lieu » et enfin une implication des « relations entre des positions différenciées ». Pour Certeau, la ville est comme un texte que les habitants peuvent s’approprier à l’infini par leur manière de « pratique d’espace »²³¹ traduit dans l’acte de marcher. Ce dernier se veut un moyen de réalisation « synonyme de “faire (écrire)” »²³² des lieux. Partant de cette hypothèse, Certeau attribue une première définition à la marche comme « espace d’énonciation »²³³, puisque l’habitant transforme les lieux à sa guise et les approprie à sa façon, une subjectivité qui s’actualise selon chaque individu. Or, notons que cet habitant, une fois devenu « passant » dans le langage de Certeau, « se marque (par des taches, lapsus, etc.) mais il ne s’écrit pas. Il altère un lieu mais (il le trouble), mais il n’en fonde aucun »²³⁴. Cette conception peut nous aider à appréhender la difficulté que Quinn rencontre pour traduire la marche du passant que peut être Stillman, puisque comme l’affirme le narrateur de *Cité de verre*, « Stillman n’avait laissé de message nulle part. Il avait certes créé les lettres par le mouvement de ses pas, mais elles n’avaient pas été inscrites quelque part. C’était comme dessiner dans l’air avec un doigt »²³⁵.

On se confronte ici à une hypothèse à deux issues : soit on est en train de « sémantiser » la propre géographie cartographique de New York, c’est-à-dire, on procède à « conceptualiser l’espace comme langage »²³⁶, ce qui veut dire « ville comme texte » (Michel Butor, 1982), soit on n’a qu’à avouer que le sosie du New York de *Cité de verre*, à savoir la *Tour de Babel*, n’est

²³⁰ *Ibid.*, p. 340. (« Köprüden geçenlerin çoğunun ellerinde plastik torbalar vardı. İçlerinden kesekağıtları, maden ya da plastik parçacıkları, gazeteler, paketler fişkırın torbalara ilk defa görüyormuş gibi bakarken üzerlerindeki yazıları dikkâtle okudu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 212).

²³¹ M. de Certeau, *L’invention du quotidien, I : Arts de faire*, *op. cit.*, p. 152.

²³² *Ibid.*, p. 231.

²³³ *Ibid.*, p. 148.

²³⁴ *Ibid.*, p. 227.

²³⁵ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 105. (« For Stillman had not left his message anywhere. True, he had created the letters by the movement of his steps, but they had not been written down. It was like drawing a picture in the air with your finger ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 70.)

²³⁶ T. Bulot, V. Veschambre. « Sociolinguistique urbaine et géographie sociale : articuler l’hétérogénéité des langues et la hiérarchisation des espaces », *op. cit.*



tributaire que de l'écriture de Quinn qui enregistre les déplacements de Stillman sous forme d'un texte disparate dans son cahier rouge. C'est à travers ce texte que Quinn parvient, en s'appuyant sur sa mémoire ainsi que sur son imagination, à tracer le dessin des déambulations de Stillman, car, comme le souligne le narrateur de *Cité de verre*, ces lettres « n'existent que dans le cahier rouge de Quinn – et bien sûr dans la copie papier de *Cité de verre* que nous autres, en tant que lecteurs, avons à disposition²³⁷. Et n'oublions pas que "tracer" signifie également "cartographier" »²³⁸ comme l'affirme William Lavender dans son analyse de *Cité de verre*. On se demande par conséquent si la ville de New York avait été lue comme un livre, comme un roman, d'une façon similaire à celle de Quinn. Autrement dit, on se demande si le texte du cahier rouge de Quinn n'est qu'une fantaisie de celui-ci et non pas une vraie lecture de la ville-texte que peut être considérée New York.

Dans le premier cas, on tendrait vers une « hypersémiotisation » de la marche dans la ville. En d'autres termes, la géographie de la ville devient un espace sémantique « au sens de Jacques Ruffié (1976) ou de Roland Barthes qui écrivait que "tout usage social est converti en signe de cet usage" »²³⁹. Suivant l'analyse faite par C. Linde et W. Labov²⁴⁰ sur les descriptions d'appartements à New York par les occupants, M. de Certeau déduit que l'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés »²⁴¹. Depuis cette perspective, le parcours de Stillman devient un acte d'énonciation à travers lequel une deuxième ville imaginaire dissimulée au cœur de New York doit être découverte par Quinn en tant qu'observateur de cette marche. Les réflexions de Quinn sur les marches de Stillman rappellent ainsi que la ville ne manque rien pour être une langue comme l'avance Jean-Christophe Bailly, écrivain français. Selon ce dernier, « comme on lance des mots en l'air avec sa voix, on déploie ses pas dans l'espace en marchant et quelque chose se définit peu à peu et s'énonce »²⁴². C'est de façon similaire que dans le New York de *Cité de verre*,

²³⁷ Dans *Espèces d'espaces*, George Perec, considère la page, ou bien, le papier sur lequel on inscrit des mots, comme la première espèce d'espaces : « L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. Décrire l'espace, le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulants qui saturaient les côtes de noms de ports, es noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la merre que par un ruban continu de texte. L'aleph, ce lieu borgésien où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet ? » (G. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 21.) Alors, se demanderait-on : Pourquoi ne pas prendre au sérieux la géographie qui apparaît sur les feuilles du cahier rouge de Quinn ?

²³⁸ William Lavender, « The Novel of Critical Engagement : Paul Auster's "City of Glass" », *Contemporary Literature*, University of Wisconsin Press, vol. 34, n° 2, 1/7/1993, pp. 219-239.

²³⁹ A. Belhedi, « L'espace géographique. De l'absolu au relatif », *op. cit.* p.7.

²⁴⁰ Charlotte Linde and William Labov, « Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought », in *Language*, vol. 51, n° 4, 12/1975, pp. 924-939.

²⁴¹ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, *op. cit.*, p. 148.

²⁴² Jean-Christophe Bailly, *La ville à l'oeuvre*, Paris, Les Éd. de l'Imprimeur, 2001, p. 24. Cité dans O. Mongin, *La condition urbaine*, *op. cit.*, p.53.

cette « quelque chose » se définit peu à peu par le biais des « pas » de Stillman devant les yeux de Quinn pour illustrer un plan qui apparaît mythiquement sous forme de « la Tour de Babel ». New York devient ainsi une ville double, une ville dans la ville, une ville palimpseste.

Or, le texte que Quinn pense avoir dégagé des déplacements de Stillman, dans son état primaire, et avant que son imagination et ses pensées antérieures l'aide, n'est pas facilement lisible. C'est la même difficulté à laquelle doit faire face Galip lorsqu'en flânant dans la ville, il essaye de trouver une cohérence textuelle dans les lettres et signes qu'il voit sur les objets portés par les passants sur le pont de Galata. Or, le texte crée par la marche des passants est un texte à trous, un texte à « blancs » si on veut reprendre les termes de Barthes, où les espaces vides entre les mots doivent être remplis par le lecteur qu'est Galip de façon qu'ils prennent une cohérence sémantique : le narrateur du *Livre noir* rapporte :

« Aussitôt, il sentit que les mots et les lettres sur les sacs étaient autant d'indices désignant l'« autre vérité », la « réalité fondamentale », et l'espoir l'envahit. Mais tout comme les visages qui passaient près de lui ne s'illuminaient qu'un instant pour s'éteindre à nouveau, les mots ou les syllabes qu'il apercevait sur les sacs disparaissaient très vite, les unes après les autres, après avoir brièvement étincelé d'un sens nouveau. Et pourtant Galip continuait à lire : « Crémèrie... Atakoy... Turksan... Fruits... Montre de... Palais de... »²⁴³.

C'est en partant d'une telle approche que la ville peut se transformer en un texte à lire, un puzzle à refaire. Comme l'affirme Christina Horvath, « dans les romans postmodernes, la ville apparaît souvent comme un texte donné à déchiffrer »²⁴⁴. Néanmoins, l'idée que l'on suggère c'est qu'il ne faut pas oublier que chacun pourrait la lire à sa propre façon. C'est ici que le récit enchâssé de Pamuk dans *Le Livre noir*, à savoir la chronique de Djélâl relevant « les incroyables ressemblances qu'on remarque entre les plans de Damas, du Caire et d'Istanbul »²⁴⁵, trouve du sens²⁴⁶. Sinon nulle approche ne pourra les considérer comme identiques. Ainsi comprend-on

²⁴³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 340. (« Bir anda torbaların üzerindeki kelimelerin, harflerin “öteki gerçeği”, “asıl gerçeği” gösterecek işaretler olduğunu hissettiği için umutlandı. Ama yanından geçen her yüzün anlamının da bir anlık bir parlaklıktan sonra sönü-vermesi gibi, plastik torbaların üzerindeki kelimeler ve heceler de bir an yeni bir anlamla ışıdıktan sonra teker teker kayboluyorlardı. Galip gene de uzun bir süre onları okudu: “Muhallebici... Ataköy... Türksan... Yemişleri... saatidir... Sarayları...” »). O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 212).

²⁴⁴ Ch. Horvath, *Le langage de la ville : l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne*, in Yves Clavaron et Bernard Dieterle (éds.), *La mémoire des villes*, op. cit., p. 349.

²⁴⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 419. (« Biz farkına bile varmadan bütün hayatımızın içine gömüldüğü esrarı deşifre eden en önemli yazım Şam, Kahire ve İstanbul haritaları arasındaki inanılmaz benzerlikleri ortaya koyduğum on altı yıl dört ay önceki incelemem değildir »). O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 261).

²⁴⁶ Dans cette chronique, à travers l'anecdote qu'il raconte sur les aventures des relations de deux poètes mystiques persans *Mevlâna Rumi* et *Shems de Tabriz*, Djélâl raconte que selon certaines correspondances occultes entre le plan des rues d'Istanbul, de Damas et du Caire, ces trois villes ne sont à la base qu'une seule ville. Pour lire plus voir Patrick Parrinder, « Mannequin-Maker », Review of *The*

comment le dessin-plan relevé sous les yeux d'un explorateur comme Quinn apparaît sous la forme énigmatique des lettres mystérieuses.

Cependant, le fait que la fiction sémiotise à ce point d'une part, l'espace parcouru dans la ville et d'autre part, le parcours lui-même, ne ferait-il pas penser à une sorte de pathologie postmoderne dans la lecture de la ville contemporaine ?

La ville représentée par la fiction postmoderne nous semble de ce fait tellement complexe que l'on oublie parfois de penser à la découvrir sans attente particulière, mais simplement pour le plaisir de flâner. De la sorte, elle s'assimilerait à un texte écrit en discours excessif qui échappe à tout sens fixe (selon le concept de *déconstruction* de Derrida) et reste ainsi toujours incomplet. Elle peut se définir dans une lecture herméneutique sous diverses versions, divers récits, et comme le dit Todorov, « deux récits portant sur le même texte ne seront jamais identiques »²⁴⁷. Jean-Luc Nancy révèle cet effet avec un malaise particulier qui retient toute notre attention : « La question de la ville serait-elle un modèle de discours excessif ? Une hypersémiotisation ? Un engorgement, non de véhicules, ni de marchandises, mais de volontés signifiantes ? Je voudrais que déambuler ne devienne ni concept ni question de la ville, et soit au contraire une manière de lui laisser sa chance : la chance et le risque de l'insignifiance »²⁴⁸.

III.2.1. Le monde des incomplétudes

Concernant *Cité de verre*, au demeurant, on reprend encore une fois l'hypothèse qui s'appuie sur la question de « doute », un doute qui est partagé à plusieurs niveaux entre Quinn, le narrateur du récit, l'auteur du roman ainsi que nous en tant que lecteurs du roman.

Nous savons bien que Quinn, avant de se mettre à transcrire la marche de Stillman sur papier, avait déjà lu son livre qui s'attarde abondamment sur le mythe de la Tour de Babel :

« Quinn passa la matinée du lendemain avec le livre de Stillman à la bibliothèque de l'université Columbia. [...]. *Le Jardin et la Tour : premières visions du Nouveau Monde* [le titre du livre écrit par Stillman] était divisé en deux parties de longueur à peu près égale, intitulées “Le mythe du paradis” et “Le mythe de Babel” »²⁴⁹, rapporte le narrateur de *Cité de verre* de la journée où Quinn entreprend la lecture du livre de Stillman.

Black Book by Orhan Pamuk, *London Review of Books*, 10/1995, vol. 17, n° 19. <http://www.orhanpamuk.net/popuppage.aspx?id=66&lng=eng>

²⁴⁷ T. Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 179.

²⁴⁸ J.-L. Nancy, *La ville au loin*, op. cit., p. 14.

²⁴⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 66. (« Quinn spent the next morning at the Columbia library with Stillman's book. [...] He turned the chair around, positioning himself with his back to the window, and opened the book. *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World* was divided into two parts of approximately equal length, “The Myth of Paradise” and “The Myth of Babel.” »). P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 41.)

Par conséquent, il ne serait guère incongru de supposer que Quinn ne soit marqué par ses lectures. À vrai dire, Quinn semble marcher, en même temps qu'à New York, dans l'espace réinventé par Stillman. Ce dernier incarne l'homme traqué qui ouvre, selon Pierre Sansot, douloureusement le chemin pour les autres : « en général, *c'est l'homme traqué qui ouvre douloureusement son chemin*, [...]. Tandis que les autres reposent et vivent dans l'intégration il assume pour sa part l'inconfort d'être une subjectivité, il réinvente l'espace »²⁵⁰.

Notre hypothèse liminaire à ce sujet serait donc de supposer que Stillman avait déjà prévu de marcher de façon à ce que le tracé de ses déplacements donne les lettres formant le terme « TOWER OF BABEL ». Cependant, il n'est pas exclu de présumer que celui qui le surveillait ait probablement surestimé les indices donnés par l'auteur, ce qu'Umberto Eco appelle « surinterprétation »²⁵¹. Dans ce cas, c'est le premier lecteur de Stillman, à savoir, Quinn, qui décide que les actes de Stillman ne peuvent être arbitraires, qu'ils doivent avoir un sens ; le récit nous le confirme : Quinn « persistait à ne pas croire que les actes de Stillman soient arbitraires. Il voulait qu'ils aient un sens, aussi obscur soit-il »²⁵². Et si ce n'était pas le cas ? Si le secret que Quinn pense avoir déchiffré des déplacements de Stillman ne naissait que de sa propre imagination, de ses propres images mentales, prenant sources dans son environnement et dans ses souvenirs ? Quinn lui-même suspecte la même chose que nous :

« Puis surgirent des doutes, comme sur commande, qui remplirent sa tête de voix traînante et gouailleuses. Il avait fantasmé toute l'affaire. Les lettres n'étaient pas du tout des lettres. Ils les avaient vues uniquement parce qu'il avait voulu les voir. Et même si les schémas formaient des lettres, ce n'était qu'un hasard. Stillman n'y était pour rien »²⁵³.

On retourne à la scène où Quinn, l'auteur du « cahier rouge », ne peut échapper au doute qui s'empare de lui concernant l'utilité du travail qu'il a entamé, à savoir, tracer les déambulations du Stillman. Selon le récit, Quinn cartographie les déplacements quotidiens effectués par Stillman et dessine séparément le tracé géographique de chaque jour. Ensuite, en faisant correspondre chaque dessin à une lettre alphabétique et en les manipulant pendant quelques heures, il finit par les écrire sous la forme de « TOWER OF BAB ». À vrai dire, Quinn finit par trouver une sorte de rhétorique piétonnière dans les marches de Stillman. Michel de Certeau assimile ce genre de tournures piétonnières à des figures de styles qui font la rhétorique d'une

²⁵⁰ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 188.

²⁵¹ U. Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit.

²⁵² P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 103. (« He wanted there to be a sense to them, no matter how obscure ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 68.)

²⁵³ *Ibid.*, p. 106. (« Then doubts came, as if on command, filling his head with mocking, sing-song voices. He had imagined the whole thing. The letters were not letters at all. He had seen them only because he had wanted to see them. And even if the diagrams did form letters, it was only a fluke. Stillman had nothing to do with it ». *Ibid.*, p. 71.)



marche. Certeau avance ainsi que « les cheminements de passants présentent une série de tours et de détours assimilables à des « tournures » ou à des « figures de style ». Il y a une rhétorique de la marche. L'art de « tourner » des phrases a pour équivalent un art de tourner des parcours. Comme le langage ordinaire, cet art implique et combine des styles et des usages »²⁵⁴. Les tournures piétonnières de Stillman dans le regard de Quinn se transforment peu à peu de simples mouvements spatiaux en lettres comme dans un langage qui veut communiquer un message. Au lieu de n'être considérés que comme de simples repères spatiaux, les bâtiments, les rues et les quartiers deviennent dans cette approche sémiologique des signifiants qui transforment la ville dans l'ensemble en un texte lisible, un texte dont les lettres sont des trajets parcourus par Stillman et lus par Quinn.

New York est un prototype d'une ville verticale moderne. Pour Michel de Certeau, regardant du haut d'un building comme le World Trade Center, la ville s'apparente à « un texte qu'on a devant soi, sous les yeux »²⁵⁵. Les habitants des gratte-ciels des mégapoles modernes comme New York deviennent selon Certeau des voyeurs découvrant la ville du haut comme une masse gigantesque qui « s'immobilise sous les yeux. Elle se mue en texturologie où coïncident les extrêmes de l'ambition et de la dégradation, les oppositions brutales de races et de styles, les contrastes entre les buildings créés hier, mués déjà en poubelles, et les irruptions urbaines du jour qui barrent l'espace »²⁵⁶. Or, comme on l'a déjà étudié dans ce travail²⁵⁷, on sait que Quinn est privé par son auteur de cette vision verticale. Il est coincé en bas de grandes tours sans jamais y monter durant l'histoire de *Cité de verre*. Pour lire la ville-texte de New York, son seul moyen semble de suivre pas à pas Stillman.

Or, si nous, en tant que lecteurs, avons vu les figures dessinées par Quinn des trajets de Stillman sans avoir lu en amont les écrits de Stillman (celui qui marche) ainsi que les réflexions de Quinn (celui qui observe), nous aurions été certainement dans l'impossibilité de trouver les mêmes lettres que Quinn. Car ces dessins peuvent ressembler à d'autres lettres ou à tout autre chose. Même Quinn n'est pas sûr que les lettres qu'il dégage du croquis des déplacements de Stillman ne soient pas de pures imaginations. Pour légitimer ce doute, l'exemple que le narrateur de *Cité de verre* évoque à ce sujet peut aider :

²⁵⁴ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire, op. cit.*, p. 151.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 140.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 139.

²⁵⁷ Voir chapitre II.1.1. Le primat de la perspective horizontale.

« Quinn s’efforça de le [le R] regarder comme s’il ne s’était pas attendu à y voir une lettre de l’alphabet. Il dut avouer que rien n’était sûr : ce pouvait bien être une forme dénuée de sens »²⁵⁸.

Malgré tout, comme le raconte le narrateur de *Cité de verre*, « en tenant bien compte du fait qu’il avait raté les quatre premiers jours et que Stillman n’avait pas encore terminé, la réponse semblait inévitable : *THE TOWER OF BABEL* »²⁵⁹. Cependant, avant de finir par saisir des mots qui auraient tout sens que soit, rappelons-nous que le moment de doute de Quinn arrive après qu’il a fini le dessin du troisième jour des marches de Stillman :

« Quinn s’accorda une pause pour réfléchir à ce qu’il faisait. Était-il en train de griffonner des bêtises ? Était-il en train de gaspiller débilement sa soirée, ou essayait-il de trouver quelque chose ? Mais il comprit que ces deux réponses étaient tout aussi inacceptables l’une que l’autre. S’il était simplement en train de tuer le temps, pourquoi s’y employait-il d’une façon aussi laborieuse ? Était-il si confus qu’il n’avait plus le courage de penser ? En revanche, s’il n’était pas seulement en train de se distraire, que faisait-il exactement ? Il lui semblait qu’il cherchait un signe »²⁶⁰.

D’ailleurs, force est de noter que les deux derniers jours des déambulations de Stillman (correspondant aux lettres E et L), ne peuvent jamais être cartographiés puisque Stillman ne terminera jamais son action. Ainsi constate-on que la diégèse de *Cité de verre* est teintée constamment de l’incertitude (caractéristique emblématique du postmodernisme) car rien ne s’achève, comme la démarche de Stillman qui ne se complète jamais autant que le roman en témoigne.

Si dans le monde que construit Auster, tout finit par demeurer incomplet, tronqué, dans le monde qu’esquisse Echenoz par le biais de son écriture, le fiasco est le sort le plus attendu des hommes et des événements²⁶¹ – à commencer par l’échec d’atteindre la « femme impossible ».

²⁵⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 104. (« Quinn tried to look at it as if he had not been anticipating a letter of the alphabet. He had to admit that nothing was sure: it could well have been meaningless ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 69.)

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 105. (« Making all due allowances for the fact that he had missed the first four days and that Stillman had not yet finished, the answer seemed inescapable: *THE TOWER OF BABEL* ». *Ibid.*, p. 70.)

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 103. (« Quinn paused for a moment to ponder what he was doing. Was he scribbling nonsense? Was he feeble-mindedly frittering away the evening, or was he trying to find something? Either response, he realized, was unacceptable. If he was simply killing time, why had he chosen such a painstaking way to do it? Was he so muddled that he no longer had the courage to think? On the other hand, if he was not merely diverting himself, what was he actually up to? It seemed to him that he was looking for a sign ». *Ibid.*, p. 68.)

²⁶¹ Ceci dit, nous ne voulons en aucun cas dire que le monde fictionnel créé par Echenoz est complet. Il est autant incomplet que celui d’Auster et de Pamuk. Selon Lubomír Doležel, théoricien littéraire tchèque, contrairement au monde logique, le monde fictionnel ne peut être qu’éternellement incomplet : « Les mondes fictifs et historiques sont tous deux nécessairement incomplètes. Pour construire un monde possible complet, il faudrait écrire un texte de longueur infinie – une tâche que les humains ne sont pas capables d’accomplir ». Lubomír Doležel, « Possible Worlds of Fiction and History », in *New Literary History*, vol 29, n° 4, 1998.



Au piano est l'histoire de la faiblesse des gens qui échouent presque tous dans leurs efforts. Les femmes, ou bien, la figure féminine dans l'écriture d'Echenoz se trouve dans la zone grise de l'entrecroisement du réel et de l'imaginaire. Le doute ne cesse jamais de hanter le lecteur quant à l'appartenance de ces femmes à la réalité, ce qui mettra en doute par ailleurs la vérisimilitude générale du récit même que raconte Echenoz. C'est exactement le même scepticisme qu'on a éprouvé concernant la réalité d'existence romanesque de Djélâl et Ruya, dans *Le Livre noir* de Pamuk.

Le chronotope echenozien est un mélange minimaliste du réel et de l'imaginaire²⁶². Dans ce monde, la femme « se situe souvent dans un entre-deux, dans un espace interstitiel de la perception où il est alors malaisé de définir exactement son statut. Elle demeure, lorsqu'elle apparaît au personnage masculin, fondamentalement ambiguë, floue, imprécise, indéterminée au point que le lecteur lui-même ne saurait affirmer si elle existe ou non, si elle est image fantasmée, vision onirique ou réalité du personnage »²⁶³. Dans *Au piano*, Max n'arrive jamais à s'unir avec son amour (impossible) Rose, au point que jusqu'à la dernière scène de l'histoire, on reste dans l'ombre d'un doute ; on se demande si elle n'est née que des fantasmes d'un vieux garçon vierge. Et même lorsqu'elle apparaît, enfin, dans la scène finale du récit qui se déroule maintenant dans Paris de l'après-mort, elle disparaît cette fois-ci pour toujours sans que Max puisse savourer, quoique pour un bref moment, sa présence ; comme si elle n'avait jamais existé, même dans les rêves de Max. L'unique succès de ce dernier avec les femmes ne se produit qu'après sa mort dans le *Centre* purgatorial où finalement, « un beau soir, il posséderait Doris Day »²⁶⁴. Echenoz est un grand passionné de la brièveté et il l'affirme dans une rencontre avec Patrick Modiano²⁶⁵. « L'extraordinaire vitalité de l'imaginaire echenozien, laconique à

<https://metacritic.files.wordpress.com/2015/03/dolezel.pdf>. [« Both fictional and historical worlds are by necessity incomplete. To construct a complete possible world would require writing a text of infinite length – a task that humans are not capable of accomplishing »]. Pour en lire plus sur ce sujet, voir Lubomír Doležel, *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010.

²⁶² Ce minimalisme mitigé du réel et du fictionnel, cette simplicité paradoxalement complexe, on l'expérimente également dans le cinéma avec des cinéastes comme l'Iranien Abbas Kiarostami – figure importante héritière de *La Nouvelle Vague* – chez qui existe, comme l'affirme Jacques Mandelbaum journaliste au service Culture du « Monde », « une sorte de virtuosité et de tendance au baroque qui fait qu'à partir d'un certain moment on est complètement perdu dans ses films parce qu'on ne sait plus ce qui appartient à la réalité ou à la fiction ». J. Mandelbaum, « Abbas Kiarostami, emporté par le vent », *op. cit.*

²⁶³ Marie Fournou, « Représentations du féminin chez Théophile Gautier et Jean Echenoz, une postérité déroutante : de l'ascendance niée au renouvellement », dans Aline Mura-Brunel (éd.), *Chevillard, Échenoz : filiations insolites*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 37.

²⁶⁴ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 143.

²⁶⁵ « Modiano-Echenoz : la rencontre », propos recueillis par Jérôme Garcin, *Bibliobs*, 23/10/2012, <http://bibliobs.nouvelobs.com/rencontre-litteraire-2012/20120926.OBS3589/modiano-echenoz-la-rencontre.html>

l'excès »²⁶⁶ comme l'affirme Bessard-Banquy, est si minimaliste que la scène d'amour de Max et Doris Day qu'Echenoz décrit dans *Au piano* est si courte que Warren Motte le caractérise comme la plus brève scène d'amour dans la littérature française²⁶⁷. Tout cela se passe dans un monde imaginaire – le mode conditionnel qu'Echenoz emploie pour le verbe « posséder » renforce même l'hypothèse de l'incertitude de l'occurrence de cette nuit d'amour. C'est pour ce manque de sentimentalisme dans l'ensemble de l'œuvre de Jean Echenoz que comme le dit Pierre Brunel, nous « n'attendons pas davantage d'effusions sentimentales »²⁶⁸ dans l'écriture d'Echenoz, à moins qu'il y ait des retrouvailles froides et silencieuses des amoureux qui se regardent sans compassion flagrante classique comme avec les amoureux flaubertiens de *L'éducation sentimentale*²⁶⁹ ou Elizabeth Bennet (protagoniste d'*Orgueil et Préjugés*²⁷⁰ de Jane Austen) qui doit choisir l'amour entre l'argent et le mariage.

À cet égard, Paul Auster ressemble à son homologue français. Avec lui aussi dans *Cité de verre*, malgré l'attente qu'on a en tant que lecteur pendant tout le récit pour voir s'il y aurait une histoire d'amour passionnelle entre Quinn et Virginia Stillman, ce romantisme ne se résume que brutalement à la toute brève scène où Virginia Stillman, de façon complètement inattendue, pose un baiser sur les lèvres de Quinn lorsqu'il est en train de quitter l'appartement des Stillman après avoir été informé de sa mission de surveillance du père de Peter Stillman.

La scène de retrouvaille de Max et Rose dans *Au piano* est en quelque sorte frappante parce que glaciale et triviale. L'un (Max) n'y peut rien parce qu'ahuri de trouver après si longtemps sa bien-aimée en compagnie de Béliard, l'autre (Rose) ne fait signe de la moindre étincelle d'amour parce qu'elle ne se rappelle forcément pas du jeune à qui elle aurait été intéressée il y a plus de trente ans.

Comme dans *Au piano*, l'univers de *L'Équipée malaise* est peuplé d'hommes qui échouent dans leurs efforts. Le roman s'ouvre par la présentation de Jean-François Pons et Charles Pontiac qui aiment tous deux une même femme, Nicole Fischer. Mais cette dernière part avec un troisième homme, le résultat : la frustration pour les deux hommes. Ce qui change leur vie à jamais : Jean-François part en Malaisie sans jamais retourner à Paris pendant trente ans et Charles, lui, opte pour se marginaliser et devient peu à peu un SDF. Or, l'intéressant c'est que comme Charles et Jeff, Paul et Bob, les deux autres jeunes membres de l'équipée, aiment tous les deux Justine la fille de Nicole, mais que Justine se fait kidnapper par les trois Belges qui veulent se venger de

²⁶⁶ O. Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, op. cit., p. 67.

²⁶⁷ W. Motte, « A Novel Afterlife : Play and Performance in Jean Echenoz's *Au piano* », op. cit.

²⁶⁸ P. Brunel, *Transparences du roman*, op. cit., p. 297.

²⁶⁹ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Garnier, 1961.

²⁷⁰ Jane Austen, *Orgueil & préjugés*, Paris, Milady romance, 2015.



Paul. Encore un échec amoureux car la femme aimée disparaît à la fin du roman, le *leitmotiv* qui domine l'œuvre d'Echenoz.

En plus, tous les efforts de Jeff et son équipée, qui comprend aussi Charles, Paul et Bob, pour organiser une rébellion des indigènes de Johor en Malaisie pour reprendre le contrôle de la plantation que Jeff administrait avant que l'arrivée de nouveaux propriétaires renverse tout, finissent par échouer. Là encore le fiasco est total. Rien ne finit par payer dans ce roman. Comme si rien n'arrivait à imposer un ordre à un monde peuplé par les gens qui sont condamnés tristement à l'échec ; c'est ce que la critique du postmodernisme reconnaît comme la notion d'« entropie », ainsi que Linda Hutcheon le précise dans *A Poetics of Postmodernism* en rappelant les enseignements postmodernes de l'œuvre de Thomas Pynchon, notamment sa nouvelle *Entropy* (1957)²⁷¹. Selon Brian McHale, l'entropie a lieu dans la fiction postmoderne quand « le seul changement – et sans changement, bien sûr, il n'y a pas de possibilité de récit – est un changement de mal à pire dans l'état général »²⁷².

Bessard-Banquy appelle cette caractéristique « l'indécidabilité des romans echenoziens » qui « correspond ni plus ni moins à la volatilité du sens, au fait qu'il reste toujours à construire, toujours à trouver »²⁷³. Ainsi pourrait-on déduire que le fait que le sens reste toujours à construire dans la fiction echenozienne est issu de son caractère postmoderne qui tend vers ce que Derrida appelle « déconstruction » comme on l'a déjà remarqué. C'est pour ce goût différent dans la manière de raconter l'histoire que Pierre Brunel affirme qu'à la parution de *Lac*, « on a même cru trouver en Jean Echenoz l'écrivain que le post-modernisme se cherchait et que Michel Butor, trop ancien, trop divers, ne pouvait être »²⁷⁴. Cependant, comme le dit W. Cloonan, « la seule force capable d'imposer l'ordre dans le monde de *l'Equipée malaise*, c'est le roman lui-même, qui présentent une image cohérente du chaos que les êtres humains créent »²⁷⁵.

²⁷¹ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 192.

²⁷² B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 63. « The only change – and without change, of course, there is no possibility for narrativ – is a change from bad to worse in the overall condition, an increase in the system's entropy ».

²⁷³ O. Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, *op. cit.*, p. 103.

²⁷⁴ P. Brunel, *Transparences du roman*, *op. cit.*, p. 289.

²⁷⁵ W. Cloonan, « Jean Echenoz », in W. Thompson (dir.), *The Contemporary Novel in France*, *op. cit.*, p. 211. « If there is any force capable of imposing order in the world of *l'Equipée malaise*, it is the novel itself, which present a coherent picture of the chaos human beings create ».

III.2.2. La ville filtrée par l'intertextualité de la fiction postmoderne : un monde pour les revenants

Dans *Cité de verre*, comme le livre écrit par Stillman est le produit de son imagination ainsi que de ses recherches mythologiques, la manière dont Quinn lit la marche de Stillman dans l'espace, donne également naissance à un monde fictif. La vraie lecture de la carte de la ville de New York, ou de n'importe quelle autre ville, ne laisse guère de place à la subjectivité du lecteur. Alors que le roman postmoderne, en y impliquant un jeu textuel par le biais des atouts du langage, donne au lecteur, ici Quinn, et dans un deuxième niveau, nous, en tant que lecteur du roman, la possibilité de mêler sa perspective à la narration qu'il a sous les yeux. Il pourrait ainsi lire le texte, mieux, lire l'espace comme une *intertextualité* qui peut transformer la carte réelle de la ville en une image fictive. L'écrivain produit le texte de la représentation comme une somme de ses lectures antérieures, comme une image qui n'aurait pu voir le jour sans avoir subi l'effet des points de vue des écrivains prédécesseurs. « C'est éminemment, disait Genette, ce que fait Borges, muré dans le labyrinthe inépuisable de la bibliothèque mythique, où tous les livres sont un seul livre, où chaque livre est tous les livres »²⁷⁶.

Il se peut que cette *intertextualité* se repère également par le lecteur si ce dernier est suffisamment préparé pour suivre l'auteur dans son « esprit de jeu » textuel. C'est ce qu'affirme Genette en citant « le mot exemplaire de Jules Lemaitre sur le vieux Brunetière : *Tandis qu'il lit un livre, il pense, pourrait-on dire, à tous les livres qui ont été écrits depuis le commencement du monde* »²⁷⁷. Cela peut ainsi sortir la représentation de l'espace de ce que Genette considérerait comme « tyrannie du point de vue diachronique »²⁷⁸ sans que l'image finale de l'espace s'éloigne du réel, du référent. La représentation devient ainsi autre qu'une pure cartographie, ou topologie mathématico-géographique. Genette dit : « Proust parlait du "côté Dostoïevsky de Mme de Sévigné", Thibaudet a consacré tout un livre au bergsonisme de Montaigne, et l'on a appris récemment à lire Cervantès à la lumière de Kafka ²⁷⁹ ». Ainsi se demanderait-on pourquoi ne pas évoquer l'influence d'Henry David Thoreau – ou d'Edgar Poe ou de mythologie grecque – sur Auster. On constate que l'écriture de ce dernier est visiblement marquée par la perception de H. D. Thoreau sur l'espace. C'est ainsi que le protagoniste de *Cité de verre* opte pour vivre au cœur de New York en pleine rue dans une petite allée insalubre, ce qui rappelle Thoreau. Celui-ci, sous l'influence de la pensée de son mentor le philosophe transcendantaliste Ralph Waldo Emerson, avait choisi d'expérimenter pendant plus de deux ans une vie à l'écart du

²⁷⁶ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1979, 48.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*



monde moderne en pleine nature à Walden pour ainsi retrouver le pur bonheur que l'homme moderne avait d'après lui perdu²⁸⁰.

Henry David Thoreau est l'un des repères proéminents de l'intertextualité austerienne. Il revient *de facto* à plusieurs reprises dans l'œuvre d'Auster (*Cité de verre*, *Revenants*, *Brooklyn Follies*,...) sous forme de leitmotiv de l'univers de sa pensée philosophique et comme une sorte d'axe d'orientation ontologique dans le texte romanesque qu'il produit. En effet Thoreau est comme un prophète qui se place dans l'écart qui se creuse entre le réel et l'imaginaire de la représentation que fait Auster de la ville. Il se présente dans l'écriture d'Auster comme une feuille de route qui éclaire le chemin vers où le récit doit mener.

Si l'on rapporte indirectement les actes de Quinn à la philosophie de David Thoreau²⁸¹ et de façon indirecte à celle d'Emerson, on pourrait prendre la démarche de Stillman, comme on l'a déjà évoqué, pour une représentation de la philosophie de l'utopiste Charles Fournier à qui s'opposait Emerson. Ainsi constate-t-on que la représentation fictionnelle de New York dans la *Trilogie new-yorkaise*, par son intertextualité profonde, devient un véritable espace dans lequel des pensées opposées se manifestent, s'entrecroisent, se contrarient. New York qu'on perçoit devient donc une image multicouche de la somme des idées qui s'occulent dans l'intertextualité romanesque. En citant Lévi-Strauss, Fokkema dit :

« Les postmodernistes se sont accordés un grand degré d'arbitraire en empruntant à d'autres écrivains et ont ouvert la voie à une intertextualité sans restriction, ironiquement appelée "recyclage des déchets sémantiques" »²⁸².

²⁸⁰ Or, n'oublions pas qu'il n'était isolé dans Walden que pour une certaine durée et même pendant cet isolement voulu il n'était pas complètement solitaire puisqu'il recevait les gens dans sa petite cabine près de l'étang de Walden, d'autant plus qu'il se rendait en ville de temps en temps. Walden est situé à proximité de la ville de Concord (Massachusetts) ainsi que de Boston.

²⁸¹ Nous songeons ici notamment à l'expérience de Quinn à New York (le symbole du monde moderne) : quelques mois de vie solitaire au fond d'une allée insalubre, se passant de tout bien-être moderne au sein d'une métropole. Nous allons passer au crible cette expérience plus loin dans ce travail et nous verrons comment par cet acte, Quinn nous fait penser à la question de la maison (foyer) dans les grandes villes. Cette question obsédait également Thoreau lors de son retrait au sein de Walden. Il écrivait ainsi : « À l'état sauvage toute famille possède un abri valant les meilleurs, et suffisant pour ses besoins primitifs et plus simples ; mais je ne crois pas exagérer en disant que si les oiseaux du ciel ont leurs nids, les renards leurs tanières, et les sauvages leurs wigwams, il n'est pas dans la société civilisée moderne plus de la moitié des familles qui possède un abri. Dans les grandes villes et cités, où prévaut spécialement la civilisation, le nombre de ceux qui possèdent un abri n'est que l'infime minorité ». Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 1990, p.32.

²⁸² Douwe Fokkema, « The Semiotics of Literary Postmodernism », in Johannes Bertens and Douwe Fokkema, *International Postmodernism : Theory and literary Practice*, Amsterdam, Benjamin, 1997, p. 36. « The postmodernists allowed themselves a large degree of arbitrariness in borrowing from other writers and opened the way to unrestricted intertextuality, ironically referred to as the "recycling of semantic waste" ».

Pourquoi ne pas parler de l'influence de Mevlâna (le poète mystique persan) sur Pamuk, ou de celle de Dante (voire Milton) sur Echenoz qui repeint son monde fictionnel d'une pensée composite de ses lectures antérieures ? Tout cela pour dire que les représentations romanesques (textuelles) du New York d'Auster, du Paris d'Echenoz et de l'Istanbul de Pamuk, en dépit de toutes les caractéristiques spécifiques qu'ils prennent directement de leurs auteurs, sont également des intertextes nourris par « la littérature prise dans son ensemble, comme une sorte d'immense production intemporelle et anonyme »²⁸³. Cette intertextualité infinie est bien ce que Genette évoque comme « dernier mode de spatialité »²⁸⁴.

De ce fait, on ne s'étonne guère lorsque par le biais d'une auto-parodie réfléchie, dans ses romans, Echenoz recycle le plus souvent sa propre production littéraire plutôt que de renvoyer le lecteur vers celle des autres auteurs. Les personnages et les noms se répètent dans l'œuvre d'Echenoz. Ils réapparaissent dans les autres romans mais à chaque fois sous une nouvelle silhouette, sous une nouvelle fonction ainsi que dans un niveau d'importance narrative différent. Le « retour de personnages », ainsi que le retour des leitmotifs et des situations forment un axe indéniable de l'œuvre d'Echenoz. C'est grâce à cette technique qu'Echenoz forge son « espace intertextuel » que Brian McHale²⁸⁵, catégorise comme l'un des espaces possibles dans la constitution de la zone (hétérotopie) dans la fiction postmoderne.

Echenoz, parce qu'il fait réapparaître les mêmes personnages dans ses romans, mais sous des identités différentes, se distingue en cela des écrivains comme Naguib Mahfouz, avec sa *Trilogie du Caire*²⁸⁶, de Zola avec *Les Rougon-Macquart* ou encore de Balzac dans son immense *Comédie Humaine*.

Ce retour de personnages a lieu dans l'écriture d'Auster aussi mais plutôt sous une autre forme parodique. Comme nous l'avons étudié plus haut²⁸⁷, Auster aime bien jouer avec les noms et leurs lettres.

²⁸³ G. Genette, *Figures II*, op. cit., p. 47.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p. 57.

²⁸⁶ Par exemple dans la *Trilogie du Caire* [*Impasse des deux palais* (1956), *Le Palais du désir* (1957), *Le Jardin du passé* (1957)] de Naguib Mahfouz – qui repeint les évolutions de l'Égypte du XXe siècle à travers l'histoire de trois générations d'une famille cairote – les personnages comme Ahmed Abd El-Gawwad (un riche commerçant sexiste et autoritaire) ses fils Yasine et Kamal (respectivement le beau-fils et le fils d'Amina, la femme religieuse et soumise à son époux Ahmed Abd El-Gawwad dans *Impasse des deux palais*, reviennent dans les romans suivants (*Le Palais du désir*). Le seul changement c'est qu'ils ont avancé dans l'âge ; ils reviennent comme ils étaient avant, sans changement identitaire.

²⁸⁷ Voir chapitre III.1.3., p. 251, sq.



La nouvelle identité de Max, après sa chirurgie au *Centre d'orientation* et son retour d'Iquitos pour se diriger vers la Section urbaine, est baptisée sous le nom de « Paul Salvador²⁸⁸ » qui est emprunté à *Les Grandes Blondes*. Béliard, le fonctionnaire du Centre dans les limbes et puis le surveillant des revenants dans la section urbaine, a été aussi déjà présent dans *Les Grandes Blondes*, comme un personnage saturnien mais toujours comme un minuscule gardien de « la grande blonde » du récit, un gardien dissimulé des autres et ne vivant que dans la dimension schizophrène du monde de *Gloire*, l'héroïne :

« Au mieux, Béliard²⁸⁹ est une illusion. Au mieux il est une hallucination forgée par l'esprit dérégulé de la jeune femme. Au pire il est une espèce d'ange gardien, du moins peut-il s'apparenter à cette congrégation. Envisageons le pire »²⁹⁰, dit le narrateur de *Les Grandes Blondes*.

Le nom Suzy Delair attribué à un bateau dans *L'Équipée malaise*, revient dans *Lac* comme un des personnages principaux, mais cette fois-ci au nom de Suzy Clair. Chopin (Frank), le protagoniste de *Lac* qui fréquente Suzy Clair dont le mari a disparu, devient la statue froide du parc Monceau dans *Au piano*, la statue du fameux compositeur franco-polonais (Frédéric) Chopin dont Max Delmarc le protagoniste du roman doit jouer des extraits malgré son trac. Le personnage de Briffaut de *Cherokee* revient dans *L'Équipée malaise*. Du même ordre sont les allusions à une « grande blonde » (comme Félicienne, la femme avec qui Max partage son lit pour une courte durée de temps dans Section urbaine (Paris) ou aux « grandes blondes » que Béliard n'aime pas : « je n'aime pas trop ce genre de filles. Quel genre ? demanda Max. Oh, fit Béliard avec un geste, les grandes blondes et tout ça. Je connais trop »²⁹¹) qui rappellent un autre roman d'Echenoz intitulé sous les mêmes termes. « La rue de Rome » qui constitue bel et bien le cœur géographique du Paris d'*Au piano*, « là où Mallarmé s'est installé en janvier 1875 »²⁹² comme l'affirme Pierre Brunel – même si Echenoz refusa d'y voir le moindre rapport lors de notre entretien²⁹³ – se répète également dans l'œuvre d'Echenoz (*Lac, Les Grandes Blondes, Au piano...*) et semble prendre une place importante dans la géographie echenozienne de Paris : « au-delà des Batignolles, la fraction de rue de Rome qui longe et surplombe les voies

²⁸⁸ Dans *Les Grandes Blondes*, Paul Salvador est celui qui poursuit Gloire Abgrall (une chanteuse star, oubliée après son emprisonnement pour meurtre) dans le but de la faire revenir sur la scène, de faire à nouveau d'elle une star.

²⁸⁹ « Figure improbable et pourtant familière, Béliard représente la quintessence du loufoque. Son existence oscille perpétuellement entre deux statuts. Ange gardien, mais aussi diable (Béliard fut l'un des noms attribués au diable par des textes des débuts de l'ère chrétienne) », écrit Christine Jérusalem. Christine Jérusalem, *Jean Echenoz: géographies du vide*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2005, p. 35.

²⁹⁰ J. Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 36.

²⁹¹ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 98.

²⁹² P. Brunel, *Transparences du roman*, *op. cit.*, p. 301.

²⁹³ Voir Annexe.

ferrées affluant vers la gare Saint-Lazare »²⁹⁴. Dans *Lac* aussi, Suzy Clair habite rue de Rome²⁹⁵ et c'est justement au moment du déménagement pour cette rue que Oswald, le mari de Suzy disparaît pour toujours sans qu'elle ne sache comment ni pourquoi. Comme si ces noms, ces personnages et ces lieux étaient autorisés à transgresser les limites séparant le réel et l'imaginaire de l'univers echenozien. Comme si les romans d'Echenoz, hormis leur valeur singulière, s'imbriquaient pour former de même une narration plus globale, un récit englobant l'œuvre d'Echenoz plutôt que ses ouvrages pris séparément. Un monde romanesque dans lequel Echenoz, toujours en jouant avec ses lecteurs, permet à ses personnages de transgresser les frontières installées dans le chronotope de chaque ouvrage. Ainsi, il parvient à établir un texte qui, pour reprendre les mots de Marie-Laure Ryan, fait « appel non seulement à notre connaissance du monde actuel et de son histoire, mais encore à notre familiarité avec d'autres mondes fictionnels. C'est alors le phénomène qu'on appelle la transfictionnalité »²⁹⁶. Étant un cas spécifique de l'intertextualité, la transfictionnalité, se distinguant de cette dernière qui « repose sur des relations de texte à texte, que ce soit par citation, allusion, parodie ou pastiche », comme l'affirme Richard Saint-Gelais, professeur de littérature à l'université Laval, « suppose la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle »²⁹⁷. Ainsi, la transfictionnalité dans l'œuvre d'Echenoz nous permet de savoir ce qui arrive à certains personnages (comme Béliard, Chopin...) une fois que le récit est terminé. Chez Echenoz, le poids de l'intertextualité dans la forme que les *Oulipiens* appelaient « *hétéroparodie*²⁹⁸ » est visiblement plus maigre que chez Pamuk et surtout Auster qui recourent abondamment aux allusions intertextuelles diverses pour aborder une paralittérature utile au processus de la construction de leur fiction. Cela comprend chez Auster les divers moments dans le récit où le protagoniste entreprend la lecture des livres d'auteurs variés (Edgar Poe, *Voyages de Marco Polo* dont la lecture par Quinn ouvre l'histoire, la lecture de *Walden* de Thoreau dans *Cité de verre* comme dans *Revenants*, la lecture du livre de Stillman lui-même ancré dans une riche intertextualité comprenant la Bible, Pietro Martire de Anghiera, Thomas More, John Milton...).

²⁹⁴ J. Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 84.

²⁹⁵ Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Minuit, 2008, p. 34.

²⁹⁶ M. -L. Ryan, « Des mondes possibles aux univers parallèles », *op. cit.*

²⁹⁷ Richard Saint-Gelais, « La Fiction à travers l'intertexte. Pour une théorie de la transfictionnalité », in A. Gefen et R. Audet (éds.), *Frontières de la fiction*, Québec/Boureaux, Nota Bene, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 43-75, consultable sur <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php>.

²⁹⁸ Voir Carole Bisenius-Penin, « La contrainte de l'hétéroparodie dans la poétique oulipienne et post-oulipienne », in Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes (éds.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Oxford, 2006, p. 304.

Chez Echenoz, dans *Au piano*, quoique le roman même soit structuré en forme tripartite [Paris – Purgatoire (Parc = Paradis) – Section urbaine (Enfer)] s’assimilant à une parodie aplatie de *La Divine Comédie* de Dante, l’intertextualité n’est pas aussi flagrante que chez Auster et Pamuk. D’après Hutcheon, la parodie est « le mode intertextuel qui est paradoxalement une transgression autorisée, car sa différence ironique est au cœur même de la similitude »²⁹⁹. Hormis les citations et les allusions au cinéma et surtout aux films classiques américains et aux grandes vedettes hollywoodiennes – une sorte d’« hétéroparodie³⁰⁰ » récurrent dans l’œuvre d’Echenoz comme dans celle de Pamuk qui leur permet de reconfigurer aussi sémantiquement que narrativement leur univers romanesque en empruntant à la psychologie et au destin des personnages cinématographiques³⁰¹, l’intertextualité reste en gros autoparodique. Comme le note Warren Motte³⁰², dans *Au piano* Echenoz ne cite vraiment que rarement les autres livres des autres écrivains. L’une des premières choses que Echenoz souligne en décrivant la chambre que Max va occuper pour une semaine dans le *Centre d’orientation* est bien cette absence remarquable de livres qui puissent emmener le protagoniste, ainsi que le lecteur, dans l’univers des intertextes littéraires. Il s’avère par ailleurs qu’Echenoz est lui-même conscient de ce fait de façon qu’on soupçonne qu’il l’ait fait exprès – sans doute pour ne pas remplir le « vide » qui domine son roman. Voici la description donnée par le narrateur de la chambre de Max au Centre : « Rien ne décorait les murs ; pas de bibelots, pas de revues, pas un livre en vue, ni Bible des Gédéons dans le tiroir de la table de nuit, ni prospectus touristique dépliant ... »³⁰³. Ce ne serait qu’un peu plus tard, comme le souligne également Motte, qu’Echenoz revêt son roman par le nom de certains ouvrages, et ce en fournissant incognito à Max quelques livres dans sa chambre :

« Il s’agissait d’une sélection d’ouvrages classiques, Dante ou Dostoïevski, Thomas Mann ou Chrétien de Troyes, des choses comme ça, malgré la présence déconcertante d’un exemplaire de *Matérialisme et empiriocriticisme* égaré là, et que Max feuilleta quelque minutes »³⁰⁴.

Ainsi, comme on le constate, même dans la mesure de l’occurrence d’une lecture quelconque d’un livre par les personnages au cours de l’histoire, elle est extrêmement courte ou très brièvement décrite : « il n’eut pas le temps d’avancer loin dans cette lecture [celle de « *La*

²⁹⁹ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. 66. « The intertextual mode that is paradoxically an authorized transgression, for its ironic difference is set at the very heart of similarity ».

³⁰⁰ Voir C. Bisenius-Penin, « La contrainte de l’hétéroparodie dans la poétique oulipienne et post-oulipienne », op. cit., p. 304.

³⁰¹ Comme Doris Day et Dean Martin pour Echenoz dans *Au piano* et Turkan Suray et Izzet Gunay pour Pamuk dans *Le Livre noir*.

³⁰² W. Motte, « A Novel Afterlife : Play and Performance in Jean Echenoz’s *Au piano* », op. cit.

³⁰³ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 92.

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 102- 103.

Jérusalem délivrée dans la vieille traduction (1840) d'Auguste Desplaces] car très vite on frappa à sa porte »³⁰⁵, rapporte le narrateur de l'une des nuits que Max passe au clinique du *Centre d'orientation*. De ce fait, en tant que lecteurs, nous ne retenons de l'intertexte intégré qu'une idée générale qui nous aide de part et d'autre à chercher les réponses aux secrets de la narration.

Avec Pamuk l'intertextualité forme un réseau encore plus complexe et riche que chez Auster. Les allusions intertextuelles diverses font du *Livre noir* un grand espace interculturel. Ces allusions sont de natures variées et intègrent les plis différents du texte du *Livre noir* : de la sorte sont les allusions que fait Pamuk à la littérature persane (les poètes tel Mevlâna Rumi, Farid Ud-Din Attâr, la mythologie persane tel que l'anecdote de « Simorq, qui vit sur le mont Kaf, et les aventures des voyageurs [trente oiseaux] qui se lancent à sa recherche »³⁰⁶...), l'allusion à l'histoire de l'Houroufisme, insistance narrative sur les romans policiers que Ruya lisait d'Edgar Poe, la comparaison des auteurs qui ont écrit sur Istanbul, parmi autres, Flaubert, Gérard de Nerval, Lamartine et son *Voyage en Orient*³⁰⁷, Baudelaire³⁰⁸ et son *Les Fleurs du mal*³⁰⁹, la présence romanesque des autres écrivains comme André Gide et Henri Bergson³¹⁰, Alexandre Dumas père³¹¹ dont le plus célèbre des romans a donné son titre à un des chapitres du *Livre noir* représenté sous forme d'une chronique de Djélâl (« Les trois mousquetaires »³¹²), Ibn Arabî, et encore beaucoup d'autres.

Il faudrait noter ainsi que les lecteurs peu initiés aux cultures et aux littératures, dites « orientales », comme celles de pays tels que la Turquie, l'Iran, devraient se préparer à se renseigner sur les éléments culturels locaux qui fondent par ailleurs le charme de l'écriture de Pamuk. Ce dernier, envouté par une écriture teintée de mysticisme, se bat pour que son écriture fasse l'objet d'un accueil mondial sans qu'elle perde son ancrage local³¹³.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 103.

³⁰⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 714.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 141.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 140.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*, p. 141.

³¹¹ *Ibid.*, p. 139.

³¹² *Ibid.*, p. 137.

³¹³ Orhan Pamuk a révélé à plusieurs reprises son souci d'écrire pour un lecteur mondial. C'est peut-être pourquoi il essaie de s'éloigner des clichés. C'est ce que confesse Orhan Pamuk dans son interview avec Carol Becker, le Doyen de la Faculté des Arts de Columbia University : « Quand un de mes nouveaux livres est accueilli positivement par la presse internationale, surtout dans mes premiers livres, j'ai eu l'impression que mes scènes d'amour étaient considérées comme étant de « l'amour turc », Tandis que je pensais écrire sur l'amour en général. Il semblait que lorsque j'écrivais sur l'amour, c'était de l'amour turc. Quand Proust écrivait sur l'amour, il écrivait sur l'amour en général. Toute ma vie je me suis battu contre l'impulsion d'imposer mon histoire, pour faire accepter aux autres mon histoire ».



Il semble être lui-même conscient de cette lacune involontaire dans son travail. Dans son interview avec Carol Becker, Doyenne de *Columbia University School of the Arts*, en prenant l'exemple de la description de « l'amour », Pamuk avoue que lorsqu'un de ses nouveaux livres, surtout un de ses premiers romans, était revu positivement par la presse internationale, il avait l'impression que les scènes d'amour qu'il avait décrit dans ses romans seraient considérées de « l'amour turc », tandis qu'il avait pensé avoir écrit sur l'amour « en général ». Pamuk avoue que l'amour qu'il décrivait s'avérait ainsi plus un amour turc plutôt qu'un amour universel. Il se compare à Proust en guise d'exemple qui, selon lui, quand il écrivait sur l'amour, écrivait sur l'amour en général :

« Toute ma vie je me suis battu contre l'impulsion d'imposer mon histoire, pour que les autres acceptent mon histoire ; pas me caser dans une identité ethnique ou nationale, mais d'accepter mon humanité comme une partie de toute une humanité, d'accepter mon histoire comme l'histoire de l'humanité »³¹⁴.

Pamuk assume de cette façon comment, même si un écrivain s'efforce d'estomper ou d'alléger intentionnellement ses particularités culturelles dans le texte qu'il produit dans l'objectif d'atteindre un lectorat universel et transfrontalier, son inconscient socioculturel se veut un mécanisme inhérent au caractère de son écriture. Il faudrait ainsi admettre que logiquement, comme l'affirme Jean Derive, « tous les écrivains n'ont certes pas le même souci d'inscrire leur appartenance culturelle dans leur texte, mais ils le font cependant toujours partiellement, même à leur insu, à un plan ou à un autre »³¹⁵. C'est pourquoi Edward Said pense que la critique ne doit pas se borner uniquement au texte :

« La critique ne peut pas supposer que sa provenance n'est que le texte, pas même le grand texte littéraire. Il doit se voir, avec d'autres discours, habiter un espace culturel très contesté, dans lequel ce qui a compté dans la continuité et la transmission du savoir a été le signifiant, en tant qu'événement qui a laissé des traces durables sur l'objet humain »³¹⁶.

Comparées à l'écriture de Pamuk dans *Le Livre noir*, les appartenances culturelles sont, sinon absentes, en tous cas moins fréquentes chez Echenoz. Son style minimaliste dans *Au piano* vise

[« When a new book of mine is reviewed positively by international press, especially in the first books, I had the impression that, say, my love scenes were considered to be about “Turkish love,” while I thought I was writing about love in general. It seemed that when I wrote about love it was about Turkish love. When Proust wrote about love he wrote about love in general. All my life I fought against the impulse to impose my story, to make others accept my story. »]

« Orhan Pamuk with Carol Becker », Orhan Pamuk interviewed by Carol Becker, *INCONVERSATION, The Brooklynrail*, 6/2/2008, <http://www.brooklynrail.org/2008/02/express/orhan-pamuk-wih-carol-becker>.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Jean Derive, « La question de l'identité culturelle en littérature », 2007, <halshs-00344040>

³¹⁶ Edward W. Said, *The World, The Text, And The Critic*, Cambridge, Mass, Harvard Univ. Press, 1983, p. 225.

un public qui ne rencontrera guère de difficulté pour comprendre le peu d'allusion intertextuelle qu'il évoque. Auster aussi, grâce à la fixation de l'idée du mythe de la Tour de Babel, connue partout dans le monde, derrière le portrait de la ville de New York, n'aurait pas grande difficulté à atteindre un lectorat mondial.

Les allusions intertextuelles/interculturelles sont omniprésentes dans *Le Livre noir*, que ce soit dans le texte du roman ou dans les épigraphes des chapitres comme dans les chroniques de Djélal (elles-mêmes tissées d'une intertextualité impressionnante). Comme l'affirme Pamuk lui-même, *Le Livre noir* ressemble à un « collage dadaïste »³¹⁷ (donc postmoderne [Fredric Jameson, Brian McHale]) qui puise dans une vaste intertextualité pour former dans l'ensemble une histoire méticuleuse et un Istanbul s'emparant d'un espace largement interculturel. Dans son interview donnée à *The Paris Review*, Pamuk dit :

« Il y a beaucoup d'allégories qui se répètent dans les diverses traditions de la narration orale – de Chine, Inde, Perse. Je décidai de les utiliser et de les mettre à Istanbul contemporain. C'est une expérience – tout mettre ensemble, comme un collage dadaïste ; *Le Livre noir* a cette qualité. Parfois, toutes ces sources sont fusionnées et quelque chose de nouveau émerge. Alors j'établis à Istanbul toutes ces histoires écrites, ajoutai une intrigue policière, et il en est sorti *Le Livre noir* »³¹⁸.

C'est pourquoi dans les dernières lignes du *Livre noir*, à travers une voix narrative polyphonique qui est d'ores et déjà un amalgame des voix de l'auteur, du narrateur, de Galip, de Djélâl voire du lecteur, Pamuk écrit :

« Ces histoires que j'ai tenté de disposer côte à côte dans un livre noir, m'émeuvent en me rappelant une autre histoire, puis une autre encore, exactement comme cela se passe dans notre mémoire ou dans les histoires d'amour des contes de chez nous, qui s'emboîtent les unes dans les autres »³¹⁹.

³¹⁷ Dans un « collage » sont enchâssés des éléments informatifs hétérogènes empruntés à des sources multiples. Comme l'affirme Marc Gontard, « le collage et la fragmentation sont des dispositifs de discontinuité aptes à représenter le chaos postmoderne ». M. Gontard, « Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente », [En ligne], Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870/document>.

³¹⁸ « Orhan Pamuk, The Art of Fiction », Orhan Pamuk interviewed by Ángel Gurráa-Quintana, *op. cit.* « There are lots of allegories that repeat themselves in the various oral storytelling traditions – of China, India, Persia. I decided to use them and set them in contemporary Istanbul. It's an experiment—put everything together, like a Dadaist collage; *The Black Book* has this quality. Sometimes all these sources are fused together and something new emerges. So I set all these rewritten stories in Istanbul, added a detective plot, and out came *The Black Book*. »

³¹⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 715. (« [...] bir başkasının hikâyelerinde kaybolması yolundaki bir başka hikâyeyi hatırlıyor, kara bir kitapta yanyana getirmek istediğim bu hikâyeler de bana, tıpkı bizim birbirlerine açılan aşk hikâyelerimiz ve belleklerimiz gibi [...] ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 442).

La structuration du *Livre noir*, s'assimilant à un patchwork³²⁰ narratif, est constituée d'une alternance assez régulière entre l'intrigue principale et les chroniques de Djélâl. Le roman comprend deux parties, dont la première en 19 chapitres (9 chapitres pour l'intrigue principale et 10 chroniques) et la deuxième en 17 (9 chapitres pour l'intrigue principale et 8 chroniques). Ce qui donne dans l'ensemble 36 chapitres dont 18 chroniques, autrement dit la moitié des chapitres du roman, sont faites des chroniques écrites par l'un des personnages clés appelé Djélâl (absent dès l'incipit jusqu'à la fin) de la fiction. Ces chroniques sont intégrées dans l'histoire pour compléter le monument que Pamuk veut construire avec sa narration réticulaire.

Dans la plupart des cas, les chapitres de l'histoire principale s'ouvrent en suivant le fil conducteur du chapitre précédent consistant en une des chroniques de Djélâl qui expose le leitmotiv du chapitre suivant. Ainsi est construite une cohérence narrative entre les chapitres qui peuvent en premier lieu paraître distincts. Les chroniques de Djélâl s'entrelacent comme des boucles au nœud principal qu'est l'intrigue du roman. Ainsi que Pamuk le souligne dans son interview, il fait alterner également les points de focalisation dans l'histoire principale³²¹ – ainsi que dans les chroniques rapportées au lecteur par le biais de Galip – entre plusieurs personnages. L'Istanbul du *Livre noir* se laisse ainsi contempler de points de vue différents, de l'extérieur comme de l'intérieur.

Au récit de Pamuk, quoiqu'elles puissent apparaître d'emblée comme des digressions aberrantes, elles constituent les pièces du puzzle d'une métropole mystérieuse qui ne dénonce son secret qu'une fois reconstitué. Chaque chapitre est orné d'une épigraphe (2 pour le tout premier) citant des écrivains, poètes, stars de cinéma, etc., qui annoncent secrètement au lecteur attentif et impliqué dans le ludique de la narration de Pamuk (spirit of play) ce dont il serait question dans le chapitre même. En effet, ce que Bessard-Banquy dit sur l'écriture d'Echenoz en analysant les aspects ludiques de son œuvre, peut sans conteste s'appliquer également aux techniques narratives parodiques d'un romancier postmoderne comme Pamuk. Il dit :

« Cette tentation parodique, ce désir de jouer avec la matière romanesque et la condition humaine, transparait à tous les niveaux du texte comme pour inciter le lecteur à plus de vigilance afin de mieux déjouer les pièges de l'écriture et de l'existence »³²².

³²⁰ Voir B. McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., pp. 126- 127.

³²¹ Certes, en termes de variation et de fréquence de l'emploi de la multifocalisation, Pamuk ne va pas aussi loin que les écrivains modernistes du *courant de conscience* tels que William Faulkner (*Le Bruit et la Fureur*, 1929...), James Joyce (*Ulysse*, 1922, *Finnegans Wake*, 1939...), Virginia Woolf (*Vers le phare*, 1927, *Orlando*, 1928...) où parfois il est presque impossible sans une deuxième lecture, voire troisième ou plus, de comprendre qui parle, quand on parle, où on parle.

³²² O. Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, op. cit., p. 97.

Le Livre noir est le roman le plus paradigmatique du corpus postmoderniste du présent travail en ce qui concerne l'emploi des stratégies intertextuelles, donc interculturelles, dans la structuration du roman comme dans la création de la fiction. On peut ainsi avancer que sans les jeux narratifs intertextuels, il n'y aura ni fiction ni Istanbul dans *Le Livre noir*. Le roman est structuré sur une narration livrée par trois moyens : le récit (l'intrigue principale), les chroniques de Djélal (une forme de mise en abyme), et les épigraphes qui se placent sans exception en tête de chaque chapitre. Les épigraphes sont la voix exclusivement intertextuelle du roman où l'écrivain, en s'appuyant sur les paroles d'autres penseurs et écrivains, construit un récit parallèle qui forme un appui fort pratique pour découvrir le secret du jeu narratif qu'il a mis en œuvre grâce à son humour. Autrement dit, ces épigraphes forment une sorte de guidage narratologique ainsi qu'épistémologique de la fiction tout au long du roman, comme si le roman était construit sur une coopération narrative systématique entre l'auteur du roman (Pamuk) et les auteurs des épigraphes. Notre première impression est que l'auteur du *Livre noir* fait participer tous ces penseurs à la narrativité du récit, chacun prenant le relai dans la construction de la fiction qui est en train de configurer, en même temps que *re-configurer* par les intertextes, l'Istanbul de Pamuk. Pamuk puise dans les *Contes des Mille et Une Nuits*, fait parler des penseurs et des écrivains turcs, persans, français, américains, arabes, etc., pour suggérer au lecteur que la fiction que ce dernier découvre est créée d'une nébuleuse culturelle complexe des lectures qu'a fait l'auteur des œuvres des autres écrivains – de Proust, Dante, Lewis Carroll à Coleridge, Dostoïevski, Flaubert, Nerval et E.A. Poe, de Ibn Zehrani et Yehya Kémal à Mevlâna et Attar et beaucoup d'autres³²³. Hormis les intertextes insérés dans le récit, les épigraphes l'aident à dévoiler au lecteur que c'est en empruntant aux autres écrivains et en les imitant qu'il est devenu écrivain, comme l'épigraphe du chapitre X de la deuxième partie qui évoque le caractère parodique de l'écriture de Pamuk : « De la personnalité dans le style : l'écriture doit commencer par l'imitation de ce qui a été écrit. Ce qui est naturel. Les enfants eux aussi ne commencent-ils pas à parler en imitant les autres ?³²⁴», cite Pamuk de *Tahir-ul Mevlévi*, écrivain et poète soufi turc, dans l'épigraphe du chapitre X du roman.

Les citations en forme d'épigraphe traitent de l'aspect anamnétique de l'écriture d'Orhan Pamuk et nous permettent de le classer en tant qu'écrivain postmoderne. « L'un des legs

³²³ La liste complète : Adli, Ibn Zehrani, Biron Pacha, Rilke, Marcel Proust, Dante, Lewis Carroll (3 fois), Yehya Kémal, Cheik Galip (3 fois), Abdurrahman Seref, Ulunay, Coleridge (Samuel Taylor) 2 fois, Dostoïevski, Mevlâna, Patricia Highsmith, Ahmet Rasim, Nathaniel Hawthorne, Flaubert, Gérard de Nerval, Mevlâna, Lewis Carroll, Halit Ziya, Attar, Contes des Mille et Une Nuits, Niyazi-i Misri, Tahir-ul Mevlévi, Izak Dinesen, Suleyman Tchélébi, De Quincey, E. A. Poe.

³²⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 520. (« “Üslûpda şahsiyyet: Yazı yazmak, mutlaka yazılmış yazılan taklîd etmekle başlar. Bu tabii bir hâldir. Çocuklar da başkalarını taklîd ile söze başlamazlar mı?” Tahir-ül Mevlevi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 324).



esthétiques du modernisme, repris d'ailleurs par le structuralisme, est le dogme de l'autonomie (et corrélativement de la clôture) des œuvres littéraires. Cette autonomie est souvent pensée selon l'axe des rapports entre la fiction et la réalité »³²⁵, affirme Richard Saint-Gelais. En effet, au contraire des romanciers modernistes qui critiquent l'idée d'originalité du roman à travers la citation, Pamuk, écrivain postmoderne, se sert des épigraphes (que l'on considère comme des citations mise à nu) pour une nouvelle structuration sémantique de l'univers romanesque qu'il crée. Selon la plupart des théoriciens du postmodernisme (Jameson, Hassan, McHale, Fokkema, Hutcheon, etc.), la citation est l'un des dispositifs majeurs de l'intertextualité postmoderne. « Les citations et les références parodiques [entre autres] servent à mettre en lumière les tendances stéréotypées des attentes du lecteur »³²⁶, écrit Andrea Kunne dans un article traduit par Fokkema.

Le narrateur du *Livre noir* révèle que certaines chroniques de Djélâl sont directement inspirées des autres écrivains et ont des liens intertextuels indéniables avec d'autres textes des autres auteurs (*transfictionnalité*) :

« Une chiromancienne, qu'il [Djélâl] était allé consulter à Kassime-Pacha pour se faire expliquer ce rêve, lui avait prédit qu'il passerait sa vie à écrire ; il imaginerait et décrirait tant de choses qu'il se souviendrait de toute sa vie comme d'un long voyage, même s'il ne mettait jamais plus le pied dehors. Galip avait découvert bien plus tard que cette chronique avait été inspirée par un passage très connu du *Livre des voyages* d'Evliya Tchélébi »³²⁷.

Ou ailleurs, à travers une épigraphe citée d'un certain *Cheik Galip* Pamuk révèle au lecteur combien Istanbul de sa fiction doit ses mystères au poète persan Mevlâna, celui qui a écrit *Mesnevi* : « J'ai emprunté son mystère à ton *Mesnevi*³²⁸ », avait dit *Cheik Galip* comme le cite Pamuk dans l'épigraphe du chapitre XIV du roman». C'est pourquoi, Pamuk n'hésite pas à parler dans le roman même de la parodie ainsi que de la richesse que l'intertextualité multiculturelle a prodigué à son écriture. En faisant parler un de ces personnages, un vieux polémiste qui travaille comme rédacteur dans le même magazine que Djélâl, dans le chapitre IX où Galip est en pleine recherche de son cousin Djélâl, Pamuk dévoile comment ce personnage phare de son récit qui le représente à bien des égards, converge avec les évolutions

³²⁵R. Saint-Gelais, « La Fiction à travers l'intertexte. Pour une théorie de la transfictionnalité », *op. cit.*

³²⁶ Andrea Kunne, « The Heimat Novel », in J. Bertens and D. Fokkema, *International Postmodernism : Theory and Literary Practice*, *op. cit.*, p. 218.

³²⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 343. (« Rüyasını yordurmak için gittiği Kasımpaşa'daki bir yorumcu, ona, hayatının sonuna kadar yazı yazacağını söylemişti. O kadar çok yazıp hayâl kuracaktı ki, hiç evinden çıkmasa bile ömrünün sonunda bütün hayatını uzun bir yolculuk olarak hatırlayacaktı. Galip, bu yazının ünlü bir Evliya Çelebi parçasının uyarlaması olduğunu çok sonra anlamıştı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 214).

³²⁸ *Ibid.*, p. 616. (« "Esrarım Mesnevi'den aldım" Şeyh Galip ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 381).

spatio-temporelles de son époque, a produit ses chroniques en recourant à la parodie, à la pastiche ainsi qu'aux métaphores et métonymies variées qu'il puisait dans une vaste intertextualité littéraire :

« Sous l'effet du vent qui se mit à souffler dans ces années-là, Djélâl adopta les idées de la gauche, il s'amusa cruellement à utiliser le style de ces rapports, en y mêlant des allégories et des métonymies qu'il empruntait aux traductions des œuvres d'Attar, d'Ebou Horassani, d'Ibn Arabî ou de Bottfolio. Comment voulez-vous que les lecteurs qui croient découvrir dans les images utilisées – métaphores se basant toujours chez lui sur des lieux communs – des passerelles reliant la modernité à notre passé culturel, puissent deviner que ces pastiches ont été imaginés non pas Djélâl, mais par un autre ? »³²⁹

En lisant ces lignes on a l'impression que c'est de Pamuk lui-même dont le narrateur parle. Dans *Le Livre noir*, en mettant en relief les lieux communs comme la mystérieuse boutique d'Alâaddine qui est esquissée comme un réservoir de souvenirs des Stambouliotes, Pamuk s'attache à percer un trou dans la mémoire d'un Istanbul d'ores et déjà moderne qui le relie à son passé historique. Les espaces que décrit Pamuk dans *Le Livre noir* se transforment le plus souvent en des lieux de transition où la fusion entre l'espace moderne et l'espace historique devient possible, où le passé et le présent se juxtaposent ; c'est ce que Joseph Frank appelle *Palimpsest effect* « effet Palimpseste ». Selon J. Frank, par la « juxtaposition du passé et du présent, [...] l'histoire devient non-historique : elle n'est plus considérée comme une progression occasionnelle objective dans le temps, avec les différences nettement marquées entre chaque période, mais est détectée comme un continuum dans lequel les distinctions entre passé et le présent sont effacées »³³⁰. C'est pourquoi Charles Jencks, architecte et historien de l'architecture (américain), considère « la ville comme un palimpseste historique, et comme un collage de différents systèmes symboliques »³³¹.

Olivier Mongin aussi, dans sa *Condition urbaine*, à l'aune des idées de l'architecte français Christian de Portzamparc, souligne cet effet palimpseste que l'histoire empreint sur le corps de l'espace :

³²⁹ *Ibid.*, pp. 157- 158. (« Celâl'in sonraları esen bir rüzgârla düşüncelerini bu sefer de sola doğru değiştirdiği yıllarda acımasızca kullandığı bu raporların üslubu da Attar'dan, Ebu Horasani'den, İbn Arabî'den, Bottfolio çevirilerinden doğrudan alınmış teşbihler ve kinayelerle dokunmuştu. Sonraları, Celâl'in teşbihlerinde – hep aynı beylik buluşlara dayanır ya onlar – bizi geçmiş kültürümüze bağlayan yenilik köprüleri bulanlar, bu pastiche'lerin mucidinin bir başkası olduğunu nereden bilecekler? ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 99).

³³⁰ J. Frank, « Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts », *op. cit.* pp.652-653. « By this juxtaposition of past and present, as Allen Tate realized, history becomes unhistorical : it is no longer seen as an objective, casual progression in time, with distinctly marked out differences between each period, but is sensed as a continuum in which distinctions between past and present are obliterated ».

³³¹ Charles Jencks, « Post-modern Architecture and Time Fusion », in J. Bertens and D. Fokkema, *International Postmodernism : Theory and Literary Practice, op. cit.*, p. 125.



« La ville moderne inscrit toute une histoire dans la « présence » d'un espace qui condense les temps qui précèdent. Comme l'affirme Christian de Portzamparc, la ville est « un espace qui contient du temps, un lieu que rythme une multiplicité de strates historiques »³³².

Le bureau de Djélâl dans le journal *Milliyet* est l'un de ces lieux. Le narrateur écrit cette pièce lorsque Galip s'y rend pour chercher Djélâl et s'y confronte à tous ses souvenirs :

« Cette pièce qui était pour lui un décor des *Mille et Une Nuits*, pleine de paperasses et de rêves, et où s'agençaient des existences et des histoires extraordinaires, qu'il était incapable d'imaginer lui-même »³³³.

Pamuk s'appuie sur l'importance des emprunts que l'auteur peut faire aux imaginaires des autres afin de recréer un espace-temps écrit. Ainsi, selon Frank, l'Histoire est déstituée de sa dimension de la profondeur dans une fiction où « le passé et le présent sont vus spatialement, enfermés dans une unité intemporelle qui, si elle peut accentuer les différences de surface, élimine tout sentiment de séquence historique par l'acte même de juxtaposition »³³⁴.

Auster aussi dans sa *Trilogie new-yorkaise*, fait preuve de sa vocation pour le passé historique mais plutôt à travers une histoire mythique. Pour construire et enrichir sa fiction, Auster puise plus dans son imagination mythique pour laquelle, comme l'affirme Joseph Frank, « le temps historique n'existe pas ». Cette imagination – comme celle donnant lieu tout au long du récit aux spéculations sur le mythe de la Tour de Babel, la langue naturelle de l'homme (langue parfaite), l'enfant sauvage, le mythe de Humpty Dumpty, les personnalités imaginaires comme Henry Dark, etc., – voit selon Frank les actions et les événements d'un moment donné simplement comme les matières vivifiantes des prototypes éternels. Ces derniers sont créés, comme l'affirme Frank, « par transmuter le monde-temps de l'histoire dans le monde intemporel du mythe. Et c'est ce monde intemporel du mythe [...] qui trouve son expression esthétique appropriée sous forme spatiale »³³⁵. Ainsi en actualisant dans son récit les mythes du passé qui sont par nature intemporels, Auster confère à son récit une dimension spatiale universelle sans vraiment se soucier du temps historique.

³³² O. Mongin, *La condition urbaine*, *op. cit.*, p. 50.

³³³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 155. (« Ve bu odayı kendisinin hayâl edemediği harika hikâyelerin ve hayatların kurgulandığı kâğıtlar ve düşlerle dolu bir Binbir Gece odası olarak düşlediğini... »). O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 97).

³³⁴ J. Frank, « Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts », *op. cit.* p.653. « Past and present are seen spatially, locked in a timeless unity which, while it may accentuate surface differences, eliminates any feeling of historical sequence by the very act of juxtaposition ».

³³⁵ *Ibid.* « These prototypes are created by transmuting the time-world of history into the timeless world of myth. And it is this timeless world of myth, forming the common content of modern literature, which finds its appropriate esthetic expression in spatial form ».

La cartographie fictionnelle de la ville d'Istanbul dans *Le livre noir* de Pamuk commence à se concrétiser une fois que Galip entame la recherche de Ruya et Djélâl. Cependant, au contraire de *Cité de verre* dans lequel c'est le protagoniste Quinn qui parvient à tracer sur le papier une cartographie fictive de la ville de New York tout en poursuivant les déambulations du vieux Stillman, dans *Le Livre noir*, cette tâche semble être confiée au lecteur. Autrement dit, c'est en quelque sorte au lecteur de trouver un rapport logique entre les endroits visités ou parcourus par les personnages dans la géographie stambouliote. Presque aucun effort du côté du protagoniste n'est fait (contrairement à ce qu'on constate dans *Cité de verre*) et cela est dû peu ou prou à l'esprit ludique qui domine l'écriture de Pamuk dans *Le Livre noir*.

Galip s'efforce de se rappeler tous les endroits où peuvent se trouver Ruya et Djélâl sans jamais penser à trouver un lien occulte ou une quelconque logique entre ces points géographiques éparés dans la ville. Il s'attache à marquer sur une feuille tous les emplacements possibles de sa famille disparue et concrétise une lecture de l'espace via les endroits qu'il aurait à visiter durant ce sillage à travers la ville d'Istanbul et le narrateur nous les relate :

« Quand il s'installa enfin dans son fauteuil, il tendit machinalement la main, non vers le téléphone, mais vers le dossier où il plaçait le papier machine, en sortit une feuille blanche, et se mit à écrire, sans trop réfléchir : “Endroits où peut se trouver Ruya : chez son ex-mari. Chez ses parents. Chez Banou ? Quelque part chez des amis qui s'occupent de la politique. Où d'autres qui s'intéressent moins à la politique. Une maison où l'on parle de poésie. Quelque part où l'on parle de tout. Quelque part à Nichantache. Une maison quelconque, une maison...” Décidant que le fait d'écrire l'empêchait de réfléchir, il posa son crayon à bille. Puis s'en empara à nouveau et biffa tout ce qu'il avait écrit, sauf les mots “Chez son ex-mari.” Et il se remit à écrire : “Endroits où peuvent se trouver Ruya et Djélâl [...]” »³³⁶.

Il est intéressant d'observer comment Orhan Pamuk, qui n'a jamais hésité à révéler ses partis pris politiques, scande une géographie fictionnelle partagée entre « poétique » et « politique ».

Il semble que Ruya soit perdu dans la politique – en compagnie de son ex-mari elle avait fréquenté des mouvements communistes – et dans la poétique – Ruya est une grande lectrice, surtout de romans policiers. Pour Ruya, la maison ne se trouve que dans l'interstice de poétique et politique. Galip aurait donc intérêt à reconstituer la carte d'Istanbul selon ces repères majeurs. C'est une géographie politico-poétique que l'auteur tente de reconfigurer à partir des recherches

³³⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 173. (« Masasına oturduğunda, telefon yerine eli kendiliğinden kâğıt dosyasına uzandı. Temiz bir kâğıt çıkardı. Çok fazla düşünmeden üzerine yazdı: “Rüya'nın bulunabileceği yerler. Eski kocasının evi. Amcamların evi. Banu'nun evi. Politik bir ev. Yarı politik bir ev. İçinde şiirden sözedilen bir ev. İçinde her şeyden sözedilen bir ev. Nişantaşı'nda başka bir ev. Herhangi bir ev. Bir ev.” Yazarak iyi düşünemediğine karar vererek kalemi bıraktı. Kalemi yeniden eline alınca “Eski kocasının evi” hariç her şeyi karaladı, ve şöyle yazdı: “Rüya ile Celâl'in bulunabileceği yerler [...]” ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 108).

menées par son protagoniste. Nombreux sont les indices, semble-t-il, démontrant que la mémoire de Ruya est marquée par les valeurs politiques communistes. Par exemple, le narrateur raconte comment Ruya se rappelle encore ce que disait sa professeure d'histoire lorsqu'elle était élève à l'école. Défendant les valeurs qui contribuent selon elle à la formation de l'identité nationale, sa professeure disait : « Celui qui déchire les cahiers de la nation, qui se rend coupable de gaspillage, n'est pas un bon turc, ce n'est qu'un bâtard, et il aura un zéro ! »³³⁷ À travers la voix de la professeure de Ruya, Pamuk évoque comment l'identité sociale turque est reliée aux valeurs morales issues d'une part de la culture religieuse se réclamant en faveur d'une société égalitaire et bienveillante : le gaspillage est fermement proscrit dans lois canoniques islamiques. D'autre part, les termes exacts de « cahiers de la nation », accordant tous les biens au peuple, à la commune comme il est inscrit dans la pensée marxiste, participent d'autant plus des valeurs communistes très en vogue à l'époque.

Ainsi le monde romanesque que Pamuk restitue à partir du réel, nous amène dans un univers où la cartographie réelle de la ville rejoint celle d'un monde fictionnel filtré à double reprise. *Primo*, par le biais de l'imagination de Galip, le protagoniste, qui révisé la ville en reliant ces points géographiques dans sa tête comme pendant sa filature dans la ville, *secundo*, à travers l'imagination du lecteur. Ce dernier revoit toute la scène d'un monde que l'auteur, par le biais du texte fictionnel, représente pour ainsi reconstruire un monde qui se veut le reflet de la réalité, et non pas uniquement une imitation du réel. Après tout, n'oublions pas que, comme le disait Todorov, « le roman n'imité pas la réalité, il la crée »³³⁸. Au fur et à mesure que la quête de Ruya se poursuit dans l'histoire, devant les yeux de Galip, le réel et l'imaginaire se mêlent. À force d'être mystérieux, le réel de la ville se revêt du fictif, mieux, de l'imaginaire de Galip qui trouve devant ces yeux un espace réel qui sombre dans l'irréel pour devenir fantasmagorique :

« Le monument de la République, entièrement couvert de neige, les larges escaliers de temple grec qui ne menaient nulle part, et l'Opéra, que Galip avait pu voir dix ans plus tôt brûler à grande flammes avec une certaine satisfaction, purent ainsi devenir les fragments réels du pays imaginaire qu'ils prétendaient annoncer »³³⁹.

De cette façon, Pamuk démontre les différentes facettes d'une « ville aux perspectives multiples et tronquées », un Istanbul qui est, comme l'affirme Bertrand Westphal, « un vaste kaléidoscope

³³⁷ *Ibid.*, p. 85. (« “Defterlerinizi yırtmayın!” diye bağırırdı cırlak sesiyle, “dosya kâğıdı isterim! Bu milletin defterini yırtan, malını tahrip eden Türk değildir, soysuzdur, sıfır vereceğim!” Verirdi de ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 54).

³³⁸ T. Todorov, *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 175.

³³⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 354. (« Karlarla kaplı Cumhuriyet Heykeli de, hiçbir yere çıkmayan o geniş Yunan merdivenleri ve Galip'in on yıl önce cayır cayır yanışını zevkle seyrettiği 'Opera' binası da, böylece, işareti olmak istedikleri hayâli ülkenin gerçek parçaları haline dönüştüler ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 221).

qui trouble l'évidence du réel. Tout y est reflet d'autre chose. Ainsi le présent se fait l'écho de l'Histoire »³⁴⁰.

Le point commun des œuvres du corpus du présent travail est qu'à l'ébauche de l'image hybride qu'elles dessinent de la métropole, le réel forme un ancrage authentique dans lequel s'inscrivent l'imaginaire et la mémoire (étant source de souvenirs) de l'écrivain. Or, la part de chacune de ces sources dans la création littéraire est bien relative et diffère entre les auteurs. Si, dans *Cité de verre*, les souvenirs du protagoniste se désamorcent à tel point que le passé semble être escamoté de l'espace-temps de l'histoire en faveur d'un imaginaire ancré dans les légendes historico-utopiques, dans *Le Livre noir*, c'est à l'aune des souvenirs des personnages comme de celle de la ville (souvenirs collectifs) que l'imaginaire prend son vol pour re-construire un Istanbul conforme aux réalités cartographiques mais teinté d'une angoisse existentielle quant à son devenir. Tandis que dans *Le Livre noir*, les souvenirs constituent un tremplin pour l'imaginaire, la ville imaginaire naissant du travail littéraire devenant ainsi ce que Jean Roudaut appelle un « théâtre de mémoire »³⁴¹, dans *Au piano*, la mémoire n'apparaît que dans ses couleurs les plus pâles, un protagoniste dont les souvenirs sont réduits à un quelconque coup de foudre dans un passé sans engouement romanesque.

Mais l'essentiel est que la mémoire, avec ses forces puisées dans les souvenirs, et l'imaginaire, peuvent sous-tendre un soubassement pour construire une invention (*diégésis*) ou une imitation (*mimésis*) romanesque partant d'une vision géocentrée sur un référent spatial. Le chronotope de la fiction postmoderne devient ainsi un espace-temps composite du réel et du fictionnel à partir duquel l'auteur, émancipé des hiérarchisations strictes de la littérature classiques, peut reconstituer le monde à sa guise en forme romanesque et ce, tout en préservant les pieds dans un espace-temps réel pour ne pas basculer dans l'univers fantastique.

Dans sa manière de représenter la ville à travers une esquisse romanesque postmoderne, Echenoz a mélangé la réalité à l'irréalité, mais de façon à ne pas éveiller chez son lecteur la sensation d'affrontement avec un portrait métaphysique³⁴². Là où le réel cède le pas, l'imaginaire procède à accomplir la tâche.

Selon Bachelard : « l'imagination, dans ses vives actions, nous détache à la fois du passé et de la réalité. Elle ouvre sur l'avenir »³⁴³. Toutefois, il est louable de remarquer que l'imagination d'Echenoz le détache du passé mais non pas de la réalité. Il crée un univers à partir du « réel »

³⁴⁰ B. Westphal, *L'oeil de la Méditerranée*, op. cit., p. 53.

³⁴¹ J. Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, op. cit., p. 166.

³⁴² C'est ce qu'il nous a également confirmé lors de notre entretien. Voir Annexe.

³⁴³ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 26.



dans lequel il peut reconstituer Paris tel qu'il le voit et fabrique ses personnages selon ses résolutions.

Dans *Au piano*, Echenoz tente d'incarner la métropole française différemment des clichés. À la suite de l'assassinat du protagoniste, on l'accompagne dans son voyage expiatoire vers les limbes à la fin duquel il sera obligé de retourner derechef dans une zone urbaine, (Paris), où rien n'est quasiment différent du Paris qu'il avait quitté. C'est un monde où Max embrasse une nouvelle chance de rejoindre, au bout de ses frustrations, la belle dont il était amoureux pendant sa vie estudiantine, la jeune fille qu'il avait perdue faute de courage et de confiance. L'espoir sera vite perdu pour autant et toutes ses illusions s'effondreront comme dans un rêve jamais vécu. Ni l'un ni l'autre des Paris ne semblent guère être la ville des bonheurs promis du protagoniste. Il est égaré entre les deux mondes. Dans *la section urbaine* (Paris!), on est invité (exprès ?) à découvrir un monde *hyperréel* qui ne se distingue presque en rien du *réel*. Parfois « la réalité en fait trop, il faut la calmer un peu », confie Echenoz à *Libération* dans son interview avec Jean-Baptiste Harang³⁴⁴. *Hyperréel*, puisqu'il remplace, par le biais des mots, le monde fictionnel conçu jusque-là comme une représentation du « réel », et car bien que le personnage soit mort il peut toujours retourner et vivre dans cette ville ainsi que furent les autres avant lui.

L'hyper-réel echenozien, qui naît puisque le « romanesque » en a assez du « réel », conforme la définition que donne Hutcheon du postmoderne : « Malgré la rhétorique apocalyptique qui l'accompagne souvent, le postmoderne ne marque ni un changement utopique radical ni un déclin lamentable des simulacres hyperrépitaux »³⁴⁵.

Au piano est « une histoire de revenants, qui, de Dean Martin à Doris Day, glissent comme des silhouettes “floutées”³⁴⁶ dans le décor urbain », dit Christine Jérusalem³⁴⁷. C'est en effet une « hyperréalité reconfigurée (qui) n'est pas tellement surnaturelle ni infra-naturelle »³⁴⁸, une *hyperréalité* sans doute inconsciente que théorisa Jean Baudrillard³⁴⁹. Cet urbain hyperréel est une prolongation de l'hyperréalité *postmortem* que Jean Echenoz esquisse dans un style minimaliste ne laissant guère autant de marge à la fantasmagorie surnaturelle, de façon que la

³⁴⁴ « Jean Echenoz : La réalité en fait trop, il faut la calmer », propos recueillis par Jean-Baptiste Harang, *op. cit.*

³⁴⁵ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, op. cit.*, p. xiii. « Despite the apocalyptic rhetoric that often accompanies it, the postmodern marks neither a radical Utopian change nor a lamentable decline to hyperreal simulacra ».

³⁴⁶ J. Echenoz, *Au piano, op. cit.*, p. 63.

³⁴⁷ Ch. Jérusalem, « Sections urbaines : l'aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>

³⁴⁸ W. Motte, « A Novel Afterlife : Play and Performance in Jean Echenoz's *Au piano* », *op. cit.* « This reconfigured hyperreality is not so much supernatural as infranatural ».

³⁴⁹ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

vie des deux côtés de la mort ne diffère guère dans *Au piano*. C'est une hyperréalité dont le distinguo avec la réalité est miné intentionnellement par l'auteur pour garder le lecteur le plus possible dans l'ici-et-maintenant du récit, dans le vraisemblable, dans le concret, quoique dans l'ensemble, le roman, en donnant lieu à des apparitions improbables, transforme la section urbaine en une sorte d'asile de revenants, un tableau invraisemblable dans le réel. En effet ce que fait Echenoz avec la réalité est bien la traduction d'une réponse positive à une question que Slavoj Žižek pose dans *Bienvenu dans le désert du réel* : « la réalité [...] n'est-elle pas la meilleure apparence d'elle-même ? »³⁵⁰ Dans *Au piano*, pour montrer la réalité, au lieu de recourir à un irréel illusoire, Echenoz opte pour la montrer comme elle est. La ville brumeuse que Max voit à travers la fenêtre du centre d'orientation semble posséder *a priori* les caractéristiques d'une ville hyperréelle. Paris étouffé par la brume est, par ailleurs un grand cliché des paysages parisiens dans la littérature.

S'identifier à Max n'est pas une sorte de perte de faculté à distinguer la réalité de l'imaginaire ? Le Paris qu'avait connu Max ne représentait rien de différent du Paris postmortem. Comme le souligne aussi W. Motte, Echenoz enlève toute idée d'anticipation d'un exotisme onirique pour la vie de l'après-mort de Max pour que les espaces de l'avant et l'après mort ne soient pas si différents : « Non. Non, pas d'élévation, pas d'éther, pas d'histoires. Il semblait cependant qu'une fois mort, Max continuât de ressentir les choses »³⁵¹. Le narrateur prévient que rien n'est censé changer comme on ne l'imagine selon les portraits classiques de la vie fantôme dans les créations romanesques. Echenoz ne sublime pas l'exotisme du voyage d'outre-tombe de Max, *a contrario*, il pousse à l'extrême son étonnante banalité sans doute dans le but d'amenuiser l'écart conventionnel entre réel et fictif. La section urbaine (un espace fictif) est censée être la transformation imaginaire d'un espace référentiel réel (Paris), mais rien ne change dans l'apparence de cette transformation. Ce second Paris « n'est rien plus qu'une version aplatie et fort peu impressionnante du réel »³⁵². On reste ainsi dans un espace qui « est tout à la fois l'espace du réel (plus que la ville, la zone urbaine) et l'espace romanesque (une certaine manière de nommer l'enfer) », comme l'affirme Christine Jérusalem³⁵³.

La section urbaine, le Paris *postmortem* d'*Au piano*, est le *simulacre* d'une réalité vague. Car comme le suggère Jean Baudrillard, pour construire une telle illusion, le réel et l'imaginaire sont fusionnés à un niveau symbolique. Le « vrai » et le « faux » (l'imaginaire) participent d'un

³⁵⁰ S. Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, *op. cit.*, p. 31.

³⁵¹ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 89.

³⁵² W. Motte, « A Novel Afterlife : Play and Performance in Jean Echenoz's *Au piano* », *op. cit.* « In a Paris that is nothing so much as a flattened, affectless version of the real ».

³⁵³ Ch. Jérusalem, « Sections urbaines : l'aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>



rapport flou : « la simulation remet en cause la différence du « vrai » et du « faux », du « réel » et de l' « imaginaire »³⁵⁴ disait Baudrillard.

Tandis que selon Jean Roudaut « rien ne sert de multiplier des variations sur une forme établie. [et qu'] il faut entreprendre une réfection de l'imaginaire », Jean Echenoz s'engage à rétablir une parfaite *simulation* du réel pour exclure toute illusion du magique, tout fantasme surnaturel même si dans une métaphysique glaciale et dépourvue des qualités oniriques. En dépit de la présence d'une part métaphysique dans *Au piano*, Echenoz évite de nouer le chronotope de son récit à une ambiance onirique où tout peut se produire comme dans les fictions science-fictives. La *section urbaine* se rétablit comme un *simulacre* de Paris ; elle est faite de façon que l'on ne sache trop lequel des Paris ressemble davantage au réel, Paris de la première partie du roman ou la ville postmortem.

On peut toutefois supposer que Max doit revivre après sa mort dans le même espace mais dans de nouvelles circonstances. C'est comme un Paris dans Paris, ce que Thomas Pavel, dans sa *théorie des mondes possibles*, appelle une « constellation des mondes alternatifs »³⁵⁵ ; on le considère un procédé postmoderne³⁵⁶. Ce que fait Echenoz avec Paris dans *Au piano*, malgré certains points communs, se démarque de ce qu'avait fait par exemple un surréaliste comme Raymond Queneau qui rêvait de voir à Paris « des éléphants, des hippopotames et des rhinocéros » se promener dans « la rue du Congo ». Dans son poème - intitulé *Ailleurs*³⁵⁷, comme le note Marie-Noëlle Campana dans un article, « Queneau transforme Paris suivant ses goûts : la réalité est envahie, l'espace d'un poème, par l'univers d'un auteur qui lui est cher. Un espace imaginaire se superpose alors à l'espace réel de la ville dans laquelle il évolue »³⁵⁸. Or, dans le Paris d'Echenoz les rêveries sont autorisées à intégrer le réel – comme par exemple la présence des morts comme Béliard, Rose, ou Max lui-même parmi les vivants dans Paris – pourvu qu'elles ne tournent pas les paysages urbains en images surréalistes. Alors, que ce soit

³⁵⁴ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 12.

³⁵⁵ T.G. Pavel, *Fictional worlds*, *op. cit.*, p. 64. « A universe is composed of a base-an actual world-surrounded by a constellation of alternative worlds ».

³⁵⁶ Selon McHale, « l'approche des mondes possibles ne complique pas seulement la structure ontologique interne de la fiction, elle affaiblit également sa limite externe ou son cadre. Les théories mimétiques classiques, comme nous l'avons vu, ont eu un intérêt particulier à maintenir cette limite conceptuelle, car sans une nette distinction initiale entre la fiction et la réalité, il ne peut y avoir de relation de similarité ou de mise en miroir entre les deux, pas de re-présentation de la réalité dans la fiction ». B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 34. [« The possible-worlds approach not only complicates fiction's internal ontological structure, it also weakens its external boundary or frame. Classical mimetic theories, as we have seen, had a vested interest in maintaining this conceptual boundary, since without a sharp initial distinction between fiction and reality there could be no relation of similarity or mirroring between the two, no re-presentation of reality in fiction ».]

³⁵⁷ Raymond Queneau, *Courir les rues*, Paris, Gallimard, 1994, 349 p.

³⁵⁸ Marie-Noëlle Campana, « Le spectacle de la ville », publié sur https://www.utexas.edu/cola/france-ut/_files/pdf/resources/campana.pdf.

la réalité ou l'imagination, dans l'écriture d'Echenoz on fait face à un tableau fait de la coexistence, mieux, la superposition de l'espace référentiel (Paris réel de la carte géographique) et ses représentations fictionnelles (Paris et *section urbaine*) : Paris comme constellation des mondes. La *section urbaine* (Paris) est, pour reprendre les termes de Brian McHale qui décrit un procès similaire dans *Une serre sur l'East River* (*The Hothouse by the East River*, 1973) de Muriel Spark, un « monde qui existe et n'existe pas à la fois. Un monde "opalescent" »³⁵⁹.

La *section urbaine* est la représentation d'une représentation référencée au réel, « il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel »³⁶⁰ si on emprunte les mots de Baudrillard. Ce qu'il faudrait noter c'est que les romanciers comme Echenoz, en faisant « ce que Sartre aurait qualifié de *déréalisation* de la totalité du monde environnant de la réalité quotidienne »³⁶¹ ainsi que le cite Jameson, adaptent leurs récits de plus en plus à leur imaginaire, à leurs rêves³⁶². Orhan Pamuk aussi projette que sans « rêve », l'écriture sera vide de matière qui lui donne de vivacité. Ainsi, dans *Le Livre noir*, Pamuk fait parler l'un de ses personnages appelé Saïme, l'ami d'enfance de Galip qui l'aidera dans ses recherches pour trouver une trace de l'ex-mari de Ruya grâce à une riche collection de revues dont il dispose depuis longtemps. Saïme espère trouver dans cette collection les anciens articles écrits et signés par l'ex-mari de Ruya, les articles qui auraient par ailleurs un certain rapport avec une vieille énigme qu'il pense avoir décodé, le secret d'une conspiration meurtrière préparée depuis 150 ans dans laquelle ont été impliquées de nombreuses confréries musulmanes. Avec ce genre d'allusions, *Le Livre noir* se rapproche de la forme postmoderne que Brian McHale qualifie d'« histoire secrète » (*Secret history*)³⁶³, une forme qui arrive à son paroxysme dans *L'Arc-en-ciel de la gravité* (*Gravity's Rainbow*, 1973) de Thomas Pynchon. À travers la voix de Saïme, Pamuk nous laisse entendre, semble-t-il, ses propres mots à ce propos : « [...] au fond, l'écriture – toutes les écritures – traite uniquement d'un rêve et pas du tout de la vie »³⁶⁴.

La simplicité de la narration de Jean Echenoz nous amène à une intersection textuelle où l'*espace perçu*, l'*espace conçu* et l'*espace vécu*, comme les catégorisa Henri Lefebvre dans son concept de Triplicité de l'espace³⁶⁵, se trouvent si proches et entrelacés les uns des autres que l'on prend le réel et l'imaginaire l'un pour l'autre. En effet le réel et l'imaginaire sont présentés

³⁵⁹ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p. 34. « Their world both exists and does not exist. An "opalescent" world, Ingarden would have called this ».

³⁶⁰ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 11.

³⁶¹ F. Jameson, *Le Postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p.76

³⁶² Voir aussi Gary Aylesworth, « Postmodernism », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), Spring 2015 Edition, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/postmodernism>.

³⁶³ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p. 91.

³⁶⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 136. (« [...] yazıların, bütün yazıların hayattan değil, sırf yazı oldukları için [...] »). O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 86).

³⁶⁵ Cf. H. Lefebvre, *La production de l'espace*, op. cit.



de façon tellement aplatie qu'on a du mal à chercher une distinction apparente. On pourrait penser que la ligne de démarcation de deux mondes est simplement le moment de la mort du personnage. Mais ne serait-ce pas une hypothèse naïve ? Ce n'est pas la chronologie des événements, mais bien leur qualité d'avènement qui peut rétablir une vraie distinction. Comme si les frontières du vrai et du fictionnel étaient floutées pour défier les limites d'une vision *géocentrée* par une vision égocentrée dans la représentation de la ville. En effet, chez Echenoz, si la vision égocentrée il y a, elle ne transforme pas la représentation du paysage urbain. Elle ne fait que le filtrer et teinter par le romanesque auctorial pour que le regard *géocentré* gagne du terrain en évoquant une représentation réaliste et conforme aux mesures géographiques.

La distance entre le référent (le réel) et la représentation peut varier selon Baudrillard de façon à réguler le positionnement de la création artistique (littéraire) par rapport au réel. Lorsque la « création » devient une re-production, un *modèle*³⁶⁶ du réel, cette distance se trouve dans sa moindre ampleur, tendant vers l'inexistence :

« Il n'y a de réel, il n'y a d'imaginaire qu'à une certaine distance. Qu'en est-il lorsque cette distance, y compris celle entre le réel et l'imaginaire, tend à s'abolir, à se résorber au seul profit du modèle ? »³⁶⁷

Lorsque l'image produite se rapproche tellement du référent que la distance entre les deux est réduite à néant, le vrai et le faux pourraient aisément permuter, c'est ce que Paul Ricœur appelle *illusion référentielle*. Selon Ricœur, « quand les textes littéraires contiennent des allégations concernant le vrai et le faux, le mensonge et le secret, lesquelles ramènent inéluctablement la dialectique de l'être et du paraître, cette poétique s'emploie à tenir pour un simple effet de sens ce qu'elle décide, par décret méthodologique, d'appeler illusion référentielle »³⁶⁸.

En dépit de son constat, Paul Ricœur reconnaît que « le problème du rapport de la littérature au monde du lecteur n'est pas pour autant aboli. Il est simplement ajourné »³⁶⁹. Dans *Le Livre noir*, on voit que Pamuk met son protagoniste dans une situation qui le mène à s'interroger sur ce qui sous-tend la vraie distance entre le « réel » et le « faux ». Le narrateur du *Livre noir* décrit la scène dont Galip est témoin :

« Il suffit de rencontrer aux abords de Suleymanié un apprenti qui portait dans un cadre la reproduction en perles de verre de cette mosquée pour décider que, tout comme les mots, les lettres et les images sur les sacs, les choses qu'ils racontaient ou désignaient

³⁶⁶ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit. p. 178.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ P. Ricœur, *Temps et récit 1*, op. cit., p. 149.

³⁶⁹ *Ibid.*

étaient autant de signaux ; le tableau aux couleurs criardes était plus réel que la mosquée elle-même »³⁷⁰.

À travers le point de vue de Galip, Pamuk demande si la copie (la représentation) ne devient plus réelle (vraisemblable) que l'original (le référent).

Par le biais des allusions habiles, Orhan Pamuk révèle dans *Le Livre noir* son souci en ce qui concerne l'acuité de l'accord entre la représentation et le référent. Puisque, comme l'écriture de Pamuk – en témoignant d'un grand intérêt pour la référentialité de l'image représentée de la ville, le trait qu'il partage par ailleurs par Echenoz et Auster – le démontre, « la caractéristique première du portrait de ville est d'être un récit factuel qui vise un objet du monde de référence »³⁷¹. Par exemple, pendant ses déambulations dans Istanbul, Galip trouve une page arrachée à un cahier d'un écolier dans laquelle ce dernier décrit leur maison familiale dans un texte enfantin accompagné d'un petit dessin simple de la maison. Le parfait accord entre le dessin et le texte est mis en relief : « Galip constata que le nombre de portes, de fenêtre, d'arbres et de cheminées confirmait le texte, ce qui le tranquillisa »³⁷². La dernière phrase met en avant l'importance de l'accord entre la représentation et le référent pour l'écrivain.

III.2.3. Ville réelle vs ville fictionnelle

Dans *Cité de verre*, dès le départ, comme on l'a déjà dit, on est face à une mise en récit allégorique multicouche d'une « detective story » irrégulière qui essaie de nous conserver en permanence dans le réel, mais qui passe en même temps par les détours d'une fiction postmoderne vers un monde imaginaire. Le New York que dessine Auster est bien repérable et reconnaissable grâce au langage d'Auster qui emprunte beaucoup à l'énumération de noms des lieux référencés et réellement localisables sur la carte géographique. C'est ce qu'il a par ailleurs en commun avec Echenoz et Pamuk. Car, aussi imaginaires ou fictifs que soient certains niveaux du monde fictionnel de *Cité de verre*, l'intrigue principale tend toujours vers le « réel » à travers ses métaphores qui, en tout état de cause, « doivent recouvrir une certaine réalité, une certaine vérité d'imagination »³⁷³, comme le disait Bachelard.

³⁷⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 342. (« Plastik torbaların üzerlerindeki kelimeler, harfler, resimler kadar, onların anlattıkları, resmettikleri şeylerin de birer işaret olduğuna karar vermesi için Süleymaniye Camiinin yakınındayken, bu caminin küçük boncuklarla yapılmış çerçevesi bir resmi taşıyan bir çirak görmesi yetti. Resmin cırtlak renkleri camiden daha gerçekti ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 213).

³⁷¹ H. Garric, *Portraits de villes*, op. cit., p. 147.

³⁷² O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 348. (« Galip resimdeki kapı, pencere, ağaç ve baca sayısının yazıdakileri doğruladığını görünce içindeki huzurun büyüdüğünü hissetti ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 217).

³⁷³ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 200.



Il faudrait noter de plus que les romanciers postmodernes de la ville, à travers leur manière d'écrire l'espace urbain, un style dépouillé et sans exubérance, tentent de suggérer leur vision nouvelle concernant la disposition des lieux, une vision qui voit la ville autrement que l'autrefois. Dans cette approche, comme on voit chez les trois auteurs, la ville devient une masse de noms de rues et de lieux qui se lient grâce aux déplacements du citoyen. Ce dernier voit la ville comme une polyphonie urbaine faite « par la variété des signes portés et exprimés par les acteurs qui parcourent l'espace urbain »³⁷⁴, comme l'avance Bernard Lamizet.

Pour Echenoz, ainsi que pour Auster et Pamuk, la ville devient un immense espace de déterritorialisation. Un terrain propice à la « dérive » des flâneurs qui savourent, pour reprendre les mots de Patrick Marcolini, « la sensation d'un « dépaysement complet » et ce grâce à une mobilité donnant lieu au « changement continu de paysage »³⁷⁵. La ville qu'ils voient n'est plus un espace dont les formes solidement préétablies s'imposent à l'homme, mais plutôt le contraire. Ils trouvent la ville comme un liquide qui prend la forme de son récipient, la forme qui est née des mouvements de ses citoyens. C'est de cette façon que *La Tour de Babel* jaillit des marches de Stillman dans les rues de New York.

Dans *Au piano* de Jean Echenoz, comme l'indique Christine Jérusalem, « la ville apparaît comme un collage de noms de rues que seule la mobilité de la circulation lie. C'est un espace réticulaire (et non plus aréolaire), une nébuleuse sans centre. Et l'on comprend pourquoi les édifices monumentaux sont absents du texte échenozien : la ville nouvelle est celle de la déterritorialisation et de la dématérialisation »³⁷⁶. Toutefois, certains peuvent sans doute dire que la grande mobilité de l'homme de l'ère post-industrielle n'est pas une déterritorialisation puisque se déplacer dans l'espace ne veut pas dire ne pas être dans l'espace. Cela ne serait légitime que dans la mesure où l'on considère le territoire comme un espace dont l'appartenance matérielle nous est confiée, confirmée, l'idée adroitement débattue, voire même contrée dans *Cité de verre* de Paul Auster.

Dans *Cité de verre*, la fiction et la réalité sont tissées l'une dans l'autre depuis le début de l'histoire où un faux appel téléphonique embarque le héros en un voyage énigmatique se déroulant dans un cadre réel.

Il est opportun de passer au crible les conditions d'avènement de cet appel qui déclenche tous les événements de l'histoire. Dans *Cité de verre*, on ne fait pas face à un monde *postmortem* comme dans la deuxième partie d'*Au piano* d'Echenoz. Tout se passe sur la terre que nous

³⁷⁴ B. Lamizet, « La polyphonie urbaine : essai de définition », *op. cit.* p. 17.

³⁷⁵ P. Marcolini, *Le mouvement situationniste*, *op. cit.*, p. 80.

³⁷⁶ Ch. Jérusalem, « Géographies de Jean Echenoz », http://remue.net/cont/echenoz_ChrisJer_Piano.html.

habitons, ce qui enlève *a priori* l'idée de l'implication de tout imaginaire, de tout semblant, et présage une histoire vraisemblable encrée dans le réel. Ainsi, si on emprunte les mots de Slavoj Žižek, « la passion “postmoderne” pour le semblant s'achève, par un retour violent, dans la passion du réel »³⁷⁷. Cependant, l'ombre d'un doute épais pèse dès l'incipit du roman sur l'histoire. En effet, nous autres, en tant que lecteurs, partageons le scepticisme qui s'empare de Quinn le protagoniste de l'histoire. L'appel téléphonique erroné que reçoit Quinn tout au début de l'histoire est en effet pour joindre une autre personne, un détective appelé par coïncidence Paul Auster. Cela pourrait insinuer l'idée que l'espace qu'occupe Quinn, n'est peut-être pas réel et il est là où en réalité il ne devrait pas être. Selon cette hypothèse ce n'est pas le coup de téléphone qui est faux, mais c'est Quinn qui a faussement pris la place de quelqu'un d'autre dans le récit, bref, c'est lui qui est faux. Il ne devrait pas être là où il se trouve au moment où l'appel téléphonique se produit. Selon une autre hypothèse, il se peut que Quinn soit bien où il est censé être et que la sonnerie du téléphone n'ait lieu que dans son imagination. En d'autres termes, c'est l'appel téléphonique qui s'étend comme un pont, comme un détecteur reliant le réel à l'imaginaire. La question de réalité devient complexe ainsi dans l'histoire que raconte Paul Auster.

De surcroît, il y a plusieurs moments dans le récit où l'on s'intègre, semble-t-il, avec les personnages, dans une dimension paraissant plus irréelle et fantasmagorique que « réelle » de l'univers romanesque de *Cité de verre*. Par exemple la voix que Quinn entendait au bout de la ligne – la voix de Peter Stillman (le fils) – est décrite par le narrateur comme une voix extraterrestre, une voix qui sortait d'un monde irréel pour rejoindre le monde réel, une voix qui, comme tout l'univers hybride de *Cité de verre*, pouvait être à la fois féerique et démoniaque. Quinn entendait une voix « à la fois mécanique et remplie de sentiment, à peine plus forte qu'un chuchotement et pourtant parfaitement audible, et si égale dans son ton qu'il ne pouvait dire si elle appartenait à un homme ou à une femme »³⁷⁸.

La première fois que Quinn voit Stillman (le père) dans la promiscuité de la gare (*Grand Central*), à sa très grande surprise, au lieu d'un seul Stillman, Quinn voit deux Stillman à la fois. Le premier Stillman était d'allure chétive et piteuse qui, malgré la saison, « portait un long manteau marron tout élimé (et qui) traînait les pieds en marchant »³⁷⁹. Mais tout au contraire du premier, « le deuxième Stillman respirait la prospérité. Il était habillé d'un costume de bonne

³⁷⁷ S. Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, op. cit., pp. 29- 30.

³⁷⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 20. (« It was at once mechanical and filled with feeling, hardly more than a whisper and yet perfectly audible, and so even in tone that he was unable to tell if it belonged to a man or a woman ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 7.)

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 85. (« He wore a long brown overcoat that had gone to seed, and he shuffled slightly as he walked ». *Ibid.*, p. 55.)



marque ; il avait des chaussures cirées »³⁸⁰. Le visage de ce deuxième Stillman « était la réplique exacte de celui de Stillman ». À l'instar de Quinn, les lecteurs soupçonnent alors une situation imaginée, une illusion comme dans la science-fiction. Car dans une situation réelle une telle coïncidence s'avère improbable : « pendant une seconde Quinn crut à une illusion, une sorte d'aura projetée par les courants électromagnétiques du corps de Stillman »³⁸¹. Ainsi nous ne savons plus dans quel monde nous sommes. *Cité de verre* devient une corrélation ontologique des mondes possibles dont les frontières se laissent transgresser selon les hypothèses alternatives.

Vu ces événements, on hésite jusqu'à se demander si la suite de ce qui se produira comme l'histoire de *Cité de verre* aurait lieu dans un New York réel. Et cette hésitation s'exacerbe quand on voit que Quinn qui avait d'abord opté « sans raison », comme le précise le narrateur, pour suivre le deuxième Stillman, de peur de regretter « ce qu'il était en train de faire », renonce à son choix primaire et choisit de suivre le premier Stillman :

« Au bout d'une dizaine de pas, il s'arrêta. [...] Il se retourna et vit le premier Stillman qui traînait les pieds dans l'autre sens. C'était évidemment celui-là, l'homme qu'il cherchait. Cet être minable, tellement brisé et déconnecté de ce qui l'entourait – c'était sûrement lui, le Stillman fou »³⁸², rapporte le narrateur de *Cité de verre*.

Le fait que Quinn opte pour suivre le Stillman qui apparaît dans l'habit sale et usé au lieu de poursuivre le riche, peut être une inspiration ou juste une intertextualité contingente tirée de *L'homme des foules* d'Edgar Poe. Dans cette courte nouvelle, c'est l'apparence décrépite d'un vieil homme étrange qui suscite la curiosité du narrateur qui décide de le poursuivre pendant des heures :

« Il était de petite taille, très-maigre et très-faible en apparence. Ses habits étaient sales et déchirés ; mais, comme il passait de temps à autre dans le feu éclatant d'un candélabre, je m'aperçus que son linge, quoique sale, était d'une belle qualité »³⁸³.

Lorsque Quinn est contraint de choisir l'un de deux Stillman parce qu'il ne peut pas poursuivre tous les deux, il décide de traquer celui qui paraît misérable. Sans doute sur le même modèle

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 86. (« The second Stillman had a prosperous air about him. He was dressed in an expensive blue suit; his shoes were shined; his white hair was combed; and in his eyes there was the shrewd look of a man of the world ». *Ibid.*, p. 56.)

³⁸¹ *Ibid.* (« For a second Quinn thought it was an illusion, a kind of aura thrown off by the electromagnetic currents in Stillman's body ». *Ibid.*, p. 55.)

³⁸² *Ibid.* (« After nine or ten paces, he stopped. Something told him he would live to regret what he was doing. He was acting out of spite, spurred on to punish the second Stillman for confusing him. He turned around and saw the first Stillman shuffling off in the other direction. Surely this was his man. This shabby creature, so broken down and disconnected from his surroundings—surely this was the mad Stillman ». *Ibid.*, p. 56.)

³⁸³ E.A. Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit.*, p. 78.

que dans la nouvelle de Poe, l'allure et l'apparence du vieillard faisant piètre figure dégage plus de mystères que l'apparence de la version chic et bien habillée de Stillman que Quinn ne peut que laisser partir pour toujours. D'autant plus, dans une parodie de roman policier comme l'est *Cité de verre*, la mise en récit d'une filature avec un personnage d'allure chétive et énigmatique susciterait plus d'intérêt auprès du lecteur qu'opter pour intégrer le personnage qui ne respire rien de mystérieux, mais au contraire la prospérité et le luxe.

De cette façon, le deuxième Stillman sort complètement de la fiction et le récit prend une tournure décisive. On se demandera pour autant ce qu'aurait été le récit et le monde de *Cité de verre* si Quinn avait préféré le deuxième Stillman (le riche) au premier, ou s'il avait trouvé une solution pour pouvoir suivre tous les deux Stillman. On se demande comment aurait été la représentation de New York si Quinn avait fini par poursuivre une autre personne que le vieillard qui était censé être Stillman (le père). Car les personnes différentes ne parcourent pas la ville de la même façon, elles n'observent pas les choses de la même manière et n'ont pas forcément la même image et le même vécu de la ville. Ce sont bien évidemment les alternatives pour la création du récit de *Cité de verre*, des possibilités variées de réécriture (*rewriting* postmoderne³⁸⁴) de la fiction de *Cité de verre* auxquelles nous autres en tant que lecteurs pourrions très bien assister dans une « narrativité interactive »³⁸⁵. Cette situation d'être confronté à des alternatives diverses, sinon infinies, pour interpréter et reconstruire la fiction peut être appréhendée à travers *la théorie des mondes possibles* de Thomas Pavel. Selon ce dernier, « une relation habituelle d'alternance rattache [le] monde réel-dans-le-réel à une série de mondes possibles »³⁸⁶. À l'aune de cette idée, nous, en tant que lecteur, nous trouvons autorisés, voire invités à penser de nouveaux mondes possibles parallèles au monde supposé réel du roman. « Si un monde existe, alors tous les mondes possibles existent »³⁸⁷, dit Linda Hutcheon. Dans ces mondes possibles, les choses pourraient être différentes : dans le cas de la poursuite des Stillman, Quinn peut opter pour traquer l'autre Stillman qu'il a laissé partir, et à partir de là, bien qu'on soit toujours dans le même texte (*Cité de verre*), on serait confronté à une variante du monde qu'on supposait jusque-là comme réel (dans le roman), un autre « monde possible ».

³⁸⁴ Voir « Section 3 : Renovations and Innovations in Postmodernist Writing [Matei Calinescu, "Rewriting"] », in J. Bertens and D. Fokkema, *International Postmodernism : Theory and Literary Practice*, op. cit., pp. 243- 249.

³⁸⁵ H. Smith, « A Labyrinth of Endless Steps : Fiction Making, Interactive Narrativity, and the Poetics of Space in Paul Auster's "City of Glass" », op. cit.

³⁸⁶ T. G. Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 81.

³⁸⁷ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. 58. « If one world exists, then all possible worlds exist ».



Mais quel que soit le choix de Quinn entre les deux versions de Stillman, le résultat étant issu d'une décision arbitraire et subjective, le scepticisme ontologique sera mis en éveil dans la fiction jusqu'à la fin du récit comme l'affirme le narrateur de *Cité de verre* : « tout choix [...] serait arbitraire, ce serait se soumettre au hasard. L'incertitude le hanterait jusqu'au bout »³⁸⁸.

Il est opportun de remarquer ici que la même expérience se produit dans *Au piano* de Jean Echenoz. Depuis longtemps à la recherche de Rose dans ses rêves, Max pense la voir dans le métro parisien. Cependant, comme Quinn qui devait choisir qui suivre entre deux Stillman qu'il vit dans la *Grand Central* à New York dans *Cité de verre*, Max se confronte à une situation où Rose s'incarne en des êtres différents, des êtres qui sont comme des copies conformes de sa bien-aimée Rose, deux Rose à la fois : une « *Rose en imperméable beige* »³⁸⁹, et une autre « vêtue d'un pantalon marine et d'un blouson pomme zippé »³⁹⁰. Mais comme le narrateur le met en avant, Max n'a « pas eu le temps de bien voir, tout s'est encore passé en peu de secondes »³⁹¹. Or, qu'est-ce qui garantit que dans de telles circonstances, dans la promiscuité des rames du métro parisien, tout cela ne soit qu'un trompe-l'œil banal ? En effet, comme le narrateur le souligne, « Max n'a pas pris le temps de raisonner, de juger anormal que Rose descendît d'une rame dans ce sens alors que lui, moins d'une heure avant, entreprenait de la poursuivre dans l'autre – d'autant plus qu'elle n'était même pas habillée pareil. Ni l'espace ni le temps ni les vêtements ne collaient mais tant pis »³⁹². Le récit d'Echenoz suscite le doute et pousse le lecteur à s'identifier au protagoniste dans la situation créée par la narration mais lui fournit pour autant des issues à cette perplexité, des solutions qui peuvent rendre la situation anodine et plus vraisemblable avec des conditions d'avènement bénignes pouvant s'appliquer à n'importe qui dans des circonstances similaires. Echenoz montre ainsi encore une fois au lecteur qu'il est pleinement conscient du jeu qu'il mène et qu'il maîtrise le cours des événements (même s'ils sont quelque peu insipides) dans le récit, y compris le scepticisme simpliste qui peut naître chez le lecteur en ce qui a trait aux péripéties narrative :

« Soit c'était, à Passy, Rose en imperméable beige. Soit c'était, à Bel-Air, Rose en blouson vert. Soit c'était Rose dans les deux cas, s'était changée en moins d'une heure pour emprunter le métro dans deux sens différents, ce qui était très peu vraisemblable. Soit ce n'était elle dans aucun cas, ce qui n'était que trop vraisemblable »³⁹³, rapporte le narrateur.

³⁸⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 86. (« Whatever choice he made – and he had to make a choice – would be arbitrary, a submission to chance. Uncertainty would haunt him to the end ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 56.)

³⁸⁹ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 76.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 75.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*, p. 76.

Comme Auster et Echenoz, Orhan Pamuk aussi est un romancier postmoderne enthousiasmé à l'idée de donner un cadre réel aux événements du roman. Cependant, il autorise, lui aussi, son imagination à auréoler le réel du récit d'une aura fictive et immaculée laissant plus de place aux passions romanesques. Au travers des reflets d'une hétérotopie stambouliote, il colorie la géographie turque de son imagination spatiale. Celle-ci ne transcende pas pour autant les frontières d'un chronotope tenant des rapports vigoureux avec l'espace référentiel.

À travers un patchwork d'espaces fictifs et réels, *Le Livre noir* nous livre en fin de compte un monde réel ballottant entre réalité et imaginaire. Chaque anecdote que Pamuk raconte a sa raison d'être et complète d'une manière ou d'une autre l'intrigue principale.

Par exemple, avec le récit de *la boutique d'Alâaddine* Pamuk nous révèle comment l'« histoire » peut devenir, comme le disait Baudrillard, « notre référentiel perdu, c'est-à-dire notre mythe »³⁹⁴. Cette boutique fréquentée par Djélâl, aussi bien que par Galip et Ruya, est présente aux moments cruciaux du récit. Elle constitue un point de jonction, un raccourci invisible entre la fiction et la réalité de l'histoire narrée. Cette boutique est une petite porte cachée – comme le trou terrier qui rejoignait Alice au Pays des Merveilles dans *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*³⁹⁵ – reliant Istanbul à son histoire, à son passé, à ses mythes. C'est pourquoi, dans sa chronique consacrée à la boutique d'Alâaddine, Djélâl affirme lui avoir demandé une dernière faveur : « après avoir passé ma vie à raconter des histoires, je voulais, avant de mourir, entendre Alâaddine me raconter l'histoire de tout ce que j'ai oublié »³⁹⁶.

Dans cette chronique qui comprend un chapitre entier (le quatrième), Djélâl dit :

« Comme chez toute les personnes réelles qui se retrouvent plongées dans des histoires imaginaires, il y a chez Alâaddine un côté irréel qui repousse les limites de l'univers et une logique simpliste qui se refuse à se soumettre à ses lois »³⁹⁷.

Or, comme la chronique en témoigne, cette boutique, malgré son apparence mystérieuse dans la diégèse du *Livre noir*, est un lieu réel (le réel du roman bien sûr) et Alâaddine, en vérité, comme il l'avait confié à Djélâl, « ne s'appelait pas Alâaddine, mais que ses clients ignoraient son vrai nom »³⁹⁸. Comme l'explique Djélâl, Alâaddine est un homme ordinaire qui, depuis trente ans, travaille « quatorze heures par jour dans sa boutique toujours pleine ». Il n'aime pas

³⁹⁴ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 69.

³⁹⁵ Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Paris, Presses pocket, 1992.

³⁹⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 74. (« Ben de bütün ömrüm boyunca hikâye anlattıktan sonra, ölmeden önce Alâaddin'den unuttuğum her şeyin ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 48).

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 75. (« Hayâli hikâyeler içine düşmüş bütün gerçek kişiler gibi, Alâ-addin'de dünyanın sınırlarını zorlayan gerçek dışı bir yan ve kurallarını zorlayan yalın bir mantık vardı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 48).

³⁹⁸ *Ibid.* (« Asıl adının başka bir şey olduğunu, ama bunu müşterilerinin bilmediğini anlattı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 48).



que sa boutique soit considérée comme « un lieu de légende ou de conte de fée ». Ce magasin s'apparie à la caverne d'Ali Baba. On s'y trouve tout pour tous parce qu'Alâaddine « s'était battu bec et ongles pour en assurer le succès. [...] il avait passé des années à parcourir la ville, rue après rue, magasin après magasin, pour satisfaire les demandes de ses clients, en leur fournissant les marchandises les plus étranges »³⁹⁹. C'est peut-être cela qui persuadait ses clients que cette boutique était un lieu légendaire où on ne refusait rien.

Dans un passage, Djélâl fait des révélations sur l'histoire de la petite boutique :

« Comme je parlais de Mille et Une Nuit, j'ai révélé à Alâaddine [le propriétaire de la boutique] que l'histoire que porte son nom n'a jamais en vérité été racontée au cours de ces mille et une nuit, mais qu'elle y a été introduite subrepticement par Antoine Galland quand il édita le livre en Occident il y a deux cent cinquante ans ; je lui ai appris que ce conte n'avait jamais été rapporté à Galland par Shéhérazade, mais par un chrétien qu'il dit se nommer Hanna »⁴⁰⁰.

Ce passage qui peut même mettre en question l'existence d'Alâaddine et de sa boutique à l'Istanbul du *Livre noir*, fait penser aux exemples similaires dans *Cité de verre* qui mettent en doute le rapport entre le « réel » et le « fictionnel »⁴⁰¹ de l'histoire que rapporte Paul Auster⁴⁰². Là aussi, comme nous l'avons déjà évoqué, le personnage paranoïaque, le vieux Stillman, confie au lecteur ses révélations sur un certain Henry Dark, le secrétaire de John Milton. Il prétend avoir inventé lui-même ce personnage : « il n'y a jamais eu réellement d'Henry Dark. Je l'ai fabriqué. C'est une invention. [...] C'est un personnage d'un livre que j'ai écrit autrefois. Une fiction »⁴⁰³, dit-il à Quinn. Il affirme avoir créé Henry Dark du néant parce qu'il voulait publier anonymement ses écrits subversifs :

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 74. (« Konu Binbir Gece Masallarından açıldığı için, adım taşıyan hikâyenin, aslında binbir gecenin hiçbirinde anlatılmadığını ama Antoine Galland tarafından kitap iki yüz elli yıl önce Batıda ilk yayımlanırken, sayfaların arasında el çabukluğu marifet sıkıştırılıverdiğini anlattım. Aslında, hikâyeyi Galland'a Şehrazat'ın değil, ama onun Harina dediği bir Hristiyanın anlattığını anlattım ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 47).

⁴⁰¹ Selon McHale, « la forme extérieure de l'hétérocosme fictionnel, semble-t-il, n'est pas déterminée uniquement par la relation de la fiction avec le monde réel et avec d'autres textes fictionnels, mais aussi par sa place dans tout l'éventail d'autres ontologies "irrélles" et "quasi-réelles" ». B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 36. [« The external cut of the fictional heterocosm, it appears, is not determined only by fiction's relation to the real world and to other fictional texts, but also by its place among the whole range of other "unreal" and "quasi-real" ontologies. »]

⁴⁰² Dans *Revenants* d'Auster aussi le récit met en avant des scènes qui participent d'une irréalité confuse ; par exemple la scène où Bleu croit voir pour la première fois son employeur « Blanc » lorsqu'il est à la poste est un moment de doute. Car s'identifiant avec le protagoniste, le lecteur a du mal à avoir une perception nette de ce qui se passe. Il ne saurait sans doute se rassurer si la personne que voit Bleu est vraiment son employeur mystérieux Blanc.

⁴⁰³ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 117. (« There never was any such person as Henry Dark. I made him up. He's an invention. [...] He's a character in a book I once wrote. A figment ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, *op. cit.*, pp. 78-79.)

« J'avais besoin de lui, voyez-vous. À l'époque j'avais certaines idées qui étaient trop dangereuses et qui prêtaient trop le flanc à la critique. Alors j'ai prétendu qu'elles venaient de quelqu'un d'autre. Une façon de me protéger »⁴⁰⁴.

Or, ce n'est que plus tard qu'on apprend que Stillman avait en effet inventé Henry Dark en imitant Miguel de Cervantès qui avait déclaré, lui aussi, que son célèbre *Don Quichotte*, avait été à l'origine une anecdote écrite en arabe par Cid Hamet Ben-Engeli qu'il avait traduite, et non un récit original.

Or, il est intéressant de noter que c'est Paul Auster en tant que personnage écrivain du récit qui aborde plus tard dans en détail ce sujet. Il dit à Quinn qu'il travaille sur un recueil d'essais dont celui en cours est sur *Don Quichotte*. Il lui rappelle avec le plus grand soin que Cervantès ne s'était déclaré que l'éditeur des traductions du livre qui aurait été écrit originellement en arabe par Cid Hamet Ben-Engeli : « Cervantès, si vous vous en souvenez, se donne beaucoup de peine pour convaincre le lecteur qu'il n'est pas l'auteur »⁴⁰⁵, dit-il à Quinn. En outre, Cervantès avait proclamé que le manuscrit de Cid Hamet aurait été la seule version authentique de l'histoire de *Don Quichotte*. Paul Auster lui révèle qu'il n'est pas d'accord et qu'il pense que c'était Cervantès lui-même qui avait été l'auteur authentique de *Don Quichotte* :

« Ma théorie, dit Paul Auster, dans cet essai, c'est qu'il [Cervantès] représente en fait la combinaison de quatre personnes différentes [don Quichotte, Sancho Pança, le barbier et le curé] »⁴⁰⁶.

Ici, Paul Auster, le romancier, nous fait penser tout de suite à lui-même en nous prodiguant des indices, comme s'il voulait nous communiquer que tous les personnages clés de *Cité de verre* (Daniel Quinn, le vieux Stillman, Paul Auster l'écrivain) représentent d'une façon ou d'une autre lui-même. En d'autres termes, son identité s'est scindée en plusieurs parcelles pour donner naissance à plusieurs personnages qui n'en forment en fait qu'un seul. Certains peuvent objecter que le vieux Stillman est en particulier trop extravagant pour pouvoir représenter Paul Auster l'auteur du roman. Tel n'est pas le cas. Puisqu'en s'appuyant sur ce que dit le Paul Auster personnage à Quinn, on peut déduire que malgré toutes ses contraintes comportementales, Stillman est autant représentant de Paul Auster que les autres personnages. Les mots du Paul Auster du récit en témoignent :

⁴⁰⁴ *Ibid.* (« I needed him, you see. I had certain ideas at the time that were too dangerous and controversial. So I pretended they had come from someone else. It was a way of protecting myself ». *Ibid.*)

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 139. (« Cervantes, if you remember, goes to great lengths to convince the reader that he is not the author ». *Ibid.*, p. 96.)

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 141. (« The theory I present in the essay is that he is actually a combination of four different people. [...] ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 97.)



« J'ai toujours soupçonné Cervantès de dévorer avec avidité ces vieux romans de chevalerie. Il n'est pas possible de haïr quelque chose avec une telle violence si une partie de soi-même n'est pas aussi amoureuse. D'une certaine façon, don Quichotte ne faisait que figurer Cervantès »⁴⁰⁷.

Alors, si Don Quichotte pouvait faire figurer Cervantès, pourquoi Stillman ne ferait pas la même chose quant à Auster l'auteur du roman ?

Si le vieux Stillman et le Paul Auster de l'histoire représentent chacun une des facettes de l'identité de Paul Auster l'auteur du roman, par symétrie narrative, on suppose que, comme on vient d'affirmer, Stillman semble avoir imité ainsi exactement Cervantès en optant pour écrire sous le pseudonyme Henry Dark et en prétendant qu'il disposait de la seule et dernière version du livre que Dark aurait écrit.

Thomas Pavel considère les mondes délirants de *Don Quichotte*, l'œuvre moderne que Brian McHale catégorise dans les « domaines épistémologiques »⁴⁰⁸, comme un exemple intéressant pour expliquer sa théorie des mondes possibles. Selon lui les événements du roman ont lieu dans deux mondes parallèles : *primo*, le monde conçu comme réel du héros Alonso Quixana (Quichano), « son engouement pour les romans de chevalerie, [...] son premier départ, [...] ses aventures »⁴⁰⁹. *Secundo*, les mondes alternatifs qui sont liés au monde dit réel du roman : tel « le monde où le prêtre, le barbier, les autres amis de Quichano parviennent à l'empêcher de s'échapper une seconde fois »⁴¹⁰. On comprend ainsi mieux pourquoi Auster évoque l'histoire complexe de *Don Quichotte*. De façon similaire, dans *Cité de verre*, nous avons un monde conçu réel dans le roman où nous avons Daniel Quinn devient un détective privé qui poursuit le vieux Stillman pour l'empêcher de faire du mal à son fils Peter Stillman. Et des mondes parallèles comme où c'est Stillman qui traîne Quinn derrière lui sans avoir la moindre intention de mettre en danger la vie de son fils, ou encore des autres mondes possibles enchâssés tel l'histoire d'e Henry Dark.

Dans *Le Livre noir*, la boutique d'Alâaddine est d'autant plus l'allusion à une différence entre la culture urbaine d'une ville comme Istanbul avec les villes comme Paris ou New York. Pamuk met en avant l'importance des petits commerces traditionnels qui gardent toujours leur attrait pour les gens qui n'ont pas manqué de garder confiance en leur commerçant de quartier plutôt que d'aller faire les courses en grandes surfaces.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 140. (« I've always suspected that Cervantes devoured those old romances. You can't hate something so violently unless a part of you also loves it. In some sense, Don Quixote was just a stand-in for himself ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 97.)

⁴⁰⁸ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁰⁹ T. G. Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 81.

⁴¹⁰ *Ibid.* « The world in which the priest, the barber, the other of Quixana's friends manage to prevent him from escaping a second time ».

Or, en franchissant les seuils du fonctionnalisme moderne, cette boutique transcende dans le roman de Pamuk les limites d'un simple espace intégré dans la fiction uniquement pour représenter un espace urbain de buts commerciaux comme l'avait prévu le modernisme. Pour comprendre ce fonctionnalisme, reportons-nous à ce que Pierre Sansot déduit quand il pose son regard sur la ville :

« Dans la ville [...] toutes les choses existent en fonction d'un usage, même les ornements destinés à charmer, à choquer, à émouvoir, même ces mannequins et ce gravier dans une vitrine destinés à m'inciter à « commander » au plus vite un parasol et des chaises d'osier »⁴¹¹.

La boutique d'Alâaddine est faite dans le récit de Pamuk pour transcender cette dimension fonctionnaliste/consommatrice. Elle représente un réservoir de nostalgies d'une ville historique, d'une culture, d'un peuple. Elle devient un lieu où le temps reste figé dans l'espace. Malgré sa taille modeste, elle constitue un pont reliant le passé, le présent et le futur d'une immense métropole dont la culture et l'esprit urbain ont changé à un rythme hétérogène au cours des temps modernes. Dans sa chronique sur la boutique, Djélâl raconte :

« Je lui [Alâaddine] ai expliqué la place que tient dans nos vies sa boutique à Nichantache. Je lui ai dit comment les milliers, les dizaines de milliers de choses qu'il vend dans sa petite boutique sont demeurées intactes dans nos souvenirs à tous, avec toute la fraîcheur de leurs couleurs et de leurs odeurs. Je lui ai décrit l'impatience avec laquelle les enfants malades attendent dans leur lit le retour de leur mère, qui est allée leur acheter un cadeau chez Alâaddine, [...]. Je lui ai dit comment les filles, [...], penseront avec mélancolie à la boutique d'Alâaddine, comme à un conte de fée lointain, quand elles se souviennent de leurs premiers amours, dans bien des années, parmi leurs enfants et leurs petits-enfants, dans la cuisine sans joie d'un mariage sans joie »⁴¹².

Cette boutique semble être un défi à l'urbanisation qui a démystifié l'ancienne Constantinople pour en faire une mégapole universelle à l'occidentale conforme aux principes du fonctionnalisme moderne. Se dissimulant sous le masque du chroniqueur Djélâl, qui éprouve une angoisse et une nostalgie profonde pour le passé de la ville d'Istanbul, Pamuk s'attache à nous faire témoigner de la réalité à laquelle il fait face : une ville qui perd son passé pour devenir le « futur » et c'est pourquoi il affirme avoir demandé à Alâaddine un dernier faveur : « après avoir passé ma vie à raconter des histoires, je voulais, avant de mourir, entendre Alâaddine me raconter l'histoire de tout ce que j'ai oublié »⁴¹³. De temps à autre, Djélâl, directement et sans

⁴¹¹ P. Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 193.

⁴¹² O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 72. (« Nişantaşı'ndaki dükkânının hayatımızda tuttuğu yeri anlattım. Küçük dükkânında sattığı binlerce, on binlerce çeşit malın hepimizin hafızalarında nasıl renk renk, koku koku capcanlı kaldığını anlattım. Evlerinde, yataklarında hasta yatan çocukların kendilerine Alâaddin'in dükkânından hediye [...] ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 46).

⁴¹³ *Ibid.*, p. 74.



détour, s'adresse aux lecteurs qui suivent ses chroniques dans le journal *Milliyet*. Il s'adresse autant au lecteur intrinsèque à l'univers romanesque du récit du *Livre noir* (les lecteurs du monde enchâssé) qu'à nous (les lecteurs du monde enchâssant), les lecteurs du roman en position extrinsèque aux chroniques de Djélâl. Nous sommes les lecteurs de la seconde couche du texte romanesque qui se forme par des récits enchâssés et sous-tendant une mise en abyme réticulaire.⁴¹⁴

De cette façon, il s'avère que ces auteurs de la ville se rejoignent où il est question de composer une mosaïque des espaces réels et imaginaires tissés les uns dans les autres et amenant le lecteur dans un monde où les noms romanesques inventés importent aussi bien que ceux de la réalité. Aux espaces préexistants réellement dans la géographie de la ville, ils ajoutent les espaces qu'ils produisent par le biais de leur imaginaire. Leur écriture, fait preuve de l'hétérogénéité de l'espace que le chronotope de leur récit privilégie, dans la réalité comme dans l'imaginaire. Foucault dit :

« Nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantasme; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques »⁴¹⁵.

Ces romanciers, abstraction faite de leurs langages, s'assimilent aux poètes lorsqu'ils embarquent le lecteur, grâce à la magie de leur plume, dans l'espace qu'ils inventent en parallèle de celui de la réalité. Ils filtrent la ville réelle à l'aune de leur poétique pour ainsi ancrer leur imaginaire dans une réalité spatiale. Les romanciers comme Echenoz, Pamuk, Paul Auster, dans leur représentation de la ville-sujet, ont tous filtré l'image produite avec leur vision personnelle de critique. À l'image de la ville de leur rêve, viennent s'ajouter sans doute des détails qui reflètent le chaos et le désordre de la réalité urbaine. Il est aisé de se rendre compte de la passion, parfois manifeste et parfois occultée, que tous ces auteurs éprouvent pour les grandes villes. Sinon, pourquoi se lanceraient-ils dans l'univers complexe et délicat de la narration de l'espace urbain ? On assiste ainsi à la complicité ambivalente du romancier et de la ville qui s'anime à travers les mots. On aime et on déteste la ville à la fois. On la/y vit et la fuit en même temps. À la vraie production de l'espace vient se juxtaposer donc l'espace suggestif-poétique du romancier qui, plus poète que jamais, filtre l'image de la ville par sa vision de romancier. Ce que Bachelard exprime en termes similaires concernant les poètes, peut aisément inclure les romanciers : « le poète sera toujours plus suggestif que le philosophe. Il a précisément le droit d'être suggestif. Alors, suivant le dynamisme qui appartient à la suggestion, le lecteur peut aller

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁴¹⁵ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, op. cit.*, p. 1573.

plus loin, trop loin »⁴¹⁶. On comprend par conséquent pourquoi le regard des romanciers comme Echenoz, Pamuk et Auster, complète, de temps à autre, la réalité conçue avec une irréalité poétique.

⁴¹⁶ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 63.



Partie IV

Ville utopique ou ville dystopique



IV.1. La métropole contemporaine : une utopie rêvée ?

Comme on l'a dit précédemment dans ce travail, les villes représentées à travers l'écriture des romanciers postmodernes comme ceux du corpus du présent travail, refusent de s'enfermer dans un sens fixe. Elles sont des mondes en mutation constante, des mondes multiples, enchâssés dans des autres mondes possibles. Les personnages de ces récits sont égarés entre réel et imaginaire, entre fictif et fictionnel, entre vrai et apparent, bref, entre *juste* et *injuste*¹ d'une même ville, comme Italo Calvino le poétise dans la « ville cachée » de ses *Villes invisibles*. Ils ne rêvent que « d'un monde fiable sur lequel on puisse compter. D'un monde sûr »², si l'on veut reprendre les termes de Z. Bauman. Dans les récits qu'ils racontent, ainsi que l'affirme le psychiatre américain Albert Rothenberg, on a affaire à « deux ou plusieurs entités (villes) distinctes qui occupent le même espace, une conception qui aboutit à l'élaboration de nouvelles identités »³, comme on en est témoins dans le travail de Pamuk, Auster et Echenoz.

Cependant, ainsi que Bauman le souligne, ce possible monde fiable que Thomas More avait baptisé *Utopia*, renvoyant en même temps à deux mots grecs – *eutopia*, le « bon lieu », et *outopia*, qui signifie « nulle part »⁴, est, dans sa toute première apparition, un lieu de bonheur se situant dans « nulle-part ». Dans *L'Utopie*, Thomas More dit : « dans quelle partie du nouveau monde Utopie est située. [...] j'ai quelque honte à ignorer dans quelle mer se trouve l'île au sujet de laquelle j'ai tant à dire »⁵. Est-ce cela que cherchent les hommes comme Stillman dans *Cité de verre*, Djélâl du *Livre noir* ou Noir dans *Revenants* ? Est-ce cela que visite Max le pianiste d'*Au piano* pendant son odyssée purgatorial ? Enfin, sont-ils en quête d'un tel monde ? Rêvent-ils d'une utopie dans le sens propre du terme ?

L'idée de penser l'aspect utopique des villes représentées dans le corpus s'affaiblit au cours de l'analyse. Ainsi, il ne reste, au mieux, que la couleur d'un faible rêve d'utopie, plutôt qu'un « récit utopique », une « ville utopique », un « monde utopique, ou une « utopie » tout court.

Ce que l'on peut prendre comme l'hypothèse liminaire est qu'aucune de ces villes-mondes (Paris, New York, Istanbul) esquissées dans les histoires que l'on étudie, ne représente une utopie s'assimilant à la version de T. More. On est face à la représentation romanesque des villes facilement situables sur la carte géographique ainsi que repérables dans le texte littéraire. Selon Armand Mattelart qui explique en des termes similaires ce que disait Bauman, « l'île

¹ Cf. I. Calvino, *Les villes invisibles*, *op. cit.*

² Z. Bauman, *Le présent liquide*, *op. cit.*, p. 94.

³ Cité dans H. Smith, « A Labyrinth of Endless Steps : Fiction Making, Interactive Narrativity, and the Poetics of Space in Paul Auster's "City of Glass" », *op. cit.* [Albert Rothenberg : « conceiving two or more discrete entities occupying the same space, a conception leading to the articulation of new identities »].

⁴ Z. Bauman, *Le présent liquide*, *op. cit.*, p. 94.

⁵ Thomas More, *L'Utopie*, Paris, Gallimard, 2012, p. 76.



d'*Utopie/Eutopie* est la contrée de *nulle part* et du *bonheur*»⁶. Or, bien qu'aucun de ces récits ne puisse être utopique dans un premier abord, rien n'empêche que ces hommes résistent du moins au rêve d'un monde (d'une ville) autre que celui (celle) qu'ils habitent, d'un ailleurs meilleur.

Mais pour que « naisse le rêve utopique », comme le pensait Z. Bauman, deux conditions devaient être remplies. Voyons en amont si ces dernières sont au rendez-vous dans les textes littéraires qu'on prend comme un lieu de rencontres des « mondes plausibles » :

« Premièrement, le sentiment puissant [...] d'un mauvais fonctionnement du monde, que seul un bouleversement radical pourrait corriger. Deuxièmement, la certitude que l'homme était à la hauteur de cette tâche, l'idée que "nous pouvions y arriver" »⁷. Ces conditions ont été exprimées en des termes proches, comme le relate A. Mattelart, par le grand utopiste Charles Fourier qui établissait, bien avant beaucoup d'autres, les conditions pour atteindre l'utopie. Il proposait que pour réaliser le rêve utopique, il fallait, d'une part, « épargner à l'humanité le parcours par ce long labyrinthe en lui donnant la "clef de toutes les inventions pénétrables à l'esprit humain" », et, d'autre part, oser « faire, le "doute absolu" [ce qu'aucun philosophe, pas même Descartes, n'a osé faire] à l'égard de tous les préjugés. Mettre en question l'état de "Civilisation" »⁸.

Ces conditions peuvent être remplies dans *Cité de verre* par un certain Stillman qui s'est confié cette lourde tâche dans le but de construire une utopie réelle. Rien ne semble fonctionner pour lui comme il faut, et il est suffisamment mégalomane pour se donner à un projet aussi ambitieux que la construction d'une utopie. Quant à la clé de toutes les inventions, comme on l'a déjà évoqué⁹, il s'apprête à tout faire pour trouver la « langue naturelle » de l'homme, qui lui est irremplaçable dans son projet utopique.

Il s'applique ainsi à restituer un monde mythique dans une cité moderne. Il ambitionne de reconfigurer cet univers qui a commencé, de son point de vue, à se ruiner. La logique de Stillman repose sur le fait qu'il faut recoller ce qui est cassé pour qu'il retrouve son authenticité, sa globalité. La ville de New York ne lui paraît qu'un amas désordonné, un débris cassé en morceaux :

« Je suis venu à New York parce que c'est le plus désespéré, le plus abandonné de tous les lieux, le plus abject. Ici tout est cassé et le désarroi est universel. Il suffit d'ouvrir les

⁶ A. Mattelart, *Histoire de l'utopie planétaire, op. cit.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁸ *Ibid.*

⁹ Voir chapitre II.3.

yeux pour voir tout cela. Les gens brisés, les choses brisées, les pensées brisées. Toute la ville n'est qu'un vaste dépotoir »¹⁰, dit-il à Quinn.

Cela rappelle un passage similaire de *Manhattan Transfer* de Dos Passos où un vagabond (comparable à Stillman de *Cité de verre*) prend la parole pour dire à ses amis : « Savez-vous combien de temps il a fallu à Dieu Notre-Seigneur pour détruire Babylone et Ninive ? Sept minutes ! Il y a plus de corruption dans un block à New York qu'il n'y en avait dans un mile carré à Ninive, et combien de temps croyez-vous qu'il faudra au Dieu du Sabbat pour détruire New York City et Brooklyn et le Bronx ? Sept secondes, sept secondes ! »¹¹. Les deux romanciers semblent parler d'un sujet identique : le déclin du mythe de New York.

Bien que Paul Auster aime passionnément New York, son roman est presque dépourvu de l'engouement des tableaux qui exaltent sa « diversité labyrinthique, [sa] beauté des perspectives, [sa] richesse des mouvements et des hommes »¹². Tandis que les grands auteurs du début du XXe siècle, comme Scott Fitzgerald, n'ont pas manqué d'orner leurs écritures de temps à autre des appréciations de cette ville.¹³

Les mots désespérants de Stillman sur New York, ici métonymie d'Amérique, témoignent en effet de l'échec du soi-disant *American Dream* que George Perec décrit dans *Ellis Island* comme suit :

« À partir de la première moitié du XIXe siècle, un formidable espoir secoue l'Europe pour tous les peuples écrasés, opprimés, opprésés, asservis, massacrés, pour toutes les classes exploitées, affamées, ravagées par les épidémies, décimées par des années de disette et de famine, une terre promise se mit à exister : l'Amérique, une terre vierge ouverte à tous, une terre libre et généreuse où les damnés du vieux continent pourront devenir les pionniers d'un nouveau monde »¹⁴.

Or, Stillman a raison d'être aussi déçu. Car, comme le souligne Crystel Pynçonnat dans le *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui* de Pierre Brunel, « ce rêve de terre promise a tôt fait de

¹⁰ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 115. (« I have come to New York because it is the most forlorn of places, the most abject. The brokenness is everywhere, the disarray is universal. You have only to open your eyes to see it. The broken people, the broken things, the broken thoughts. The whole city is a junk heap ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 77.)

¹¹ J. Dos Passos, *Manhattan transfer*, *op. cit.*, pp. 469-470.

¹² F. Gros, *Petite bibliothèque du marcheur*, *op. cit.*, p. 92.

¹³ « Je commence à aimer New York, le côté incisif, hasardeux qu'elle prend la nuit, le plaisir que le va-et-vient incessant des hommes, des femmes et des voitures procure à l'œil constamment aux aguets. J'aimais remonter la Cinquième Avenue, isolé dans la foule de jeunes beautés romantiques, m'imaginer que je partageais leur vie pendant quelques minutes », écrit-il dans *Gatsby le Magnifique*. Francis Scott Fitzgerald, *Gatsby le magnifique*, Paris, Librairie générale française, 1997, p. 75.

¹⁴ Georges Perec, *Ellis Island*, Paris, P.O.L., 1995, p. 13.



s'inverser. Toutes les langues d'Europe ont surnommé Ellis Island "l'île des larmes" : *Tränen Insel, wispa lez, island of tears, isola delle lagrime* »¹⁵.

Alors, le vieux Stillman est la représentation de l'idée d'un désir de changement qui s'en prend à ce que les Modernes ont mis en œuvre. Il songe à l'élaboration d'un nouvel espace social en rupture avec les codes préexistants qu'il trouve tout juste inadapté à la vie de l'homme mondiale. Autrement dit, dans la résolution de Stillman, « pour que le lieu soit un espace où l'esprit puisse se développer librement, il est nécessaire qu'il ne soit pas pré-défini »¹⁶. Stillman marche, semble-t-il, dans le sillage de l'utopiste Charles Fourier qui s'était annoncé comme l'inventeur d'un « Nouveau Monde social »¹⁷. Comme Fourier, il pense à une nouvelle union utopique universelle apte à restaurer une « unité universelle » à l'aune d'un nouveau monde social. Pour convaincre les savants de ses théories et de ses projets ambitieux pour établir un « nouveau monde », Fourier disait :

« J'apporte plus de sciences nouvelles qu'on ne trouva de mines d'or en découvrant l'Amérique. Mais n'ayant pas les lumières nécessaires pour développer ses sciences, je n'en prendrai pour moi qu'une seule, celle de *mouvement sociale* [...]. Dès à présent la scène change : les savants vont passer de l'absolu dénuement à l'excessive opulence ; la moisson sera si copieuse qu'ils peuvent se flatter tous d'y prendre part, et de s'établir de renommées colossales, car ils auront la première exploitation de cette mine scientifique dont ils saisiront les plus riches filons »¹⁸.

Stillman tâche, pourrait-on avancer, de bouleverser les « rapports sociaux » et leurs pouvoirs organisateurs se profilant selon Anne Gilbert « derrière le concept d'espace social ». Ce dernier, comme l'ajoute Gilbert, « est un révélateur des tensions entre les acteurs sociaux, dans leur pratique de l'espace, dans l'idéologie qui guide cette pratique. »¹⁹ J.-F. Augoyard considère ces « pratiques d'espaces » comme « art moderne de l'expression quotidienne »²⁰. La ville n'est ainsi qu'« une communauté humaine élargie qui se nourrit en permanence de nouveaux rapports »²¹ comme le disent les théoriciens de l'école de Chicago. Ainsi, dans la pratique de l'espace, vu *la rigueur formelle des codes*, selon Lefebvre, on doit dialectiser la notion de liberté

¹⁵ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 553.

¹⁶ C. Roncato, « L'atopie ou le processus de désencombrement », *op. cit.*

¹⁷ A. Mattelart, *Histoire de l'utopie planétaire*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁸ Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* ; Prospectus et annonces de la Découverte, Lyon, A Leipzig (Bibliothèque impériale), 1808. pp. 22-23.

¹⁹ A. Gilbert, « L'idéologie spatiale : conceptualisation, mise en forme et portée pour la géographie », *op. cit.*, p. 59.

²⁰ J.-F. Augoyard, *Pas à pas*, *op. cit.* cité dans M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, *op. cit.*, p. 152.

²¹ O. Chadoin, *La ville des individus*, *op. cit.*, p. 45.

de mouvement spatial, si bien qu'elle se situe « dans un rapport pratique et dans une interaction des “sujets” avec leur espace, avec leurs alentours »²².

L'utopie de Stillman diffère à bien des égards de « l'utopie de la modernité occidentale depuis Descartes » qui avait été sous-tendue par « la rationalité scientifique », comme l'affirme Mattelart²³. L'optimisme général du « monde moderne » l'avait tourné vers l'idée de l'utopie, mais cette utopie a été fondée sur l'idée de « non-lieu », selon Z. Bauman²⁴. Alors que Stillman est une sorte de néo-fouriériste ; il cherche une utopie qui puisse être un « lieu » plutôt qu'un « non-lieu » ; il pense à la construire, comme le dit Bauman, « ici et maintenant ». On parle d'un *hic et nunc* spatial plutôt que temporel, une géographie tangible et situable. Il veut fonder son utopie à New York, car le pays des solutions et des remèdes n'est plus « lointain », mais « ici et maintenant »²⁵. Dans cette *modernité liquide*, si l'on reprend les mots de Bauman, Stillman est un homme d'action, de pratique plutôt que de la pure thèse, de l'abstrait. Cela pourrait être le fruit des années qu'il a consacrées à l'étude de Milton et de sa pensée sur la recherche d'un *Paradis perdu* dans ce monde réel. Entre le paradis céleste que décrit Dante et l'utopie terrestre que recherche Milton, il semble se rapprocher du dernier, ainsi qu'il en parle longuement à Quinn dans *Cité de verre*. Rappelons-nous que, comme l'observe Alain Touraine en exposant la pensée de Max Weber, « le *Paradis perdu* de Milton se termine – rappelle Weber – par un appel à l'action dans le monde, contraire à l'esprit de *la Divine Comédie* »²⁶. Si Stillman rêve d'un ailleurs meilleur, il pense également à le réaliser plutôt que demeurer dans l'engouement d'un monde utopique impossible. On peut comparer les gens comme Stillman de *Cité de verre*, Noir de *Revenant*, et peut-être Djélâl du *Livre noir*, au modèle des *chasseurs* que Z. Bauman oppose au modèle des *jardiniers* : « Au lieu de vivre *vers* une utopie, les chasseurs vivent *dans* une utopie », disait-il dans le *Présent Liquide*²⁷. Stillman ne veut point « vivre *vers* une utopie »²⁸, il veut vivre « *dans* une utopie » qu'il rêve de construire de ses propres mains à l'aune de ses idées qui se sont complexifiées au cours des années.

« Ici et maintenant », est bien le terrain de convergence de trois romanciers. Rappelons-nous aussi que le *hic et nunc* de Max d'*Au piano* est bien Paris, et non pas un certain *parc* vertigineux au milieu d'un monde postmortem.

²² Henri Lefebvre, « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, vol. 31, n° 1, 1974, p. 27.

²³ A. Mattelart, *Histoire de l'utopie planétaire*, *op. cit.*, p. 253.

²⁴ Z. Bauman, *Le présent liquide*, *op. cit.*, p. 94.

²⁵ *Ibid.*, p. 105.

²⁶ A. Touraine, *Critique de la modernité*, *op. cit.*, p. 40.

²⁷ Z. Bauman, *Le présent liquide*, *op. cit.*, p. 105.

²⁸ *Ibid.*



S'il y a un rêve d'utopie, pour peu qu'il ne se réalise jamais, mieux vaut que cette dernière soit vivable dans l'instant, dans un espace que l'on peut montrer du doigt sur la carte géographique, sinon à quoi sert-elle ? Mais, au fur et à mesure, on constate que le nombre des chasseurs augmente dans tous les récits qu'on lit. En tout premier lieu, c'est Stillman, Djélâl et Noir qui sont des *chasseurs* (d'utopie). Mais petit à petit, la *chasse* devient aussi la foi des autres, quoiqu'à leur insu. Elle les arrache de leur coin de solitude et les met en mobilité : « Nous sommes aujourd'hui tous chasseurs, ou du moins on nous ordonne de devenir chasseurs, d'agir en chasseurs »²⁹, disait Bauman. Les gens tels Quinn, Galip..., *a priori* incertains et de plus en plus distants du bonheur qui leur glisse entre les doigts, mettent les pieds dans « l'utopie des chasseurs ». Parce qu'ils deviennent, selon Bauman, des chercheurs acharnés qui rêvent « de rendre l'incertitude moins intimidante et le bonheur plus durable en changeant d'ego, et de changer d'ego en changeant de déguisement »³⁰. La ville devient une scène de déguisement où ces hommes « individualisés », par une profonde incertitude quant à leur identité comme à celle de la ville face à laquelle ils sont, se fondent dans le désir de devenir « autre », un chasseur plutôt qu'un gibier. C'est cela leur utopie : un monde de déguisement sans fin. Ainsi, dans *Le Livre noir* comme dans *Au piano*, s'il est question d'utopie c'est plutôt de cette sorte, un monde (ville) où l'on peut être « autre » que soi-même autant de fois qu'on imagine. Or, dans *Au piano*, lors d'un retour imaginaire sur terre, à Paris, bien que Max ait subi une légère chirurgie plastique sur la figure, et malgré son changement d'identité, son nouveau nom, à son arrivée il ne retrouve pas le bonheur qui lui manquait dans sa vie antérieure. Il demeure un gibier, un chassé plutôt que chasseur. Pour lui, le bonheur (utopique) ne se trouve ni dans la beauté idyllique du parc, ni dans le vide et le silence de Paris. Ce n'est pas uniquement l'espace parisien qui est dépourvu à ses yeux de couleur utopique, mais aussi le calme absolu du parc purgatoire avec son « immensité végétale », ses « paysages étonnamment variés, heureusement combinés », sa très « vaste flore » et son innombrable « faune », ses « insectes de luxe », ses « maisons très espacées » et de styles ridiculement variés³¹.

Dans *Au piano*, en s'appuyant sur le traditionnel face-à-face urbain-rural, l'opposition que Karl Max³² considérait comme source de l'histoire économique de la société, Jean Echenoz établit son purgatoire sous la forme d'un centre de verdict qui renvoie les jugés, soit dans *le parc*, soit dans *la section urbaine* (ville) d'un univers bipolaire. Or, l'opposition des espaces qu'offre Echenoz à ces personnages, soit dans l'enfer de la section urbaine, soit dans le paradis du Parc, est modérée par un léger rapprochement de leurs points forts et faibles, pour ainsi mettre un

²⁹ *Ibid.*, p. 98.

³⁰ *Ibid.*, p. 104.

³¹ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, pp. 137- 140.

³² O. Chadoin, *La ville des individus*, *op. cit.*, p. 25.

bémol à ce qu'on perçoit d'ordinaire comme une opposition classique entre la ville et la campagne. Le classique antagonisme de noir-et-blanc n'a aucune légitimité chez Echenoz. Ni l'un ni l'autre des deux parties de ce monde bipolaire ne foncent dans leurs qualifications ontologiques. Le bien et le mal, le beau et le laid, se rapprochent de façon à saper toute l'idée d'utopie. Ainsi, dans *Au piano*, comme l'affirme Warren Motte, « loin d'être exotique, le monde *postmortem* se distingue par son extrême banalité, et par l'ennui qui afflige ses habitants, des deux côtés de la division de la vie de l'après-mort »³³. On se rappelle néanmoins que cet antagonisme allégé chez Echenoz, prend parfois plus d'acuité chez Auster et revient ainsi à son acception universelle. Dans *Brooklyn Follies*, l'utopie du libraire Harry ne peut se situer, par exemple, qu'à la campagne : « Harry. – Et où situerais-tu ta petite utopie ? Tom. – Quelque part à la campagne, j'imagine. Un endroit où il y aurait beaucoup de terres et assez de bâtiments pour loger tous les gens qui souhaiteraient y vivre »³⁴.

IV.1.1. La métropole : Enfer et/ou Paradis

Comme le souligne Linda Hutcheon, « le postmoderne n'est pas aussi négatif ou aussi utopique que l'avant-garde historique ou moderniste »³⁵. L'enfer qu'évoque Echenoz dans *Au piano* n'est pas pour autant aussi diabolique que l'enfer que dessine *Dante* dans sa *Divine Comédie*. Son enfer n'est qu'une immense métropole contemporaine qui pose comme une vaste hétérotopie offrant tout choix possible à celui qui l'habite. Son enfer est le métro parisien et la ligne aérienne Étoile-Nation qui évoque curieusement le crépuscule des enfers, comme le constate Christine Jérusalem³⁶. On lit ainsi dans le roman : « Elle sort sans cesse de terre pour s'y renfoncer en sinusoïde, serpent de mer ou montagne russe, train fantôme ou coït »³⁷.

Selon l'Écriture sainte, l'enfer est un endroit où seront logés et punis les hommes qui ont commis des péchés pendant leur vie terrestre. Là se pose après tout une question concernant le sort de Max : qu'en était-il de son péché pour qu'il finisse par se faire condamner à (re)vivre cet enfer de *la section urbaine* ?

³³ W. Motte, « A Novel Afterlife : Play and Performance in Jean Echenoz's *Au piano* », *op. cit.* « Far from being exotic, that afterlife is on the contrary distinguished by its utter banality, and by the boredom that afflicts its inhabitants, on both sides of the afterlife divide ».

³⁴ P. Auster, *Brooklyn Follies*, *op. cit.*, p. 132.

³⁵ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 47. « In short, the postmodern is not as negating (of the past) or as Utopic (about the future) as is, at least, the historical or modernist avant-garde. It incorporates its past within its very name and parodically seeks to inscribe its criticism of that past ».

³⁶ Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray, « Jean Echenoz : “une tentative modeste de description du monde” », Université de Saint-Etienne, 2006.

³⁷ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 69.



La condamnation de Max à parcourir la section urbaine, semble, à bien des égards, ou au moins selon les renseignements assez succincts que l'auteur nous fournit sur lui et sa vie personnelle, non prévue ou à la rigueur, non conforme au péché qu'une personne pareille aurait pu commettre dans sa vie terrestre. La parole de Béliard nous y sert de preuve : « Il y a toujours une petite part d'arbitraire dans les délibérés »³⁸.

Or, la ville, bien qu'elle soit l'enfer, est présentée comme un espace tolérable qui ouvre ses bras à tout le monde sans privilégier quiconque. La grande ville pourrait devenir l'enfer de ce grand artiste de notoriété considérable qu'était Max Delmarc, ainsi que l'enfer d'un inconnu invisible tel Paul Salvador (Max le défunt), de retour d'un soi-disant centre d'orientation, qui n'y cherche qu'une vie paisible loin de l'œil des autres.

En outre, l'attribution d'une épithète comme « enfer » à une métropole telle que Paris, pourrait laisser penser que l'homme d'aujourd'hui est condamné à vivre l'enfer qu'il a érigé lui-même, l'espace urbain, la « section urbaine ». Mais est-ce vraiment un enfer ? Paris est le Paradis de beaucoup, s'il est l'enfer pour Max dans *Au piano*. Le Paris d'*Au piano*, comme toutes les grandes villes, peut être « à la fois attirant et dangereux, favorable et maléfique »³⁹. Comme ce que « les romantiques ont fait apparaître à coup de métaphores, disait Jean Roudaut, Paris est un abîme et un volcan, l'océan et la forêt. Elle est immonde ou sainte, chaotique et féérique »⁴⁰.

Cette hybridité logique et quelque peu évidente est prise en compte par beaucoup de penseurs de la ville. Par exemple, si pour Kracauer, la ville incarne les promesses émancipatrices de la modernité, elle représente aussi le danger d'un retour au mythe et à la barbarie »⁴¹. Le Paris d'Echenoz, comme le New York d'Auster ou comme l'Istanbul du *Livre noir*, est une ville naissant d'un texte postmoderne, faite d'« un mélange d'attraction et de répulsion »⁴², sans que ni l'un ni l'autre ne prenne un aspect exubérant. Car la géographie (sociale) esquissée par Echenoz s'empare d'une absurdité banale selon laquelle le bien et le mal ne diffèrent plus tellement.

Echenoz semble vouloir simplifier, voire banaliser, l'antagonisme du Paradis avec le monde du quotidien. Il fait de son mieux afin d'introduire sa vision spatiale pour rapprocher l'image idyllique du Paradis de celle de la terre des hommes. Il tente de passer un message qui lui paraît essentiel en ce qui concerne l'espace « autre ». Malgré le statut ou l'importance de tout espace, l'homme peut apprivoiser l'espace farouche et lui donner le sens qu'il souhaite. Même le

³⁸ *Ibid.*, p. 148.

³⁹ Genette, *Figures I*, p. 102.

⁴⁰ J. Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, op. cit., p. 102.

⁴¹ S. Füzeséry et P. Simay, *Le choc des métropoles*, op. cit., p. 172.

⁴² N. Bentley, « Postmoderne Cities », in K.R. McNamara, *The Cambridge Companion to the City in Literature*, op. cit., p. 175. « a mixture of attraction and repulsion ».

Parc/Paradis, malgré tout le confort qu'il offre à ses résidents, n'a rien de surnaturel en comparaison de ce que peut prodiguer à l'homme sa maison terrestre dans la ville. Contre les attentes d'un lecteur qui attend de voir une utopisation exagérée dans la description du parc qui est censé être un jardin céleste, le jardin d'Eden, Echenoz calme le jeu avec une transfiguration non exubérante :

« [Ils] disposent d'équipements pour les activités sportives, il y a des terrains de golf, des tennis, des clubs nautiques sur les plans d'eau, tout ça. Je dois dire que les prestations sont bien. Ils organisent aussi des petits concerts de temps en temps, des petits spectacles, personne n'est obligé d'y assister»⁴³.

L'emploi des adverbes comme « bien » pour les « prestations », les épithètes comme « petits » ou un indicateur comme « de temps en temps » pour les concerts et les spectacles, évoque une simplicité qui pourrait enlever toute emphase des descriptions que donne Echenoz de l'espace non-urbain. Rien n'est extraordinaire. L'accessibilité des équipements n'a rien de surnaturel.

Au dire de Pierre Sansot, la ville est un « espace désacralisé »⁴⁴. La désacralisation de l'espace, pour Echenoz, implique, on le voit bien, une critique de la divinité religieuse traditionnellement admise dans une large mesure. Dans sa métonymie du tribunal qui rappelle le *Jugement Dernier*, dans sa division donnée « Section urbaine-Parc », comme on l'a vu, *le parc* est dépourvu de l'aspect paradisiaque de l'Eden. Echenoz, le narrateur minimaliste de la ville, banalise le sacré du paradis. *Le parc* céleste du centre de décision où Max se réveille suite à son meurtre cruel dans les ténèbres des rues de Paris, malgré ses quelques aspects extravagants, n'éveille aucun sentiment d'euphorie chez Max.

Pendant que Max passe son séjour purgatorial dans le *Centre d'orientation*, on se rend compte que les deux employés du centre que Max arrive à reconnaître sans problème, à savoir *Doris Day* et *Dean Martin*, ont survécu à la délibération du jury du centre d'orientation et sont parvenus ainsi à y acquérir des positions assez assurées. Or, n'oublions pas que tout est censé être transitoire dans ce centre et les habitants qui y passent ne doivent y résider que provisoirement avant d'être dirigés vers les deux divisions spatiales, le *parc* (paradis) et la *section urbaine* (enfer). Cela dit, on s'aperçoit à ce stade de l'éventuelle intention de l'auteur dans son choix du métier pour Max. C'est un pianiste concertiste qui sait très bien inventer, qui maîtrise l'art de l'improvisation. Les constatations du protagoniste d'*Au piano* témoignent de fuites dans ce que l'on croit, majoritairement, absolu et sans défaut : le système de jugement divin, le sacré incontestable. Cela nous arrache du possible fantastique d'un univers *postmortem* et nous rapproche davantage du réel, encore une fois : « Elle [Doris Day] a des protections,

⁴³ J. Echenoz, *Au piano, op. cit.*, p. 140.

⁴⁴ P. Sansot, *Poétique de la ville, op. cit.*, pp. 42- 46.



voyez-vous, elle a su se placer. Le système a des défaillances, quelquefois, il y a des complaisances, c'est comme partout »⁴⁵. Les chances de l'homme ne seraient donc que comme des improvisations musicales où il faudrait profiter au mieux de l'instant et jouer à la perfection. Celui qui joue le mieux survit le mieux, sans avoir trop de scrupules sur la nature des opportunités offertes, peu importe si c'est *la section urbaine* ou *le parc*. Il n'y a rien de fixe, de préétabli, de sacré, tout peut se faire même dans un arbitrage céleste comme dans le *Centre d'orientation*.

Il est intéressant par ailleurs de remarquer que dans *Cité de verre*, comme dans *Au Piano*, du fait de la mise en abyme particulière que met en œuvre Auster, on s'aperçoit d'une dualité presque similaire, encore une division spatiale formulée sous des termes proches. En effet, le livre écrit par Stillman et lu par Quinn dans la bibliothèque de l'Université Columbia qui s'intitule « *Le Jardin et la Tour : premières visions du Nouveau Monde* » [qui fait songer de prime abord à une prémonition utopique d'un possible monde futur] est divisé en deux parties de longueur à peu près égale, intitulées « le mythe du paradis » et « le mythe de Babel ». »⁴⁶

Le jardin (ou le mythe du Paradis) équivaut à ce qui est décrit sous le terme de « parc » dans *Au piano*, et la Tour (ou le mythe de Babel) symbolise le même concept que « la section urbaine » chez Echenoz. Le titre du livre de Stillman se termine par un mot de forte résonance : *the New World*, « Le Nouveau Monde »⁴⁷. Ce dernier apparaît sous une ambiguïté hybride dans le récit multicouche de *Cité de verre*. D'une part, il évoque le changement, la mutation profonde des espaces pour la création d'un nouveau monde, un projet futur pour le « lieu » existant, le lieu où l'on vit – rappelons-nous les mots de Stillman qui parlait de sa tâche de recoller les morceaux d'un monde en chaos pour en ériger une version meilleure⁴⁸. D'autre part, le rêve d'un « non-lieu » [pas dans le sens qu'entend Marc Augé] imaginaire qui renvoie, si l'on reprend les termes de Foucault, à des « emplacements sans lieu réel »⁴⁹. Une utopie qui entretient un « rapport général d'analogie directe »⁵⁰ avec le monde réel. Selon Baudrillard, « il n'y a de réel, il n'y a d'imaginaire qu'à une certaine distance »⁵¹. Là, on parle d'un lieu qui double le réel, mais qui n'est pas pour autant réel.

⁴⁵ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 100.

⁴⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 66. (« [...] *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World* was divided into two parts of approximately equal length, "The Myth of Paradise" and "The Myth of Babel." ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 41.)

⁴⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁸ Voir *Ibid.*, p. 77.

⁴⁹ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, op. cit., p. 1574.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 178.

Aussi Jean Echenoz évoque-t-il un changement décisif dans son récit en forme d'un retour, non pas sur un monde complètement fictif, mais sur le monde terrestre, comme s'il s'agissait d'une Nouvelle Terre, d'un Nouveau Monde. Il ne s'agit pas du tout d'une rétrospection temporelle, mais bien d'un re-placement géographique, de retourner dans un espace qui constitue « non pas l'autre du réel mais son prolongement »⁵². Sauf que l'allusion faite dans le récit de Paul Auster est dépourvue de l'euphémisation de l'opposition ville-campagne qu'on rencontre chez Jean Echenoz. Chez Auster, l'opposition entre le *Jardin* et la *Tour*, entre le rural et l'urbain, entre l'ancien monde et le nouveau monde est ferme et percutante. Que cette vision soit celle de l'auteur importe peu. C'est à travers les spéculations sophistiquées d'un personnage aussi ambitieux et psychopathe, tel le vieux Stillman, qu'on y est amené.

Auster n'a pas besoin de recourir, semble-t-il, à une illustration technologique pour se rapprocher de la question de l'utopie à New York. Son roman aurait été alors plus analogue à un récit de science-fiction où la science de l'espace ne génère au mieux, comme dit Lefebvre, qu'une utopie technologique, mais qu'en serait-il de l'intérêt ?

La « "science de l'espace" cherchée, disait Henri Lefebvre, contient au mieux une utopie technologique, simulation ou programmation du futur (du possible) dans les cadres du réel, autrement dit du mode de production de l'existant. Opération s'accomplissant à partir d'un savoir intégré-intégrateur dans le mode de production. Cette utopie technologique, très présente dans les romans de science-fiction, se retrouve dans tous les projets concernant l'espace : architecturaux, urbanistiques, planificateurs ».⁵³

Dans le récit d'*Au piano*, ni l'un ni l'autre des deux pôles spatiaux, la section urbaine et le parc, ne représente l'Utopie à laquelle pensaient Thomas More et ses successeurs dans le rêve d'une cité idéale, une société perfectionnée comme le disait Foucault. L'auteur fait de son mieux pour prendre ses distances avec ces idéalizations car il tente de garder en permanence un pied dans « le monde dit "réel" »⁵⁴, quoiqu'il dépasse les frontières de l'imaginaire où l'utopie peut exister sans la moindre contrainte. Dans le récit d'Echenoz, l'idée de l'utopie est remise à plat, même là où l'on entrevoit l'espoir de regagner la ville de Paris sous sa forme utopique de retour de la mort. Echenoz fait en sorte de nous garder le plus loin possible de toute illusion de la réalisation de l'utopie. Selon Baudrillard, l'utopie est un simulacre dont la distance avec le « réel » est maximale⁵⁵. Alors que la distance entre la « section urbaine » et son référent « Paris » est minimisée à néant, de façon qu'on les prenne l'un pour l'autre, comme deux sosies dont le

⁵² Philippe Sabot, « Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », *mf/materialifoucaultiani*, 2012, pp.17-35. <halshs-00746742>

⁵³ H. Lefebvre, « La production de l'espace », *op. cit.*, p. 21.

⁵⁴ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 178.



deuxième est fait comme un « modèle » du premier, un modèle dont la distance avec le réel est presque abolie.

Toutefois, on se permet de supposer que le « Parc » d'*Au piano* se rapproche théoriquement d'une utopie désacralisée. Il n'est pas localisable, ni reconnaissable en ressemblant à un quelconque endroit géographique. Il s'enracine complètement dans l'imaginaire d'Echenoz. Le parc est une banalisation de l'idée de l'utopie, c'est dire qu'il se peut que l'utopie rêvée des âges, le classique « nulle part » du « bonheur » tant rêvé par les utopistes, trouve en l'apparence son exemple dans ce fameux « parc » du récit d'*Au piano*. Mais Echenoz s'assure de révéler au lecteur que ce n'est pas forcément la qualité paradisiaque de l'utopie qui en fait une utopie. Il insiste sur les désirs de l'homme postmoderne tant accroché à la vie urbaine. Malgré toutes les beautés et les avantages innombrables qu'a le *Parc* postmortem, l'homme postmoderne a encore ses doutes d'y trouver le bonheur : « après une visite du parc guidée par Béliard, le sentiment qu'éprouve Max n'est peut-être pas ce qu'on attend après une balade dans un paradis artificiel :

« Mais vous voyez comment vous pourriez être bien, non ? Oui, reconnut Max, la seule chose, c'est que j'aurais un peu peur de m'ennuyer. Ah, dit Béliard, ça, évidemment c'est tout le problème »⁵⁶.

Echenoz montre comment l'utopie qu'on espérait tellement vivre peut être banale une fois découverte⁵⁷. Une utopie loin de toute perfection mythique qui détient le bien et le mal en même temps malgré les attentes, une utopie qui n'exclut pas les défauts. L'idée qui nous rappelle *Cité de verre* et la scène où Quinn est en train de lire le livre de Stillman. Ce dernier, évoquant ses pensées historico-philosophiques dans son livre, désacralise à sa façon la vie au « jardin du Paradis », qu'il trouve un espace neutre, pour ainsi mettre en exergue la vie de l'homme dans le monde réel après la chute : « s'il n'y avait pas de mal dans le jardin du Paradis, il n'y avait pas non plus de bien »⁵⁸. Il détruit ainsi tout rêve utopique de rejoindre naïvement tout espace ressemblant au prototype des utopies, le Paradis. La vie humaine prend son sens de ce que l'homme a réalisé en dehors du jardin, sur la terre et dans le monde que nous connaissons. À quoi servirait de vivre une utopie où le bien et le mal n'ont aucun sens ? C'est pourquoi, selon lui, « c'était seulement après la chute que la vie humaine telle que nous la connaissons était

⁵⁶ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁷ Le parc lui semble plus sédentaire et immobile que sa vie métropolitaine à la *section urbaine* (Paris) où l'errance dans la ville est devenue pour lui un moyen d'échapper à l'ennui. C'est pourquoi il partage son inquiétude avec Béliard qui ne semble pas pour autant s'étonner du manque d'enthousiasme qu'il trouve chez Max pour vivre au Parc.

⁵⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 68. (« If there was no evil in the Garden, neither was there any good ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 42.)

apparue »⁵⁹. C'est tout le sens de la peur que Max ressent de la vie au Parc, c'est tout le sens de son retour sur la terre dans la section urbaine. La vie au Parc, dépeinte sous l'image d'un immense jardin idyllique, est tellement *utopisée* qu'elle est devenue une auto-négation par son aspect irréel comme par sa perfection ennuyeuse, au point qu'il se peut même que certains s'enfuient comme c'est le cas de Rose qui a fui le Parc pour aller dans la section urbaine, ainsi qu'on l'apprend à la fin du roman. L'excès de bien a reproduit le mal d'ennui, d'où l'échec ! Il faut penser à un monde qui ressemble à l'homme. La vie au parc est dépourvue de cet aspect. Ce parc, quoique né pour représenter un *monde parfait* dans le chronotope d'*Au piano*, est teinté d'une petite touche de mal – l'ennui.

Max représente un homme qui ne vit plus « vers une utopie »⁶⁰, comme le disait Bauman, mais dans une utopie qui « ne donne pas de sens à la vie, qu'il soit authentique ou frauduleux »⁶¹. Max n'est pas séduit par l'idée de pouvoir vivre dans le parc du fait que le parc est plutôt une forme paradisiaque impossible à l'utopie, plutôt une espèce de Paradis sans qu'il ne soit dépourvu de défaut. Le luxe du parc manifesté, même dans ses « insectes » et ses espaces particulièrement privatisés (la question des divisions), ne pourrait pas être utopiques du fait que les Utopiens moriens « dédaignent le luxe ostentatoire et ont un profond mépris pour les métaux précieux » et que le « tien et le mien » leur est égal comme Armand Mattelart explique *l'Utopia* de More⁶².

Revenons à Auster et son New York dans *Cité de verre*. Pris dans le labyrinthe des projections utopiques du vieux Stillman, on a l'impression qu'Auster tente de nous faire lire les versions possibles d'une utopie terrestre à travers le personnage de Stillman pour nous amener, en fin de compte, là où il rompra pour de bon avec toute fantaisie d'une utopie promise :

« Dès son début, selon Stillman, la découverte du Nouveau Monde fut l'impulsion vivifiante de la pensée utopienne, l'étincelle qui nourrit l'espérance de voir se parfaire la vie humaine – et cela, depuis le livre de Thomas More en 1516 jusqu'à la prophétie par laquelle Geronimo Mendieta prédit quelques années plus tard que l'Amérique deviendrait un État théocratique idéal, une véritable Cité de Dieu »⁶³, rapporte le narrateur de *Cité de verre*.

⁵⁹ *Ibid.* (« it was only after the fall that human life as we know it came into being ». *Ibid.*)

⁶⁰ Z. Bauman, *Le présent liquide*, *op. cit.*, p. 105.

⁶¹ *Ibid.*, p. 106.

⁶² A. Mattelart, *Histoire de l'utopie planétaire*, *op. cit.*, p. 19.

⁶³ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 67. (« From the very beginning, according to Stillman, the discovery of the New World was the quickening impulse of utopian thought, the spark that gave hope to the perfectibility of human life—from Thomas More's book of 1516 to Gerónimo de Mendieta's prophecy, some years later, that America would become an ideal theocratic state, a veritable City of God ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 42.)



Mais est-ce vraiment dans l'Amérique ou le soi-disant Nouveau Monde, dans New York, qu'il faut chercher l'utopie ainsi que le fait Stillman ? On l'a déjà indiqué, dans l'acception classique du terme, comme l'affirme aussi Bertrand Westphal, « l'utopie est un non-lieu, un ou-topos, qu'aucun désignateur rigide ne reconduit à un espace référencé du proto-monde »⁶⁴. Ceci dit, il s'avère que Stillman refuse de se mettre à « chercher » une U-topie comme font, et font beaucoup d'autres, que ce soit dans un lieu réel mais ailleurs (R.W. Emerson, H. D. Thoreau), ou dans un espace imaginaire, un non-lieu métaphysique qui puisse doubler le réel (Edgar Poe). Il est, *a contrario*, bien décidé à la « construire » lui-même où il habite, à New York (Charles Fourier). Stillman marche à contre-courant car on se rappelle qu'au XX^e siècle, comme le souligne Crystel Pinçonat, « souvent présentés comme une contre-utopie, les États-Unis, et tout particulièrement New York, prennent figure d'avertissement pour le monde occidental. Ils viennent à incarner la citadelle d'un capitalisme forcené, synonyme de mécanisation et de déshumanisation »⁶⁵.

L'idée de la quête d'un paradis dans les terres de l'Amérique semble être un leitmotiv dans l'écriture d'Auster puisque dans *Brooklyn Follies* aussi, on se rend compte que Tom, le neveu du protagoniste Nathan, s'intéresse à ce sujet. À travers son dialogue dans un café avec son oncle Nathan, on apprend qu'il a rédigé une thèse intitulée « Paradis imaginaires : la vie de l'esprit dans l'Amérique d'avant la guerre de Sécession »⁶⁶. Sa thèse est « à propos des mondes sans existence » comme il l'explique à son oncle Nathan. En évoquant des utopies/hétérotopies imaginaires en Amérique dans ce travail doctoral, Tom se pencha sur « une étude des refuges intérieurs, une carte des lieux où vont les hommes quand la vie dans le monde réel n'est plus possible »⁶⁷.

Dans son livre, Stillman raconte l'histoire du secrétaire de John Milton, Henry Dark – qui s'avère être finalement Stillman lui-même – qui est mort dans l'incendie de sa maison, après avoir émigré en Amérique. Avant sa mort, « dans la prose audacieuse de Milton », comme l'explique Stillman, H. Dark aurait écrit et publié un livre intitulé *The New Babel, La Nouvelle Babel*⁶⁸[allusion à l'Amérique]. Stillman prétend être le seul à avoir en possession un dernier exemplaire de ce livre dont toutes les autres copies auraient été anéanties dans un incendie. Tout semble s'éclaircir. Stillman arrive à New York (le cœur battant du Nouveau Monde) avec un projet en tête à réaliser, celui d'un certain Henry Dark.

⁶⁴ B. Westphal, *La géocritique*, op. cit., p. 180.

⁶⁵ C. Pinçonat, « New York », in P. Brunel, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, op. cit., p. 554.

⁶⁶ P. Auster, *Brooklyn Follies*, op. cit., p. 24.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 73.

À ce stade, les digressions du récit de *Cité de verre* associent les actes de Stillman, fondés sur une phénoménologie mythologique, à l'Amérique, pour ainsi justifier le choix d'un lieu symbolique tel que New York⁶⁹. Si bien que le projet de Stillman devient l'incarnation phénoménologique du projet de globalisation et New York se dresse comme l'un des lieux où ce dernier se réalise. Dans le sillage de Charles Fourier qui considérait l'Amérique comme un lieu propice pour la « réalisation du Nouveau Monde social »⁷⁰, Stillman voit en l'Amérique, et notamment en New York, un excellent candidat pour la réalisation de son projet, autant utopique que celui de Fourier.

Stillman explique comment Henry Dark formulait sa compréhension de l'utopie :

« Dark ne supposait pas que le paradis était un endroit susceptible d'être découvert. Pas de cartes qui puissent y conduire, pas d'instruments de navigation menant à ses rivages. Au contraire, son existence était immanente à l'homme : c'est l'idée d'un au-delà qu'il pourra un jour créer dans l'ici-et-maintenant. Car l'utopie n'est nulle part – pas même, expliquait Dark, dans son “lieu langagier”. Si l'homme pouvait faire naître cet endroit rêvé, ce serait seulement en le construisant de ses deux mains »⁷¹.

Cet « ici-et-maintenant » où l'homme est censé pouvoir ériger son utopie/paradis réelle est ce qu'Auster appelle « l'Hôtel Existence »⁷² dans *Brooklyn Follies*. Mais qu'est-ce cet Hôtel Existence ? Auster l'explique à travers un dialogue entre Nathan et son neveu Tom qui débattent sur la question « où se trouve-t-elle l'Utopie ? » : « Nathan. – Un endroit où vivre selon ta conscience. C'est de ça qu'il s'agit, hein ? Les “paradis imaginaires” revisités. Mais pour ça, tu dois être prêt à renoncer à la société »⁷³. N'est-ce pas en quelque sorte similaire à ce qu'avait

⁶⁹ Selon ce que rapporte Stillman la ville de Boston aurait été le meilleur choix pour *l'édification de la Nouvelle Babel*, « car là, plus que nulle part ailleurs au monde, le matériau de construction le plus répandu était la brique – laquelle, comme il est dit dans la Genèse (II, 3), est le matériau qui doit servir à bâtir Babel »] (P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 76.). Cependant, l'intéressant est de noter que Stillman opte pour aller vers New York. On se rappelle l'une des raisons pour laquelle Stillman a choisi New York plutôt que toute autre ville dans le monde : il cherche à rétablir l'unité mondiale dans un lieu désespéré où tout est cassé, et ce lieu, selon lui, est New York. Pour lui, ce n'est pas grâce aux briques ou à tout autre matériau de construction que la Tour de Babel tenait debout avant sa chute, mais grâce à la cohabitation d'une énorme diversité de peuples qui parlaient tous une même langue, ce qui rappelle les qualités de mégapole planétaire qu'est New York. Or, la pensée de Stillman se dément en soi car la Tour de Babel s'est finalement effondrée à cause de son refus de reconnaître les différences réelles entre les langues et les nations.

⁷⁰ A. Mattelart, *Histoire de l'utopie planétaire*, op. cit., pp. 148- 149.

⁷¹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 74. (« Dark did not assume paradise to be a place that could be discovered. There were no maps that could lead a man to it, no instruments of navigation that could guide a man to its shores. Rather, its existence was immanent within man himself: the idea of a beyond he might someday create in the here and now. For utopia was nowhere—even, as Dark explained, in its “wordhood.” And if man could bring forth this dreamed-of place, it would only be by building it with his own two hands ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 46.)

⁷² P. Auster, *Brooklyn Follies*, op. cit., p. 125.

⁷³ *Ibid.*, p. 124.



fait Thoreau dans *Walden* ?⁷⁴ Ce paradis imaginaire, cet espace utopique décelable, Auster l'appelle, à travers les mots de son personnage Harry Brightman, « l'Hôtel Existence ».

Comme Zygmunt Bauman qui parlait d'« une utopie ramenée des “lointains” brumeux vers un “ici et maintenant” tangible, une utopie qu'on vit au lieu de *tendre vers elle* »⁷⁵, Stillman s'est prêté à ramener son utopie des lointains vers là où il habite, vers l'Amérique, New York. Parce que, hormis toute garantie de réalisation, c'est uniquement une telle utopie qui est apte à se concrétiser dans une existence réelle, « c'est une utopie qui résiste à tout, qui est pratiquement immortelle »⁷⁶, comme le disait Bauman. Stillman n'est pas contre l'idée que « l'utopie n'est nulle part »⁷⁷; or, il reste convaincu, comme nous venons de le citer plus haut, qu'il faut le créer, quel qu'en soit le moyen, plutôt que le chercher⁷⁸.

Là, il est question de la production d'espace social, ou comme l'appelait l'utopiste Charles Fourier, le « Nouveau monde sociétaire⁷⁹ », une production à laquelle participent de nombreux éléments dont le plus important, pour Stillman, est la découverte du langage originel de l'Homme, le langage de Dieu. Dans le sillage des utopistes comme Fourier, Stillman est assuré que l'enfer que l'homme vit en Amérique, à New York, peut être aménagé en un paradis utopique. Il a foi en les hommes qui se mirent à chercher le paradis plutôt que d'en rêver indolemment. Selon Stillman, Christoph « Colomb était un génie. Il cherchait le paradis et il a découvert le Nouveau Monde. Il n'est pas encore trop tard pour que ça devienne le paradis »⁸⁰.

Il s'agit d'une construction, ou bien, d'une transformation de l'espace, d'un aménagement spatial, d'une spatialisation du temps et des rêves lointains. L'Amérique, le Nouveau Monde, selon Henry Dark, ou mieux selon le vieux Stillman, est bien l'utopie cherchée par l'Homme, mais il faut un aménagement de l'espace pour dominer le temps. C'est cela que Stillman avait prévu de réaliser depuis bien longtemps : créer l'Utopie à New York. Pour y parvenir il est prêt à tout sacrifier, même son fils. Pour Stillman, New York est bien la même *Ile* dont rêvait

⁷⁴ Thoreau écrit : Un soir je rejoignis sur la route de Walden certain de mes concitoyens, [...] conduisant une paire de bœufs au marché, et il voulut savoir comment je pouvais faire pour renoncer à tant de commodités de la vie. Je répondis que j'étais très sûr de l'aimer assez telle qu'elle était ; je ne plaisantais pas. Sur quoi je rentraï pour me coucher, le laissant se frayer un chemin à travers l'obscurité et la boue vers Brighton, – ou Bright-town ». H. D. Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, op. cit., p. 133-134. En outre, ici, l'analogie (ou bien, le jeu de mots) entre Brightman et (Brighton, – ou Bright-town) est intéressant à remarquer ; Auster est un passionné de ce genre de jeux romanesques.

⁷⁵ Z. Bauman, *Le présent liquide*, op. cit., p. 105.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁷ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 74.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Charles Fourier, *Le Nouveau monde industriel et sociétaire, ou Invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle* ; Distribuée en séries passionnées, Paris, Bossange Père ; P. Mongie Ainé, 1829.

⁸⁰ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 121. (« Columbus was a genius. He sought paradise and discovered the New World. It is still not too late for it to become paradise ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 81.)

Thomas More, sauf qu'au lieu de nulle part, ce rêve semble avoir trouvé une localisation précise chez lui. Quand il faisait allusion à un lieu imaginaire, un espace fictif, une île lointaine où « le ciel est moins impitoyable, le sol se couvre d'une douce verdure, les êtres vivants sont moins farouches. Enfin, apparaissent des peuples, des villes, des bourgs, des relations continues, par terre et par mer, entre voisins et même entre pays très éloignés »⁸¹, Thomas More sous-entendait la construction d'une société idéale où les injustices, les oppressions, les violations et les ravages des pouvoirs anglais ou autres n'auraient plus aucune place. Cependant, son rêve ne dépassa jamais les seuils de l'imagination. Il ne se vit même jamais capable d'établir une telle cité, alors que le cas est différent dans *Cité de verre*. Une construction utopique est supposée possible dans la vision de Stillman. Il en a même désigné la forme spatiale, la forme sous laquelle l'Amérique (avec New York au centre) deviendra la *Nouvelle Babel*. L'Amérique sera le dernier refuge de l'humanité, la Tour de Babel et l'abri de tous les hommes de la terre. Il sera un Paradis réalisé dans une géographie réelle où tous les hommes parlent derechef la langue de l'avant-Chute :

« Lorsque le continent [Amérique] aurait été rempli, le moment serait venu d'un changement de destin pour l'humanité. L'obstacle à l'édification de Babel (l'homme doit d'abord remplir la terre) serait levé. Il serait alors à nouveau possible pour toute la terre d'avoir une seule langue et un seul discours. Et si cela se réalisait, le paradis ne pouvait pas être loin derrière »⁸².

Ainsi, comme on le constate, le mot « Amérique » a une très haute fréquence dans le discours de Stillman. Il se répète à plusieurs reprises comme unique échappatoire de l'homme, se voulant ainsi le Nouveau Monde. Mais Stillman, en s'appuyant sur les versets relevés de la *Genèse*, va encore plus loin pour désigner l'ouest (l'occident) chrétien comme l'unique possible endroit pour l'édification de Babel et donc Paradis :

« Si Babel était à l'ouest de quoi que ce soit, c'était bien l'Eden, le site originel de l'humanité. Le devoir de l'homme de se disperser sur toute la terre [...] s'accomplirait inévitablement dans la direction de l'ouest. Et existait-il un pays, dans toute la chrétienté, qui des colons anglais vers le Nouveau monde pouvait donc être lu comme l'accomplissement de cet ordre ancien »⁸³, écrivit-il dans son livre.

⁸¹ Thomas More, *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, Paris, Flammarion, 1987, p. 11.

⁸² P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 76. (« Once the continent had been filled, the moment would be ripe for a change in the fortunes of mankind. The impediment to the building of Babel—that man must fill the earth—would be eliminated. At that moment it would again be possible for the whole earth to be of one language and one speech. And if that were to happen, paradise could not be far behind ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 48.)

⁸³ *Ibid.*, p. 75. (« If Babel lay to the west of anything, it was Eden, the original site of – mankind. Man's duty to scatter himself across the whole earth – in response to God's command to “be fertile . . . and fill the earth” – would inevitably move along a western course. And what more western land in all



Dans la vision de Stillman, tous les chemins ne mènent pas à Rome mais à l'Amérique. Il n'y a qu'un seul chemin vers le salut, vers le Paradis : le chemin vers l'ouest, vers l'Occident. Dans le sillage des rêveurs de « West » comme H. D. Thoreau qui, dans son œuvre *Marcher*, songeait « d'aller vers un ouest aussi lointain et beau que celui où le soleil décline »⁸⁴, l'utopie de Stillman se veut un paradis occidental(isé). Son livre « présente une vision très occidentaliste, colonialiste, masculiniste du développement de l'Amérique. Une vision dans laquelle l'Amérique est globalement centrale et le christianisme est la religion suprême »⁸⁵ et largement (voire d'une façon raciste) privilégiée, surtout contre la religion des Hébreux. Ces derniers, dans la géographie de Stillman, sont aussi loin que possible de toute utopie :

« Contrairement aux Hébreux qui avaient démerité de Dieu en refusant d'accepter son fils, ces Anglais (les Puritains) transplantés (en Amérique) écriraient le chapitre final de l'histoire avant que le ciel et la terre ne s'unissent enfin »⁸⁶.

L'idéologie de Stillman semble être marquée par un historicisme arriéré qui domine encore selon Homi Bhabah la pensée des critiques occidentaux. D'après ce dernier, ces derniers, s'accordant avec *la métaphore progressive de la cohésion sociale moderne, partagée par les théories du holisme de la culture et de la communauté, traitent le genre, la classe ou la race comme des totalités sociales exprimant des expériences collectives unitaires*. Bhabah leur reproche de défendre toujours l'idée de *peuple unitaire de la nation moderne*⁸⁷.

Aucun des personnages des autres ouvrages du corpus (ceux de Pamuk et Echenoz) ne représente une vision pareille. Cependant, on verra dans *Le Livre noir* que ce souci de la perfection américaniste, la vision qui privilégie l'occidentalisation, ou bien, l'américanisation, ainsi que l'affirme aussi Jean-Yves Masson⁸⁸, forme une des problématiques de la fiction.

Christendom, Dark asked, than America? The movement of English settlers to the New World, therefore, could be read as the fulfillment of the ancient commandment ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, pp. 47-48.)

⁸⁴ H.D. Thoreau, *Marcher*, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁵ H. Smith, « A Labyrinth of Endless Steps : Fiction Making, Interactive Narrativity, and the Poetics of Space in Paul Auster's "City of Glass" », *op. cit.*

⁸⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 76. (« Unlike the Hebrews, who had failed God by refusing to accept his son, these transplanted Englishmen would write the final chapter of history before heaven and earth were joined at last ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 48.)

⁸⁷ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London ; New York, Routledge, 1994, p. 142. « We may begin by questioning that progressive metaphor of modern social cohesion -the many as one – shared by organic theories of the holism of culture and community, and by theorists who treat gender, class or race as social totalities that are expressive of unitary collective experiences. *Out of many one*: nowhere has this founding dictum of the political society of the modern nation – its spatial expression of a unitary people – found a more intriguing image, of itself than in those diverse languages of literary criticism that seek to portray the great power of the idea of the nation in the disclosures of its everyday life; in the telling details that emerge as metaphors for national life ».

⁸⁸ Jean-Yves Masson, « L'idée de "littérature mondiale" comme antidote à la mondialisation », in *L'Atelier du roman: Mondialisation*, Paris, France, La table ronde, 2001, p. 32.

Quant au protagoniste Daniel Quinn, il est pris à son insu au cœur de cette production spatiale, comme s'il faisait dès le départ partie du plan que Stillman développait depuis tant d'années. C'est lui qui finit par découvrir le code secret de la cité utopique que Stillman s'apprête à reconstruire en se basant sur des idées extravagantes, voire destructrices.

Ce que Stillman s'engage ardemment à accomplir, en utilisant le pseudonyme d'Henry Dark sous lequel il publia ses idées subversives, c'est détruire le temps historique, ce qui convient également à la pensée postmoderne qui « a oublié comment penser historiquement »⁸⁹, comme l'affirme Fredric Jameson. Stillman est comme un passeur des récits utopiques, et ainsi que l'affirme A. Mattelart, « le récit utopique est [...] une *U*-chronie, il suspend l'histoire »⁹⁰. Il vise à instaurer un espace futuriste dans une temporalité *présentiste* qui fait fi du passé, de la mémoire, des souvenirs. Or, la rupture symbolique de l'utopie classique avec l'Histoire n'est pas en soi intégrale. Dans *Qu'est-ce que la philosophie*, Deleuze dit que « l'utopie n'est pas un bon concept parce que, même quand elle s'oppose à l'Histoire, elle s'y réfère encore et s'y inscrit comme un idéal ou comme une motivation »⁹¹. C'est ainsi que le postmoderne Fredric Jameson affirme à son tour que « l'utopie est une question spatiale dont on pouvait penser que son sort connaîtrait un possible changement dans une culture aussi spatialisée que le postmoderne ; mais ce dernier est aussi déshistoricisé et déshistoricisant que je le prétends parfois ici, il devient plus difficile de localiser la chaîne synaptique qui pourrait amener à expression l'élan utopique »⁹².

Or, Linda Hutcheon s'oppose à cette idée qui postule un postmoderne déshistoricisé. Selon elle, « malgré ses détracteurs, le postmoderne n'est pas ahistorique ou déshistoricisé, cependant, il met en question nos suppositions (sans doute inavouées) concernant ce qui constitue le savoir historique »⁹³.

Que devrait-on faire alors ? Deleuze propose le concept de « devenir » au lieu de celui d'utopie qu'il ne trouve pas convenable. Pour lui, contrairement à l'idée d'utopie, le devenir « naît de l'Histoire, et y retombe, mais n'en est pas. Il n'a pas en lui-même de début ni de fin, mais seulement un milieu. Aussi est-il plus géographique qu'historique »⁹⁴.

Comme l'explique Steven E. Alford dans son analyse de *Trilogie new-yorkaise*, tandis que l'utopie de Thomas More se traduit en un *pas-ici*, un non-lieu lointain dans l'imaginaire de

⁸⁹ F. Jameson, *Le Postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 15.

⁹⁰ A. Mattelart, *Histoire de l'utopie planétaire*, op. cit., p. 18.

⁹¹ G. Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 106.

⁹² F. Jameson, *Le Postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 24.

⁹³ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. xii. « Despite its detractors, the postmodern is not ahistorical or dehistoricized, though it does question our (perhaps unacknowledged) assumptions about what constitutes historical knowledge ».

⁹⁴ G. Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 106.



l'homme accablé par les oppressions humaines, sous les pas de Quinn le flâneur, l'utopie du New York de Paul Auster se réduit en un *ni-ici-ni-là*.⁹⁵

Paul Auster met en avant une épreuve radicale : l'intérieur versus l'extérieur. Où peut-on chercher, ou construire, l'utopie ? Dans une mégalopole telle que New York ou à l'intérieur de soi-même ? Auster semble plus enclin à projeter l'utopie dans l'intérieur de l'homme urbain plutôt que dans la ville moderne ou ailleurs.

Mais enfin, si dans ces romans on doit baisser les bras et renoncer à la recherche d'une utopie, de quel espace participe tout l'imaginaire qui se mêle au réel de la ville ? Si ces espaces réels ne sont pas utopiques, donc aussi impossibles que l'idée d'utopie (lieu impossible), sous quelle nature, genre, taxinomie, se feraient-ils reconnaître ?

Dans les romans du corpus, il n'existe aucun mot dont la fréquence soit plus haute que le mot « autre ». Il est le mot clé qui se répète sans cesse. L'épithète qui s'entend de plus en plus tant qu'on progresse dans l'histoire. Si au début des récits, elle se rattache davantage à l'identité des personnages (l'existence humaine), elle se détache au fur et à mesure pour se joindre au mot « monde », ce qui donne « autre monde ». Cet autre monde, cet hétéro-monde, en se voulant aussi réel que ne l'est pas l'utopie, devient ce que Foucault appelle hétérotopie. C'est alors de cette notion que nous parlerons pour éclairer pourquoi, par exemple, l'Istanbul du *Livre noir* n'est pas utopique, mais plutôt hétérotopique.

IV.1.2. Métropole dans la fiction postmoderne : une hétérotopie aux faces multiples

Hétérotopie est une notion spatiale que Foucault propose pour appeler ce qu'il évoque comme des « espaces autres », des « contre-espaces »⁹⁶, qu'il oppose à l'idée d'utopie (sans lieu) : « ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons »⁹⁷. Il est totalement pertinent de citer ici Edward Soja⁹⁸ qui, en formulant la notion d'hétérotopie de Foucault dans son propre langage, conceptualise presque la même idée sous le concept de *Thirdspace*, tiers espace.

En affirmant la spatialité alternative illustrée surtout par les penseurs tels Henri Lefebvre (la trinité spatiale de Lefebvre : espace perçu-espace conçu-espace vécu), Michel Foucault (l'hétérotopologie), bell hooks (la marginalité et l'ouverture radicale) et Homi Bhabha (les

⁹⁵ Cf. Steven E. Alford, « Spaced-out : Signification and Space in Paul Auster's *The New York Trilogy* », in *Contemporary Literature*, vol. 36, n° 4, 12/1995, pp. 613-632.

⁹⁶ Michel Foucault, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, Éditions Lignes, 2009.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Cf. Edward W. Soja, *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places*, Cambridge, Blackwell, 1998.

hybridités), Soja induit que le fait d'envisager une spatialité alternative « met directement en cause (et est destiné à déconstruire problématiquement) tous les modes classiques de la pensée spatiale ».⁹⁹

Pour Soja le *Thirdspace* traduit les espaces qui sont ignorés, qui ne sont pas pris en considération tel qu'il fallait, des espaces perdus¹⁰⁰. Selon lui, le *thirdspace* est l'espace interstice entre « l'espace perçu » (*Firstspace*, dans lequel le savoir est empirique, percevable, le monde de vie est concret et cartographiable), et « l'espace conçu », ou *Secondspace*, des théoriciens et des artistes, l'espace qui se positionne en dehors des espaces concrets et cartographiables¹⁰¹. Le *Thirdspace* est une recombinaison et une extension du premier espace (espace perçu, l'espace réel du monde matériel) et du second espace (espace conçu, espace qui naît par le biais de l'interprétation de la réalité à travers les représentations imaginées de la spatialité¹⁰²). Cet interstice est l'espace que Foucault appelle « l'hétérotopie ». Selon ce dernier, il y a

« dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »¹⁰³.

En proposant son concept d'*hétérotopie*, Foucault invite à abandonner l'idée de rechercher l'utopie dans l'espace imaginaire. Cette idée est conforme à notre cas d'analyse du corpus où toute recherche d'utopie finit par échouer. Foucault substitue l'idée de l'absence de lieu, que l'on traduit aussi comme un « nulle-part », par un lieu réel, concret, visible qui peut héberger l'imaginaire. Pour lui, l'exemple des cimetières est emblématique puisqu'il y voit une autre ville qui vit, non pas dans l'imaginaire, mais bien dans la réalité, devant nos yeux et dans la même ville où on habite. Selon lui, le cimetière est une « autre ville » où chaque famille possède une demeure en parallèle de la maison qu'elle habite. Comme si le cimetière imitait la ville dans une autre dimension. D'après Foucault, « le cimetière est certainement un lieu autre par rapport aux espaces culturels ordinaires, c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de

⁹⁹ *Ibid.*, p. 163. « An alternative envisioning of spatiality (as illustrated in heterotopologies of Foucault, the trialectics and thirdings of Lefebvre, the marginality and radical openness of bell hooks, the hybridities of Homi Bhabha) directly challenges (and is intended to challengingly deconstruct) all conventional modes of spatial thinking ».

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 74- 80.

¹⁰² *Ibid.*, p. 6.

¹⁰³ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, op. cit.*, p. 1574.



tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village »¹⁰⁴. Cette notion d'« autre ville », constituera le noyau de notre débat en ce qui concerne l'espace hétérotopique de/dans l'espace urbain.

Dans les romans de notre corpus, nombreux se comptent les lieux décrits qui ne peuvent être appréhendés qu'en tant que hétérotopies. *Primo*, parce qu'avant tout, ces romans relatent des fictions postmodernes qui privilégient l'hétérotopie pour permettre un interstice entre le réel et le fictif. *Secundo*, ces romans se déploient plus dans la négation de l'idée de l'utopie (dans le sens qu'entendait More) que dans son acceptation. D'où une nécessité d'un *espace tiers*, « Thirdspace », si l'on emprunte le terme de Soja, qui peut élucider les espaces « autres » que l'on rencontre dans les fictions de notre corpus. Celles-ci relatent l'histoire des mondes en déconstruction dans l'espace textuel des romans. Des mondes qui se veulent « autres ».

Pour amener plus de précision à la notion d'hétérotopie de Foucault, Brian McHale dresse une taxinomie qui explique mieux comment une hétérotopie, ou comme il l'appelle, une « zone » se construit dans l'espace-temps de la fiction postmoderne¹⁰⁵.

Selon McHale, ainsi que les personnages et les objets, l'espace du monde fictionnel est une construction. Dans les écrits modernistes et réalistes, cette construction spatiale s'organise autour d'un sujet qui perçoit. Ce dernier peut être autant l'un des personnages du récit (narrateur intradiégétique) qu'une focalisation adoptée par un narrateur extradiégétique. Or, le monde hétérotopique postmoderne ou, comme le dit McHale, la zone (hétérotopique), ne peut s'organiser de telle façon. Le monde de la fiction postmoderne « est moins construit que déconstruit par le texte », ou plutôt construit et déconstruit en même temps (nous avons déjà abordé la question de déconstruction dans la fiction postmoderne en nous appuyant sur Derrida). Ainsi, selon McHale, la fiction postmoderne s'empare de nombre de stratégies afin de construire et, en même temps, déconstruire l'espace. Il catégorise ces stratégies dans une taxinomie qui comprend parmi d'autres la *juxtaposition*, *l'interpolation*, *la surimpression*, et la *mésattribution*¹⁰⁶.

La juxtaposition : lorsque le romancier postmoderne juxtapose dans son texte les espaces qui sont non contigus et non reliés sur les atlas ou encyclopédies du monde réel, il construit en effet une zone (hétérotopie)¹⁰⁷.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 1586.

¹⁰⁵ B. McHale, *Postmodernist fiction*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁶ *Ibid.* « *Postmodernist Fiction* draws upon a number of strategies for constructing/deconstructing space, among them *juxtaposition*, *interpolation*, *superimposition*, and *misattribution*. »

¹⁰⁷ *Ibid.* « Spaces which real-world atlases or encyclopedias show as noncontiguous and unrelated, when juxtaposed in written texts constitute a zone ».

L'interpolation : La stratégie d'interpolation consiste à introduire un espace étranger dans un espace familier, ou entre deux zones voisines de l'espace où aucun "intervalle" n'existe¹⁰⁸.

La surimpression : « deux espaces familiers sont placés l'un au-dessus de l'autre, comme dans une double exposition photographique, créant par leur coexistence tendue et paradoxale un troisième espace identifiable à aucun des deux d'origine - une zone. »¹⁰⁹

La mésattribution : attribuer ou associer à un espace les qualités qui ne sont pas les siennes ou qui sont très peu connues¹¹⁰.

À la typologie de McHale, Bertrand Westphal ajoute la *transnomination* (un-naming) et *l'anachorisme*¹¹¹ : « La *transnomination* intervient lorsque l'auteur situe l'action dans un lieu dont le référent est explicite (dénomination) avant de défaire le lien qui unit celui-ci à sa représentation (*transnomination*). Dans cette hypothèse, le lieu représenté oscille entre réalisme et réfutation »¹¹². Les exemples évoqués par Westphal viennent de Jean Grenier pour qui, par exemple, l'Inde comme un *pays imaginaire* est plus proche de la réalité que l'Inde réelle (référent) ; ou de Max Frisch qui prévient le lecteur dans sa pièce *Andorra* (1961) que l'Andorre de sa pièce, malgré les données qui participent de sa vérité géographique, n'a rien à voir avec le vrai Andorre sur la carte géographique¹¹³.

Ainsi, en nous appuyant sur ces prémisses théoriques sur la question d'hétérotopie et de ses typologies, dans l'étude des villes du corpus (Paris, New York et Istanbul), nous essaierons d'éclairer les « espaces autres » qui se placent à mi-chemin du réel et fictif, les espaces tiers qui oscillent entre le vrai et faux, entre réel et imaginaire, bref, entre utopie et dystopie (*Thirdspace*).

En raison d'une obsession de quête d'utopie impossible qui hante le récit, scruter les traces des hétérotopies dans *Cité de verre* de Paul Auster se veut plutôt une négation de l'utopie. À travers l'écriture de Paul Auster, New York se déploie au-delà du possible. Auster y fouille les secrets de l'humanité. Le passé et le futur, l'Antique et le Moderne se rencontrent dans son écriture.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 46. « The strategy of interpolation involves introducing an alien space *within* a familiar space, or *between* two adjacent areas of space where no such "between" exists. »

¹⁰⁹ *Ibid.* « Here two familiar spaces are placed one on top of the other, as in a photographic double-exposure, creating through their tense and paradoxical coexistence a third space identifiable with neither of the original two - a zone. »

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹¹¹ C'est d'Ed. Soja, dans *Thirdspace* (p.279), que Westphal tire la stratégie d'anachorisme (*anachorism* : « *inappropriate location in space* ») qui complète l'anachronisme. B. Westphal, *La géocritique, op. cit.*, p. 179.

¹¹² *Ibid.*, p. 176.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 177 - 178.



C'est bien pour cette raison que son New York, est à la fois utopique et hétérotopique, une sorte d'expérience mixte.

L'apparition de l'image (ou plutôt le mirage) de la mythique tour de Babel dans le New York du XXe siècle peut sans doute faire de cette ville une zone hétérotopique fictionnelle dans *Cité de verre* de Paul Auster. On a vu comment Stillman voit en New York un potentiel « Nouveau Monde » qui surgira de l'espace textuel des mots que son observateur Quinn enregistre dans son « cahier rouge ». On peut convenir que cette expérience romanesque peut être catégorisée comme ce que Brian McHale appelle une *surimpression*¹¹⁴. L'espace fictionnel devant les yeux du lecteur extrait une ville mythique dans la géographie réelle de l'espace référentiel. Cette ville, comme on l'a vu dans l'étude du jeu narratif dans la *narrativité créative* d'Auster, naît d'une corrélation inédite entre le texte, l'auteur, le narrateur, et le lecteur. Le Babel existe et n'existe pas à la fois dans la fiction. Par son apparition, ce dernier rend New York un « espace autre », sans que les références réelles de la ville soient mises en doute. C'est ce que l'auteur affirme avec son intrusion métatextuelle :

« Comme cette histoire se fonde entièrement sur des faits, l'auteur estime qu'il est de son devoir de ne pas excéder les limites du vérifiable et de résister à tout prix aux périls de l'invention »¹¹⁵.

La quête de l'utopie dans les récits postmodernes tel qu'*Au piano*, ainsi que l'on en a précédemment parlé, part d'emblée des lieux réels pour justifier sans doute la vanité de mener la recherche ailleurs, dans un nulle part. Foucault dit :

« Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement et essentiellement irréels »¹¹⁶.

Le monde *postmortem* divisé en *Parc* (paradis)-*Section urbaine* (enfer), constitue une espèce d'*autre espace*, un espace qui vit en parallèle de l'espace réel, sous sa peau, et la frontière entre les deux mondes s'avère perméable. G. Bachelard disait : « l'art est un redoublement de vie »¹¹⁷. À l'instar d'un peintre, Echenoz saisit la *section urbaine* sur le papier. Mais l'espace qui naît, s'éloignant de plus en plus des principes de l'utopie, est plutôt adapté à la réalité de ce que Michel de Certeau reconnaît comme « l'invention du quotidien » de l'univers de la métropole.

¹¹⁴ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p. 46.

¹¹⁵ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 160. (« Since this story is based entirely on facts, the author feels it his duty not to overstep the bounds of the verifiable, to resist at all costs the perils of invention ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 111.)

¹¹⁶ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, op. cit., p. 1574.

¹¹⁷ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 24.

Cet espace sera une conceptualisation qui n'aura qu'à apparaître sous une nouvelle déclinaison. Selon Foucault, il y a des lieux réels et concrets qui, comme beaucoup d'autres espaces, participent à l'institution de la société. Ces lieux, d'après lui, sont des sortes d'utopies effectivement réalisées qui présentent, contestent, inversent en eux tous les emplacements réels possibles à trouver à l'intérieur de la culture. Ainsi Foucault dit : « Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies »¹¹⁸. Ces lieux n'occupent pas des espaces autres que ceux de la ville. Il n'est point question de chercher un emplacement dans l'imaginaire comme c'est le cas pour l'utopie. Dans la mesure où dans un récit, c'est toute la ville qui est revêtue d'un teint hétérotopique, nul besoin de chercher son emplacement dans l'irréel. Car elle est bien là où se situe la ville réelle, elle double son référent géographique.

Il ne s'agirait donc plus d'une utopie cherchée et rêvée, mais des espaces qui n'ont pas besoin d'être recherchés, qui sont là où l'on vit. Il suffit d'ouvrir les yeux pour voir leur face cachée. Le Paris purgatorial d'*Au piano*, surnommé « *section urbaine* », est à bien des égards un exemple paradigmatique d'hétérotopie, autant que l'est le cimetière pour Foucault.

Autrement dit, comme dans *Postmodern Geographies*, Edward Soja associe la notion d'hétérotopie de Foucault au concept d'« *espace vécu* » de Lefebvre, pour qu'un lieu s'empare d'une qualité hétérotopique, il doit être une spatialité socialement créée et vécue. Cet espace est « à la fois concret et abstrait, l'habitus de pratiques sociales. Il est un espace rarement vu car il a été obscurci par une vision bifocale qui considère traditionnellement que l'espace est une construction mentale ou une forme physique - une double illusion »¹¹⁹

Dans la première partie du roman, pendant la moitié *ante mortem* de la vie du protagoniste, on est encore dans le Paris romanesque que représente Echenoz. Le lien entre l'espace référentiel, Paris la Capitale française, et sa représentation fictionnelle n'est toujours pas rompu, autrement dit, si l'on emprunte les mots de Westphal, nous pouvons supposer « *compossibilité entre l'espace référentiel et sa représentation fictionnelle* »¹²⁰, ce qui nous rappelle l'idée d'un consensus *homotopique* mis en œuvre par Echenoz. Cependant, dans la seconde partie du roman, où l'on est amené à découvrir un espace-fantôme de Paris surnommé *Section urbaine*, selon les définitions, on est plutôt proche d'un espace hétérotopique.

¹¹⁸ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, op. cit.*, p. 1575.

¹¹⁹ Edward W. Soja, *Postmodern Geographies : The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989, p.18. « Concrete and abstract at the same time, the habitus of social practices. It is a space rarely seen for it has been obscured by a bifocal vision that traditionally views space as either a mental construct or a physical form – a dual illusion ».

¹²⁰ B. Westphal, *La géocritique, op. cit.*, p. 180.



Il y a un facteur qui favorise l'aspect hétérotopique de *la section urbaine* : le découpage, ou la rupture du temps qui survient entre deux vies, entre deux mondes (ante-mortem et post-mortem). D'après Foucault « l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel »¹²¹.

Dans *Au piano*, lorsqu'il est question de la *Section urbaine*, par l'anachronisme de cet espace, et du fait de la rupture temporelle qu'Echenoz procure à son histoire en rendant la ville post-mortem une nécropole vivante, on n'a pas de mal à deviner qu'il s'agit de Paris, notamment lorsque les allusions deviennent plus révélatrices : « on va tout simplement vous renvoyer chez vous, voilà. Enfin quand je dis chez vous, je veux dire à Paris », dit Béliard à Max¹²². Cependant, dans « cette histoire de section urbaine, d'ailleurs, qu'est-ce que c'était que ce nom idiot récupéré sur les anciens tickets de métro ? »¹²³, dit le narrateur. La « section urbaine » est une appellation, ou plutôt, comme le dit Westphal, une *transnomination* (un-naming)¹²⁴ qui est née de l'imagination de l'auteur. Cette dernière est ancrée dans les souvenirs du passé, car auparavant, à Paris, sur les tickets de métro était inscrit « section urbaine » comme me l'a confié lui-même Echenoz lors de notre interview. C'est la ville *postmortem* qu'il invente pour y situer le sort de son protagoniste, Max Delmarc, doté d'une nouvelle identité factice et baptisé d'un nouveau nom (Paul Salvador) après sa mort. Il pouvait la surnommer dès le début « Paris » comme dans la première partie, mais c'est une ville qui accueille les revenants comme Max ; c'est une ville « autre » issue d'une existence imaginaire où l'impossible devrait pouvoir se jouer (pronostics incertains). Elle mérite un nom nouveau comme le protagoniste de la fiction n'en est pas dépourvu : « dès lors que le romancier envisage de situer l'action de son récit en une ville, il lui faut la nommer. Si la ville est sans référent, il lui faut inventer un langage »¹²⁵, remarquait Jean Roudaut.

Ici, comme le souligne également Christine Jérusalem¹²⁶, il est question d'un retour (stratégie favorite d'Echenoz) à la première partie du roman à Paris, pendant que Max était toujours vivant. Rappelons-nous donc que là, dans une digression narrative très longue sur un simple ticket de métro qui nous aurait paru, à ce moment-là, quelque peu incongrue et superfétatoire, le narrateur évoqua pour la première fois le nom de la *section urbaine* :

« Comme il ne se passe pas grand-chose dans cette scène, on pourrait l'occuper en parlant de ce ticket. C'est qu'il y aurait pas mal de choses à dire sur ces tickets, sur leurs usages

¹²¹ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, op. cit.*, p. 1578.

¹²² J. Echenoz, *Au piano, op. cit.*, p. 149.

¹²³ *Ibid.*, p. 148.

¹²⁴ B. Westphal, *La géocritique, op. cit.*, p. 176.

¹²⁵ J. Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française, op. cit.*, p. 85.

¹²⁶ Ch. Jérusalem, « Sections urbaines : l'aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>

annexes – cure-dents, cure-ongles ou coupe-papier, plectre ou médiateur, marque-page et ramasse-miettes, cale ou cylindre pour produits stupéfiants, paravent de maison de poupée, microcarnet de notes, souvenir, support de numéro de téléphone que vous gribouillez pour une fille en cas d’urgence – et leurs divers destins – pliés en deux ou en quatre dans le sens de la longueur et susceptibles alors d’être glissés sous une alliance, une chevalière, un bracelet-montre, pliés en six et jusqu’en huit en accordéon, déchirés en confettis, épluchés en spirale comme une pomme, puis jetés dans les corbeilles du réseau, sur le sol du réseau, puis jetés hors du réseau, dans le caniveau, dans la rue, chez soi pour jouer à pile ou face : face magnétisée, pile section urbaine –, mais ce n’est peut-être pas le moment de développer tout cela »¹²⁷.

En plaçant le nom « section urbaine » dans une demi-phrase banale qui boucle un long passage submergé d’informations, de suggestions et de comparaisons qui lestent la lecture par leur aspect ironique, le narrateur draine le lecteur dans son jeu sans qu’il s’en rende compte. Le narrateur lui indique ainsi que « ce n’est peut-être pas le moment de développer tout cela », ce qui peut s’oublier facilement par la suite.

Il fallait arriver donc jusque-là, dans le Centre postmortem, pour que le moment d’aborder ce nom insipide arrive. L’expression « section urbaine » évoque, sous une double allusion, l’espace du réel ainsi que l’espace romanesque. C’est un titre convenable pour suggérer qu’il y aura une histoire à raconter. En même temps, sa simplicité la distingue de toute parade fictive comme c’est le cas pour les intitulés tels que *Le Paradis perdu* de Milton ou *La Divine Comédie* de Dante. La section urbaine veut dire la « ville », ni plus, ni moins. Il se peut qu’on déduise, par conséquent, que la section urbaine avait commencé dans la première partie lorsque le protagoniste était toujours vivant¹²⁸.

Ainsi, on suppose que le Paris d’*Au piano*, est *surimprimé* (*superimposed*) dès le début par la section urbaine. Comme si Max n’avait jamais quitté Paris. La section urbaine était bien là sans qu’il s’en s’aperçoive ; elle était cachée sous Paris ; il fallait rentrer dans le jeu narratif de la fiction pour pouvoir la trouver (l’histoire du ticket de métro). Cette *surimpression*¹²⁹, faisant partie de la classification de Brian McHale de l’hétérotopie foucauldienne, confère à la section urbaine un aspect hétérotopique. Mais n’oublions pas que chaque surimpression est une entité hybride, composée de deux pôles, Paris en étant la deuxième (ou plutôt première) face. Pourquoi donc ne pourrait-on pas prendre également Paris de la première partie pour une hétérotopie ? Ce Paris est certes différent de la ville hyper-touristique que le grand public connaît. Toutefois, il s’agit d’une ville fictionnelle que l’on peut localiser, une ville réellement

¹²⁷ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 71.

¹²⁸ Cf. Ch. Jérusalem, « Sections urbaines : l’aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>

¹²⁹ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p. 46. « Two familiar spaces are placed one on top of the other ».



référéncée. Ce Paris est plutôt recevable comme une projection *homotopique* plutôt qu'hétérotopique, puisque dans l'univers de cette fiction, ce Paris est un « espace concrétisé par les lecteurs dans le processus de la lecture du texte »¹³⁰. Pour Westphal, « le consensus homotopique suppose que dans la représentation du référent s'agence une série de réalèmes et que le lien soit manifeste »¹³¹. C'est dire que l'espace représenté dans la fiction doit se conformer le plus possible à la réalité de l'espace réel, ce qui est le cas pour le Paris fictionnel d'*Au piano* et le Paris réel. La section urbaine est une ville imaginaire qui naît sous la peau de la ville fictionnelle naissant elle-même d'un espace référentiel réel, faisant ainsi de Paris une ville-palimpseste¹³².

Cependant, on pourrait noter que la section urbaine n'est pas seulement une surimpression hétérotopique. Elle peut être également une *interpolation* hétérotopique, parce qu'après tout, c'est une ville imaginaire qui « existe donc essentiellement à travers les mots »¹³³ pour reprendre les mots de Roudaut. C'est un sosie de Paris qu'Echenoz invente et interpole dans l'espace familier du lecteur, le Paris fictionnel de son histoire, à l'instar des « villes cachées »¹³⁴ fictives d'Italo Calvino tel Olinde : « Et voici qu'il devient une ville grandeur nature, renfermée dans la ville précédente : une ville nouvelle qui se fait sa place au milieu de la ville précédente qu'elle expulse vers le dehors »¹³⁵, avait noté Calvino.

En outre, le *Centre d'orientation* d'*Au piano*, ce passage purgatorial qui s'introduit entre ici-bas, le Paris fictionnel, et l'au-delà, *la section urbaine/le parc*, a été anciennement un hôpital. Ce dernier est un espace vécu¹³⁶ réel inséré dans la fiction d'Echenoz, un espace qui peut être vu en différentes strates paradoxales donnant lieu à ce que Foucault appelle un « contre-

¹³⁰ *Ibid.*, p. 56. « The space concretized by readers in the process of reading the text. »

¹³¹ B. Westphal, *La géocritique*, *op. cit.*, p. 170.

¹³² Cela nous fait penser à Italo Calvino qui, dans *Les villes invisibles*, parle de la ville imaginaire de Valdrade, construite entièrement au bord du lac, de façon qu'en tout endroit, la ville voit son image reflétée dans l'eau : « en arrivant le voyageur voit deux villes : l'une qui s'élève au-dessus du lac et l'autre, inversée, qui y est reflétée. Il n'existe ou n'arrive rien dans l'une des Varlande que l'autre Varlande ne répète, car la ville fut construite de telle manière qu'en tous ses points elle soit réfléchiée par son ». Puis Calvino démontre comment l'expérience de la vie dans cette ville est hybride en tout : « Les habitants de Varlande savent que tous leurs actes sont à la fois l'acte lui-même et son image spéculaire ». Or, Calvino déduit que ces deux villes ne sont pas au fond les mêmes, la même idée que nous tentons de suggérer quant au binaire Paris-Section urbaine dans *Au piano* : « Les deux villes jumelles ne sont pas égales, puisque rien de ce qui existe ou arrive à Valdrade n'est symétrique : et qu'à tout visage ou geste répondent dans le miroir un geste ou un visage inversé, point par point ». I. Calvino, *Les villes invisibles*, *op. cit.*, p. 67- 68.

¹³³ J. Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 166.

¹³⁴ I. Calvino, *Les villes invisibles*, *op. cit.*, pp. 158, 180, 188, 194, 196.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 158.

¹³⁶ « L'hétérotopie relève d'abord d'un certain usage de l'espace vécu, qui revient à en exploiter l'hétérogénéité pour le diviser en strates fonctionnelles distinctes, incompatibles les unes avec les autres ». Ph. Sabot, « Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », *op. cit.*

espace ». L'hôpital peut passer pour un tribunal. On ne voit pas le jury, pourtant le verdict est toujours assez clair. Les prévenus, les patients, les agonisants, ici les morts comme Max, n'attendent que leurs verdicts. Il n'y a pas d'alternative. Soit ils seront de retour à la vie, ici la chance de revivre dans *section urbaine* (l'enfer), soit ils disparaîtront pour retrouver le répit dans le Paradis, *le parc*.

L'hôpital peut constituer une sorte de « frontière » conforme à la notion de « sémiosphère » de Youri Lotman, sans qu'elle soit pour autant lieu des antagonismes dichotomiques aisément discernables. Puisque dans la notion de frontière de Lotman, les zones frontalières, quoi qu'elles soient spatiales comme le cimetière - séparant les morts des vivants - ou temporelles comme la nuit - séparant le jour du soir, les endormis des éveillés, simplifie le monde en le constatant comme construit d'oppositions simples¹³⁷. Alors que l'hôpital, comme celui qu'Echenoz intègre dans son récit sous forme d'une clinique postmortem, est plutôt une zone de suspens, une zone d'attente.

Quoi qu'il sorte comme résultat de la délibération du jury, la conséquence ne serait pas le bonheur ou le malheur absolu pour le prévenu. Ainsi, l'exemple de l'hôpital, tenant à celui du cimetière de Foucault, est bien utile pour incarner l'image d'une hétérotopie. L'hôpital représente un non-lieu qui appartient à la fois à tout le monde et à personne, comme le cimetière. C'est à la fois un lieu (parce qu'il sauve les vies, donc un lieu de vie) et non-lieu (les hommes peuvent y disparaître comme s'ils n'avaient jamais existé). Il convient comme espace neutre qu'Echenoz tente de désigner pour son centre d'orientation.¹³⁸

Un autre lieu fictionnel de référence géographique précise dans *Au piano*, qui peut passer pour une hétérotopie, est le parc Monceau avec ses statues des personnalités culturelles. En premier lieu parce qu'il correspond à la valeur symbolique du jardin que Michel Foucault tient pour un espace hétérotopique en prenant comme exemple le jardin traditionnel des persans :

« Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisant »¹³⁹.

Ensuite, force est de noter qu'on a déjà vu¹⁴⁰ comment pour Echenoz, grâce à l'herméneutique du récit et compte tenu d'une narrativité interactive impliquant le lecteur dans la construction fictionnelle, le parc Monceau se transforme en un lieu prophétique qui garde un lien occulte

¹³⁷ Voir Youri Lotman, « L'espace sémiotique. La notion de frontière », in *La sémiosphère*, Limoges, Pulim (coll. « Nouveaux actes sémiotiques »), 1999, pp. 9-41.

¹³⁸ Nous avons abordé ce sujet avec Jean Echenoz lors de notre entretien. Voir Annexe.

¹³⁹ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, op. cit.*, p. 1578.

¹⁴⁰ Voir p. 228 *sqq.*



avec un autre monde dissimulé derrière les remparts de la vie terrestre. On a vu comment les statues deviennent des indices narratifs pour montrer le chemin vers un autre monde où l'un des choix possibles pour vivre sera « le Parc », ce qui rappelle le terme favori des auteurs postmodernes « Zone »¹⁴¹ tel que Brian McHale l'affirme. Le Parc Monceau de la fiction d'Echenoz, en ayant une référence géographique réelle, est ainsi *surimprimé* par un certain parc *postmortem* ne détenant nul référent spatial réel et concret, un parc qui naît des mots de l'auteur. Selon les apparences, Echenoz *surimprime* le présent du Parc Monceau de Paris par le « futur » du « Parc », le paradis. Or, le chronotope de la fiction d'*Au piano* est construit à partir d'un espace-temps qui fuit la linéarité pour atteindre une forme cyclique comme on l'a déjà évoqué. Rappelons-nous que la première et la dernière page du roman montrent toutes deux le protagoniste, Max, dans la même rue (rue de Rome) dans une temporalité diurne comme s'il n'avait jamais bougé de sa place. Alors que l'on est bien conscient du long parcours qu'il vient de faire désespérément sans qu'aucun de ses rêves ne finisse par devenir réalité. De ce fait, dans cette rupture temporelle inhérente à l'espace-temps circulaire de la fiction, les deux parcs, même s'ils sont ontologiquement écartés l'un de l'autre, forment une surimpression hétérotopique, un espace-palimpseste.

L'une des stratégies des fictions postmodernes, selon Brian McHale, est qu'elles « cherchent souvent à déplacer et rompre (les) associations automatiques, parodiant l'encyclopédie, pour les remplacer par leurs propres associations *ad hoc*, arbitraires et non autorisées »¹⁴².

Dans *Le Livre noir*, Istanbul est peint dans un espace-temps peu congruent avec l'image familière à la connaissance commune. Istanbul qui naît de la fiction du *Livre noir*, comme on l'a déjà étudié dans ce travail¹⁴³, est presque constamment plongée dans le froid et le noir. Le chronotope du roman construit un tableau en noir et blanc qui fait *a priori* le nécessaire pour nous éloigner de toute illusion utopique fictionnelle. Certes, un seul coup d'œil sur la condition météorologique générale de la ville d'Istanbul – très froide et neigeuse en hiver – suffirait pour juger arbitraire une prétention qui considère un tel espace-temps une *mésattribution*. Ainsi, dans *Le Livre noir* on visite une ville terne et mélancolique. Le noir et le froid contribuent à délocaliser et rompre les associations automatiques, et sans doute, stéréotypées que le lecteur (surtout le lecteur occidental) fait d'Istanbul. Cet espace-temps particulier transforme Istanbul en une ville « autre » que son image type connue. Les invocations aux lieux (non-lieux) ontologiquement hybrides dans leur existence romanesque tendent, dans l'ensemble, l'Istanbul

¹⁴¹ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 48. « *Postmodernist Fictions*, [...] often strive to displace and rupture these automatic associations, parodying the encyclopedia and substituting for "encyclopedic" knowledge their own *ad hoc*, arbitrary, unsanctioned associations. »

¹⁴³ Voir chapitre II.1.1.

du *Livre noir* vers une ville hétérotopique : des lieux tels que le musée souterrain du maître Bédii (un musée de l'homme), la boutique Alâaddine (une porte vers l'impossible), la maison close des dupes des stars du cinéma turc (un lieu des désirs refoulés ...).

Lors de la descente dans la cave-atelier où sont entreposés les mannequins du maître Bédii, tout en suivant la narration et en nous identifiant avec Galip, on se sent face à une hétérotopie, même si c'est une utopie perdue au fond des ténèbres souterraines selon son propriétaire. Dans le noir de cette cave, si Galip ne trouve pas son cousin, le chroniqueur réputé Djélâl, il trouve au moins sa statue en plâtre qui lui ressemble étrangement. C'est un cimetière où les mannequins, construits pour représenter les Turcs, mènent une vie clandestine souterraine tout en parallèle avec la vie des citoyens vivants à Istanbul. Comme si en un seul lieu, s'adjoignaient deux espaces théoriquement incompatibles pour que naisse ainsi une *juxtaposition* hétérotopique¹⁴⁴. Foucault dit : « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles »¹⁴⁵.

Mais on se demande ici si, dans ce musée souterrain, il n'est pas question d'une *surimpression* plutôt que d'une juxtaposition. Cette cave-atelier n'est en effet que le musée personnel d'un vieux maître sculpteur dont l'art ne réjouit plus les nouvelles générations turques. Ce musée d'hommes constitue d'ores et déjà une espèce d'hétérotopie qui surgit du cœur de l'utopie que le maître Bédii croyait avoir construite, un espace au teint imaginaire mais cependant réel (dans la fiction). Ici, le temps s'accumule et se fige dans un lieu *hétérochrone* qui se tient hors du temps parce que c'est un espace muséifié qui ne bouge pas. Selon l'expression de Michel Foucault, les « musées [pour nous le musée souterrain du maître Bédii] et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même »¹⁴⁶.

Cet atelier souterrain peut être une des strates des mondes possibles qui fondent l'espace-temps de la ville fictionnelle qui ne peut jamais être singulière, qui est toujours multiple, telle une « ville cachée en la ville réelle »¹⁴⁷ comme le disait Roudaut. Pour Italo Calvino, la véritable ville « est une succession dans le temps de villes différentes, alternativement justes et injustes »¹⁴⁸. Selon lui, toutes les formes (versions) cachées d'une même ville, quelle que soit leur nature, sont en un même instant « présentes, enroulées l'une dans l'autre, serrées, pressées, inextricables »¹⁴⁹.

¹⁴⁴ C'est une *Juxtaposition* hétérotopique dans la taxinomie établie par McHale. *Ibid.*, p. 45.

¹⁴⁵ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, op. cit.*, p. 1577.

¹⁴⁶ I. Calvino, *Les villes invisibles, op. cit.*, p. 198.

¹⁴⁷ J. Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française, op. cit.*, p. 102.

¹⁴⁸ I. Calvino, *Les villes invisibles, op. cit.*, p. 198.

¹⁴⁹ *Ibid.*



Cela dit, compte tenu de la pensée de Platon pour qui le monde terrestre n'était qu'un pâle reflet, ou le miroir, d'un autre monde supérieur à celui que nous livrent nos sens, cette cave pourrait incarner une ville souterraine véritable, dont l'Istanbul réel (fictionnel) n'est qu'un faux reflet. Cela nous rappelle ce que disait Belkis pendant la longue nuit qu'ils ont passé, elle et Galip, à marcher dans Istanbul. Elle confie à Galip comment pendant longtemps elle avait l'impression que sa vie n'était qu'une modeste copie d'une autre vie réelle. Belkis raconte à Galip la misère qu'elle a dû vivre pendant toute sa jeunesse parce qu'elle n'était pas celle qu'elle (et peut-être les autres aussi) voulait être :

« Je me disais que ma vie n'était qu'une copie de la "vraie vie", celle que j'aurais dû vivre, une copie pâle, pitoyable dont il fallait avoir honte comme de toutes les copies »¹⁵⁰.

Si on suspecte l'existence vraie de Belkis, et si on la suppose produite par l'imagination de Galip, par conséquent, ses mots ne seront que ce que Galip pense de lui-même. D'où son fol désir pour être/devenir un autre (meilleur). Il est question du « vrai » et de la « copie ». Si les gens tels que Belkis et Galip se voient comme des copies de vrais êtres, dans un rapport inversé, les mannequins du maître Bédii, ne peuvent-ils pas être les habitants du monde réel dissimulé du regard des êtres-copies ?

Les occupants de cette cité sombre et poussiéreuse ne sont que des statuettes abandonnées dans ce monde agonisant qui est poussé par l'occidentalisation dans un antagonisme néfaste avec le monde extérieur :

« Les mannequins de mes compatriotes [dans la cave du maître Bedii], la plupart couverts de poussière (il y avait parmi eux aussi bien des gangsters de Beyoglu que des jeunes filles absorbées par leur travail de couture, Djevdet bey le millionnaire et le docteur Salahattine, l'encyclopédiste, et aussi des pompiers, des nains hallucinants, de vieux mendiants, et même des femmes enceintes), leurs ombres plus terrifiantes encore à la faible lueur des lampes, me faisant penser à des divinités, ressentant douloureusement la perte de leur authenticité »¹⁵¹, avait écrit Djélâl dans sa chronique.

Une mosquée (comme une église), qui, à l'aune du concept de sémiosphère de Lotman peut constituer, pourrait-on alléguer, une zone frontalière (au moins pour les religieux) – une

¹⁵⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 322. (« Hayatımın olması gereken 'asıl hayat'm bir taklidi olduğunu, bütün taklitler gibi utanılması gereken, acıklı, zavallı bir şey olduğunu düşünüyordum ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 201).

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 108. (« Birçoğu kurşuni bir tozla kaplı bu vatandaş mankenleri (aralarında Beyoğlu gangsterleri de vardı, dikiş diken kızlar da, ünlü zengin Cevdet Bey de vardı, ansiklopedist Sela-hattin Bey de, itfaiyeciler de vardı, benzersiz cüceler de, ihtiyar dilenciler de, gebe kadınlar da) soluk lambaların abarttığı korkunç gölgeleriyle birlikte bana kaybettikleri saflıkları yüzünden acı çeken tanrıları, bir başkasının yerinde olamadıkları için kendilerini yiyip bitiren çilekeşleri, birbirleriyle sevişerek yatamadıkları için birbirlerini öldüren mutsuzları hatırlatıyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 69).

frontière entre le bien et le mal, entre l'enfer et le paradis – peut être l'un des emblèmes de l'hétérotopie urbaine pour certains. Le sentiment de Galip lors de la visite d'une mosquée à Istanbul serait un bon exemple pour expliquer le côté réel de l'hétérotopie que peut être la mosquée :

« Tout comme les pierres avec lesquelles elle avait été bâtie, la présence de la mosquée était en elle-même énorme, renfermée, se suffisant à elle-même. Le lieu ne vous attirait pas, ne vous renvoyait pas à autre chose : De même que rien ne signifiait rien, tout pouvait être signe de tout »¹⁵².

Pamuk détache ainsi la mosquée de toute lecture utopique sachant qu'elle a gagné pour autant une place majeure dans l'utopie de la culture islamique.

La maison de passe nommée *Atelier des amis* que Galip visite pendant son excursion mystérieuse peut être en contraste indéniable avec la mosquée, mais elle représente, comme la mosquée, un espace hybride à mi-chemin entre l'illusion et la réalité. Cette maison est l'abri des prostituées qui imitent les légendes du cinéma turc.

Ici, on parle des espaces qui cachent en eux un « autre » espace que certains prennent pour l'authentique. C'est là que réside le mystère des métropoles comme Istanbul. On a vu que chez Auster aussi, l'espace, comme chez Pamuk, n'est pas réductible à un sens singulier. Il participe le plus souvent d'une déclinaison double ou multiple qu'il faut chercher à discerner à travers une lecture minutieuse.

Ce lupanar illégal et caché du grand public stambouliote, en constituant une espèce de faux musée, de fausses copies de grandes stars turques, comme l'atelier souterrain du maître Bédii, participe d'un teint hétérotopique. Le musée, et notamment la maison close, comptent tous deux parmi les exemples les plus emblématiques des hétérotopies possibles de l'espace urbain selon Foucault : « Maisons closes et colonies, ce sont deux types extrêmes de l'hétérotopie »¹⁵³. Ici, dans cette maison de tolérance occultée sous la peau de la ville, on est face, de surcroît, à une hétérotopie que j'oserais appeler hybride. Car elle est porteuse elle-même d'une fausse utopie. Cette hétérotopie a dissous en elle une utopie où les résidents, ainsi que les visiteurs, peuvent devenir des sosies des gens ayant une certaine distinction publique. C'est une sorte de lieu où l'homme, en payant une somme, aura la chance de se déguiser pour un court moment en un « autre » meilleur.

¹⁵² *Ibid.*, p. 314. (« Tıpkı örüldüğü taşlar gibi, caminin kendi varlığı kendine yeten, kapalı, koskocaman bir nesne olduğunu hissetti. Mekân ne bir yere çağırıyordu insanı, ne de başka bir yere gönderiyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 196)

¹⁵³ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, op. cit.*, p. 1581.



Cette maison de passe double, par symétrie narrative, l'atelier souterrain du maître Bédii et ses mannequins copiant, parmi d'autres, les Turcs réputés. Tous les deux sont des lieux hétérotopiques cachés du public – même si toujours localisables – et tous deux renvoient à un sens « autre » que l'apparent. Toutefois, cette analogie entre les deux hétérotopies n'en exclut pas les possibles distinguos. La maison close est construite sur la base d'une imitation du réel ; elle est peuplée par des êtres qui imitent la réalité ; c'est une *simulation* du réel « absent ». Le musée des mannequins est, au contraire, une *dis-simulation* du réel puisque le maître Bédii croit fermement que les Turcs réels sont ceux qui se reposent dans le noir poussiéreux et humide de sa cave souterraine. Selon Baudrillard :

« Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. L'un renvoie à une présence, l'autre à une absence »¹⁵⁴.

Or, comme l'affirme Baudrillard, simuler ne veut pas dire feindre. Galip, comme nous, les lecteurs, est conscient qu'il est en face d'une « représentation » du réel. Mais les prostituées de ladite maison de passe sont une simulation du réel. Qu'est-ce qui fait qu'elles ne soient pas elles-mêmes « vraies » au lieu d'être de fausses actrices ? Comme si le réel et le faux se mêlaient dans une « zone¹⁵⁵ », pour emprunter le vocabulaire de McHale, onirique :

« Feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du “vrai” et du “faux”, du “réel” et de “l'imaginaire” »¹⁵⁶, disait Baudrillard.

Pamuk fait en sorte qu'on croie que ce bordel mystérieux, baptisé ironiquement « *Atelier des amis* »¹⁵⁷ n'est pas illusoire ou imaginaire. Il le rend tout à fait conforme à la carte géographique de l'Istanbul fictionnel du *Livre noir* ; l'emplacement se repère sur la cartographie du roman, mais son existence ne sera pas confirmée, à moins que l'on se rende sur place pour le vérifier : « Aux bords du commissariat de Beyoglou, [...], une vieille maison de pierre »¹⁵⁸, affirme le narrateur du *Livre noir*.

Or, on se demanderait s'il existe des preuves authentiques pour indiquer que cette maison close existe également dans l'espace référentiel, dans Istanbul. Car, l'approche générale de Pamuk dans *Le Livre noir* est de partager des petits secrets avec le lecteur pour que ce dernier parvienne à se faire une image tangible de ce qui se passe dans le récit. Il lui arrive de révéler au lecteur que, par exemple, un certain lieu n'a pas d'existence réelle et qu'il ne sert qu'à compléter

¹⁵⁴ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 12.

¹⁵⁵ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit.

¹⁵⁶ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 12.

¹⁵⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 228.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 228.

l'univers qui est en train de se former au cours du récit. Là, on se rappelle par exemple ce qui se passe lors du passage de Galip chez son ami Saïme. Ce dernier lui récite un vieux journal dans lequel est publiée l'histoire d'une rébellion qui avait lieu dans un endroit inexistant sur la carte géographique de la Turquie :

« Alors que, comme le démontra Saïme en soulignant le mystère de certaines lettres et de certaines cartes géographiques, il n'existait pas de commune du nom de Tchérrouh et que les signatures des auteurs affirmant que cette rébellion était l'héritière d'une tradition toujours renaissante dans cette commune, pareille à un oiseau fabuleux, n'était toutes que des pseudonymes »¹⁵⁹.

Ainsi que « Tchérrouh », le lupanar du *Livre noir*, aussi, peut être uniquement une invention fictionnelle de Pamuk, l'auteur du récit. Il peut être une *interpolation*¹⁶⁰ hétérotopique. C'est dire que Pamuk a interpolé ce lieu étranger dans un espace familier, dans la ville d'Istanbul. Sous cette hypothèse, cette maison de passe des dupes cinématographiques est présumée fonctionnellement un lieu réel, où l'on entre soi-même, mais on y devient un « autre ». Galip, devant l'acte de la prostituée qui joue son actrice turque favorite, *Turkan Soray*, finira par simuler être lui-même *Izzet Gunay*, une autre star masculine du cinéma turc. Il prononce, même sans y avoir jamais pensé, quelques dialogues d'un film que ces deux derniers avaient tourné ensemble. Pour un moment éphémère, Galip s'empare de la chance d'oublier la réalité, de jouer une scène de vie qui n'appartient pas à la sienne. Il devient un « autre » dans cette hétérotopie *alla turca* dont même l'ameublement a été choisi de façon à ce qu'elle ressemble à l'original des films, une simulation du réel :

« “Si moi c'est toi, et si toi c'est moi, qu'importe”, ajouta la femme alors qu'ils se rhabillaient. “Si tu es moi et si je suis toi, hein !” Elle lui souriait, de la ruse dans le regard. “Elle t'a plu, ta Turkan Soray ?” »¹⁶¹, rapporte le narrateur du *Livre noir*.

C'est une hétérotopie qui rend possible les mutations identitaires, qui vend une illusion, celle de devenir l'« autre » qui est meilleur, qui est sublime. Par le biais de l'histoire de la maison de passe des copies des stars cinématographiques, ainsi que par celle du musée du maître Bédii et de ses *chefs-d'œuvre*, Pamuk évoque la tentation d'une société en évolution rapide et pleinement stimulée par le capitalisme de l'occidentalisation moderniste.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 124. (« Oysa Saim'in, harflerin ve haritaların içindeki esrarı işaret ederek gösterdiği gibi, Çeruh diye bir kasaba hiç olmadığı gibi, bu kasabanın tarihinde bir efsane kuşu gibi yükselen isyanın mirasçısı olduğunu iddia eden adlar da takmaydı ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 79).

¹⁶⁰ B. McHale, *Postmodernist Fiction, op. cit.*, p. 46.

¹⁶¹ O. Pamuk, *Le Livre noir, op. cit.*, p. 239. (« “Ben sensen, sen de ben,” dedi daha sonra giyinirlerken kadın, “ne çıkar bundan, sen ben olmuşsun ben de sen!” Kurnaz bir bakışla gülümsüyordu. “Türkân Şoray'ını sevdim mi?” “Sevdim.” ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 149).



Tout le parcours de Galip dans *Le Livre noir* fait preuve d'une volonté sous-jacente de devenir quelqu'un de meilleur, en particulier pour sa femme ambitieuse et imaginative, Ruya¹⁶². En effet, par cette mise en œuvre littéraire de la scène qui se passe dans la maison de passe en compagnie d'une fausse Turkan Soray, Pamuk paraphrase littérairement ce que disait Walter Benjamin sur la puissance dominante du capitalisme mondialiste moderne. Selon Benjamin, ce dernier cherche une *reproductivité* des œuvres d'art, ce qui anéantit *l'aura*¹⁶³ de l'œuvre artistique, pour pouvoir vendre aux hommes de l'ère post-industrielle, une illusion du beau¹⁶⁴. La maison de passe et ses fausses stars évoquent l'intérêt du néo-capitalisme moderne de vendre ses produits aux sociétés en développement pour les rendre tels qu'il le souhaite, et non pas tels qu'ils sont. Benjamin dit :

« L'industrie cinématographique a tout intérêt à stimuler l'attention des masses par des représentations illusoire et des spéculations équivoques. [...] À cette fin, elle a mobilisé un puissant appareil publicitaire ; elle a tiré parti de la carrière et de la vie amoureuse des vedettes [stars], elle organise des plébiscites et des concours de beauté. (Elle exploite ainsi un élément dialectique de formation de la masse. L'aspiration de l'individu isolé à se mettre à la place de la star, c'est-à-dire à se dégager de la masse, est précisément ce qui agglomère les masses spectatrices des projections. C'est de cet intérêt tout privé que joue l'industrie cinématographique pour corrompre l'intérêt originel justifié des masses pour le film) »¹⁶⁵.

¹⁶² Cela nous rappelle un parfait exemple qu'Abbas Kiarostami évoque dans son film *Close up* (1990) en mettant en scène un type se faisant passer pour une vedette. Kiarostami raconte dans *Close up* l'histoire de Hossein Sabzian, individu cinéphile sans le sou interpellé par la police et jugé au tribunal du fait qu'il s'était fait passer pour le célèbre réalisateur iranien Mohsen Makhmalbaf. Dans le tribunal, l'homme avoue qu'il s'est présenté en tant que Makhmalbaf à une famille admiratrice de ce dernier pour être/devenir ce qu'il n'est pas mais qu'il a toujours aspiré à être. Il assume qu'il a toujours été un grand fan du cinéaste, mais qu'il avait toujours été loin d'être capable de devenir quelqu'un de similaire, comme Galip, qui révélera peu à peu dans l'histoire, son engouement pour pouvoir se mettre à la place de son cousin, le journaliste Djélâl. Dans son tribunal, Hossein Sabzian (le personnage principal de *Close up*) avoue que le fait qu'il s'était mis à la place de quelqu'un d'autre, qui était beaucoup plus favorisé que lui, surtout populaire et respecté par les gens, lui donnait de la confiance et le plaisir d'être quelqu'un de meilleur, quelqu'un de plus important, quelqu'un qui peut demander quoi que ce soit à quiconque et voir immédiatement la réalisation de ses vœux. Cf. Abbas Kiarostami, *Close up* [1990], Éditions Montparnasse, 2010.

¹⁶³ *L'aura* est une notion introduite par Walter Benjamin d'abord dans *Petite histoire de la photographie* (1931) et ensuite dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (première version, 1935) : « Qu'est-ce à vrai dire que l'aura ? Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ». W. Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 75.

¹⁶⁴ Pour approfondir ce sujet voir Patricia Reynaud, « Mémoire et identité dans *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk et *Le Regard mutilé* de Daryush Shayegan », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 22, n° 2, Automne 2007, pp. 135-151.

¹⁶⁵ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (première version, 1935), in *Ibid.* [La partie qui se trouve entre les parenthèses est retirée de la version *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité mécanisée*, p. 56, consultable sur : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html>]

Dans *Le Livre noir*, les salles de cinéma sont aussi présentées comme des contre-emplacements hétérotopiques. Elles sont des productions réelles dans lesquelles, par la magie du cinéma, comme l'affirme Foucault, en un seul lieu réel, plusieurs lieux et emplacements incompatibles se juxtaposent.¹⁶⁶ Les salles de cinéma sont des hétérotopies « toujours sombres, plongées dans les ténèbres »¹⁶⁷, comme le relate le narrateur du *Livre noir*, où, dans une atmosphère bien réelle mais de teint magique, les hommes deviennent « autres » qu'eux-mêmes. Ce sont des hétérotopies qui effacent la mémoire, qui aveuglent les yeux jusqu'au point que dans la fiction du *Livre noir*, ces salles de cinéma deviennent un lieu d'effacement de mémoire. Elles deviennent un *thirdspace*¹⁶⁸ (espace tiers) où l'imaginaire devient réalité, où les hommes se transforment en ceux qui s'affichent sur le grand écran. Ainsi ne s'étonnerait-on pas d'entendre l'ex-mari de Ruya dire à Galip :

« Un petit berger de la région de la Malatya, devenu en une semaine un accro du cinéma, en avait oublié le chemin de retour et perdu entièrement la mémoire ; c'était dans les journaux »¹⁶⁹.

La boutique d'*Alâaddine* est un autre lieu métaphorique dans l'histoire du *Livre noir*. Elle est plus qu'une épicerie banale surnaturellement assortie de bric et de broc. C'est un lieu de rencontre, la rencontre du réel fictionnel et de l'imaginaire fictif. C'est une porte vers un autre univers. Reprenons la citation que l'on a déjà utilisée une fois : « il y a chez Alâaddine un côté irréel qui repousse les limites de l'univers et une logique simpliste qui se refuse à se soumettre à ses lois »¹⁷⁰. Le récit dit qu'elle est « située juste en face du commissariat de Techvikiyé »¹⁷¹, à Istanbul. Sans une vérification cartographique précise, on ne saurait jamais si une telle boutique de tel nom existe, ou a jamais existé, « à Nichantache »¹⁷², le quartier connu de la ville d'Istanbul. Il se peut que l'auteur l'ait *interpolé* dans la géographie de sa ville natale pour ainsi justifier les digressions qu'il aime tant insérer dans le collage de sa fiction. On note ici une épigraphe de *Biron Pacha* ornant le chapitre de *La boutique d'Alâaddine*. Pamuk avoue lui-même dans *Le Livre noir* : « Si j'ai un défaut, c'est bien celui de m'écarter du sujet »¹⁷³. On aurait pu aisément classer cette boutique parmi les non-lieux tels que Marc Augé les définit. Or, elle transcende les limites d'une quelconque boutique où on achète des choses sans s'en

¹⁶⁶ Voir M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, op. cit., p. 1577.

¹⁶⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 206.

¹⁶⁸ E.W. Soja, *Thirdspace*, op. cit.

¹⁶⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 205. (« Malatyalı bir çoban çocuğunun, bir haftada sinemalara alıştırdığım, sonra evine dönüş yolunu, bütün bildiklerini ve bütün hafızasını kaybettiğini gazeteler yazmıştı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 128).

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷² *Ibid.*, p. 72.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 71.



souvenir particulièrement. La boutique d'Alâaddine est un musée où l'histoire du passé de la métropole turque est enregistrée, où le « temps s'accumule à l'infini »¹⁷⁴ pour reprendre l'expression de Foucauld. Cette boutique semble être l'un des endroits hors-temps de l'Istanbul du *Livre noir* où le passé, le présent et le futur se rejoignent. C'est un musée des rencontres historiques, comme celle « des officiers patriotes qui préparaient un coup d'État dans le dessein de changer le cours de [...] l'histoire (de la Turquie) et de celle de tout le Proche-Orient »¹⁷⁵, dont même le propriétaire de la boutique ne se souviendrait peut-être pas. Pour Djélâl, le chroniqueur du *Livre noir*, la boutique d'Alâaddine est un musée où tous les objets deviennent des signes, chacun vecteur d'une histoire digne d'être racontée. Chaque objet renvoie à un espace « autre » perdu dans l'histoire de la ville :

« Je voulais, avant de mourir, entendre Alâaddine me raconter l'histoire de tout ce que j'ai oublié, l'histoire des bouteilles d'eau de Cologne, des timbres fiscaux, des images sur les étiquettes, des boîtes d'allumettes, des bas nylon, des cartes postales, des photos d'acteurs, des dictionnaires de sexologie, des épingles à cheveux et des livres de prières de sa boutique »¹⁷⁶, écrit Djélâl dans sa chronique.

La boutique d'Alâaddine est un prototype des zones hétérotopiques dans *Le Livre noir* parce qu'elle est (faussement ou non) *surimprimée* par la fiction d'un espace féerique portant vers un autre univers. Cette idée est pourtant récusée par le propriétaire, Alâaddine, homme de réalité, parce qu'il la trouve absurde : « sa boutique n'était pas un lieu de légende ou de conte de fées. Ce genre d'erreurs l'agaçaient »¹⁷⁷.

On constate ainsi que les zones hétérotopiques sont nombreuses dans l'Istanbul du *Livre noir*, les zones qui font de la métropole de Pamuk un monde enchâssé dans d'autres mondes possibles.

Si l'on est d'accord avec Merleau-Ponty, selon qui, même le corps humain est un espace, ce que Guy Di Méo affirme en disant que « le corps est espace. Il se définit toujours en situations et en positions spatialisées : mobile ou immobile ; debout, assis ou couché, etc. »¹⁷⁸, alors on pourrait étaler le champ des hétérotopies foucaaldiennes jusqu'au corps humain. N'oublions pas

¹⁷⁴ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, op. cit.*, p. 1578.

¹⁷⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir, op. cit.*, p. 73. (« bütün Doğu'nun tarihini değiştirecek bir kumpası, bir hükümet darbesini planlayan yurtsever subaylarla gazetecilerin ikisinin, ilk tarihi toplantılarından önce, Alâaddin'in dükkânında nasıl buluştuklarım anlattım ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 47).

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 74- 75. (« ölmeden önce Alâaddin'den unuttuğum her şeyin, dükkanındaki kolonya şişelerinin, damga pullarının, kibritlerin üzerlerindeki resimlerin, naylon çorapların, kartpostalların, artist resimlerinin, seksoloji yıllıklarının, firketelerin ve namaz kitaplarının hikâyelerini bir bir dinlemek istediğimi anlattım ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 48).

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 75. (« dükkânının bir efsane ya da masal köşesi olduğu da. Bu tür yanlışlardan şikâyetçiydi ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 48).

¹⁷⁸ G. Di Méo, « Identités et territoires : des rapports accentués en milieu urbain ? », *op. cit.*

que l'expérience de la ville est une expérience corporelle. Puisque, comme l'avance Olivier Mongin, le poète ou l'écrivain, étant maître du langage permettant de qualifier l'expérience urbaine, « évoque directement la dimension corporelle et répond à une interrogation : que faire de mon corps [...] dans un corps collectif ? »¹⁷⁹

C'est pourquoi Merleau-Ponty dit : « Loin que mon corps ne soit pour moi qu'un fragment de l'espace, il n'y aurait pas d'espace pour moi si je n'avais pas de corps »¹⁸⁰. Dans *Le Livre noir*, le visage humain devient un espace où sont inscrits les secrets d'un monde en transformation continue. Le visage se veut un corps-tableau tatoué des énigmes de la ville. Selon le narrateur du *Livre noir*, « les devinettes sur les visages »¹⁸¹ renvoient aux secrets d'un monde occulté dans les mystères de la ville turque. Nous oserons penser ainsi à une hétérotopie corporelle. Car les visages, appartenant à des espaces mouvants (corps humain) dans la ville, ne sont plus ce qu'ils ont l'air d'être, à savoir un simple organe vital humain. Ils sont transformés en des espaces hybrides où on peut chercher à percer le secret de la ville :

« Mais Ruya, elle, cherchait sur les affiches et dans la foule un visage qui pourrait lui ouvrir les portes d'un autre univers. Je devinais qu'elle tentait de déchiffrer le sens secret des visages, quelque part très loin de toi »¹⁸² raconte le narrateur du *Livre noir*.

Mais le corps peut-il être une hétérotopie, alors que Michel Foucault a tant parlé de l'expérience du *corps utopique* ?¹⁸³ Malgré l'utopisation du corps par Foucault, ce qui le rend plus irréel et inaccessible par l'expérience humaine, le « corps propre » est l'agent acteur de l'espace perçu et vécu comme y croit Merleau-Ponty qui oppose ce corps à ce qu'il appelle le « corps en idée »¹⁸⁴.

Notre hypothèse semble alors recevable dans la mesure où l'on prend le corps pour une spatialité corporelle en mouvement constant comme l'est l'exemple de l'hétérotopie du navire

¹⁷⁹ O. Mongin, *La condition urbaine*, op. cit., p. 32.

¹⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1952, p. 119.

¹⁸¹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 424.

¹⁸² *Ibid.*, p. 317. (« Sen hayatından memnun, lobideki resimlere bakarken, kolundan şefkatle tuttuğun karını balkona çıkan kapıya kalabalıkla birlikte götürürken o, duvarlardaki afişlerde ve kalabalığın içinde kendisine başka bir dünyanın kapılarını açacak bir yüzü arardı. Senden çok uzakta bir yerde, yüzlerin gizli anlamını okuduğunu anladım ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 197).

¹⁸³ « Mon corps, en fait, il est *toujours* ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde. Car c'est autour de lui que les choses sont disposées, c'est par rapport à lui – et par rapport à lui comme par rapport à un souverain – qu'il y a un dessus, un dessous, une droite, une gauche, un avant, un arrière, un proche, un lointain. Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part : il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine ». Michel Foucault, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, op. cit.

¹⁸⁴ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 531.



dans la pensée de Foucault : « Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence »¹⁸⁵. Dès lors que le visage commence à émettre les signes renvoyant à un espace « autre », il intègre une schématisation hétérotopique, parce qu'il permet une *juxtaposition* des mondes possibles, des espaces parallèles. Sur le même visage, selon l'histoire rapportée, Ruya cherche les signes *d'un autre univers*, le corps humain devient un seuil, une confluence de deux mondes, celui du réel et celui de l'illusion.

Le visage humain, tout comme les objets que Galip retrouve à travers une expérience corporelle (son toucher, son ouïe, mais surtout sa vue) au sein de l'espace urbain, devient un panneau de signes pour évoquer une vérité détournée, pour drainer l'attention sur le monde possiblement caché derrière l'apparence:

« Il en avait l'intuition : les sécateurs et les tournevis, les panneaux d'interdiction de se garer, les bidons de sauce de tomate, les calendriers sur les murs de gargotes, l'arche byzantine sur laquelle on avait accroché des lettres en plexiglas, les lourds cadenas au bas des rideaux de fer, tout ce qu'il apercevait dans les échoppes de bric et de broc du quartier, sur ses trottoirs défoncés, étaient autant de signaux menant au sens caché. Et il se sentait capable, s'il en avait envie, de déchiffrer ces objets et ces signes tout comme les visages des passants »¹⁸⁶.

Selon Lamizet, « l'espace urbain est un espace de signes qui se donnent à lire autant qu'à voir »¹⁸⁷. Cela dit, ce que fait Galip, c'est de passer de l'étape de « voir » à celle de « lire » pour déchiffrer, par conséquent, la face cachée de la ville.

Le corps humain qui était devenu à travers la modernité un espace de signification par le biais duquel l'homme moderne, individualisé, affirmait son existence sociale¹⁸⁸, ici, transcende l'existence humaine pour devenir également un espace métaphorique qui renvoie aux mystères de la cité. Le visage de l'homme devient pour Galip une hétérotopie vivante renvoyant aux réalités vécues de la ville, plutôt qu'à un secret vague et abstrait. S'éloignant ainsi des illusions philosophiques, Pamuk suggère sans doute qu'une ville se fait comprendre à travers l'expression que décèlent les visages de ses citoyens : « Il était peut-être possible de retrouver la cité, ses adversités, sa splendeur perdue, sa mélancolie et ses misères, mais il ne s'agissait là

¹⁸⁵ M. Foucault, *Dits et écrits*, 1954-1988, op. cit., p. 1581.

¹⁸⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., pp. 342-343. (« Mahallenin derme çatma dükkânlarında, eğri büğrü kaldırımlarında gördüğü bahçe makaslarının, yıldızlı tornavidaların, park edilmez işaretlerinin, salça tenekelerinin, ucuz lokanta duvarındaki takvimlerin, üzerine pleksiglas harfler asılmış bir Bizans kemerinin, kapalı kepenglere takılı ağır kilitlerin de bu gizli anlamın işaretleri olduğunu seziyordu. İsterse, tıpkı insan yüzlerini okur gibi bu nesnelere, işaretleri okuyabileceğini hissediyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 213).

¹⁸⁷ B. Lamizet, « La polyphonie urbaine : essai de définition », op. cit. p. 22.

¹⁸⁸ Pour en lire plus sur ce sujet, voir David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

que des traces d'une histoire, d'une défaite, d'une culpabilité collectives et non celles d'un secret »¹⁸⁹, rapporte le narrateur du *Livre noir*.

IV.2. La métropole et la mondialisation

Malgré tous les acquis du capitalisme qu'Alain Touraine reconnaît comme la concrétisation économique de *l'idéologie moderniste*¹⁹⁰, on se demande si l'espace produit dans la ville ne serait pas censé être/devenir un espace moins fragmenté par les ségrégations et donc plus global.

Dans le chapitre *II.3. La ville, la langue et l'espace conceptuel*, nous avons vu comment dans *Cité de verre*, la question du langage semble être une des clés pour transformer l'espace d'un corps morcelé par les différences en une unité cohérente. Une grande partie du roman est consacrée à rapporter les efforts de Stillman, qui est prêt à tout sacrifier pour découvrir la langue naturelle de l'homme.

Ici, nous envisageons d'étudier la fausseté et les détriments d'une assertion qui traduit la mondialisation comme l'incarnation de la langue parfaite que l'homme cherchait depuis toujours. Dans la première étape, nous reprendrons, plus en détail, nos analyses des recherches de Stillman pour découvrir la langue originelle de l'homme, la langue qu'il considère comme une force d'homogénéisation, une langue d'uniformisation.

IV.2.1. La langue de la mondialisation

Sans afficher le moindre intérêt pour la fonction internationalement dominante des langues comme l'Anglais¹⁹¹ ou autres, Stillman est en quête d'un langage qui peut servir d'amalgame pour recoller les morceaux hétérogènes d'un monde qu'il trouve chaotique :

¹⁸⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 347. (« Şehrin eskiliğini, talihsizliğini, yitip gitmiş ihtişamını, hüznünü ve acık-lılığını vatandaşlarının yüzünde de görmek mümkündür belki, ama bu özel olarak düzenlenmiş bir sırrın değil, paylaşılan bir yenilginin, bir tarihin ve suç ortaklığının belirtisiydi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 216).

¹⁹⁰ A. Touraine, *Critique de la modernité*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹¹ Le fait que Stillman, afin de promouvoir son projet, soit à la recherche d'une langue autre que l'anglais, qui est la dernière *lingua franca*, peut évoquer aussi, sans doute, une remise en doute de l'avenir de cette langue (comme toute autre langue) à l'ère de globalisation : « Dans le monde anglophone, on n'hésite plus à envisager la disparition, à terme, de l'anglais en tant que langue "planétaire" ». Michaël Oustinoff, « La diversité linguistique, enjeu central de la mondialisation », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [en ligne], 2/2013, mis en ligne le 1/1/2013, <http://rfsic.revues.org/328>.

À vrai dire, Stillman n'est pas le seul à ignorer les potentiels des langues mondialement connues comme l'anglais pour se lancer à la recherche d'une nouvelle langue parfaite. Nombreux sont les penseurs qui croient en la décadence de l'anglais comme langue dominante de l'ère de l'univers mondialisé. Par exemple, en discréditant la place de l'anglais comme langue dominante de la mondialisation, Jean-Yves



« Voyez-vous, le monde est en fragments, Monsieur. Et c'est à moi que revient la tâche de recoller les morceaux [...]. Mais je me limite à chercher le principe »¹⁹², dit-il à Quinn lors de leur rencontre.

Le projet de Stillman pour découvrir, ou bien, pour re-confectionner à son sens, le langage naturel de l'homme, tient à bien des égards aux spéculations philosophiques de Ch. Fourier¹⁹³. Ainsi que le souligne Armand Mattelart, pour établir « l'unité dans toutes les relations du globe », Fourier propose « quelques emplois de l'unité » dont le « langage » est un dispositif primordial¹⁹⁴. Comme Fourier, Stillman cherche à trouver ce langage unifiant du monde sans lequel son projet risque de ne pas voir le jour. Sans jamais penser aux potentiels des langues existantes, il voit la solution dans une langue animale qui réside en l'homme comme Fourier le pensait aussi. Comme Charles Fourier, Stillman rêve de « sortir le globe de la situation catastrophique »¹⁹⁵.

Stillman a scruté l'Histoire pour saisir le moyen approprié que lui demande la lourde tâche d'homogénéiser un espace qu'il trouve morcelé par erreur humaine. Sa mission étant épistémologiquement sophistiquée, il ne saurait que partir à la recherche d'un outil très puissant apte à surpasser l'espace physique : la langue originelle de l'homme.

Pour le vieux Stillman, la seule éventuelle possibilité pour retrouver le langage que l'homme parlait avant qu'il apprenne toute autre langue produite par la cognition humaine, était de retrouver et d'étudier l'homme sauvage. Ce dernier est en effet le prototype d'un être humain coupé d'un monde intoxiqué par la modernité. Cette dernière, selon Daryush Shayegan, « après avoir été la promesse de la libération de l'homme, après l'avoir affranchi de la tutelle des dieux,

Masson dit : « La nouveauté de l'époque présente, c'est peut-être que la langue de la mondialisation n'est pas, contrairement à ce qu'on croit, l'anglais, comme il y eut le latin et le grec, mais une version dégradée de l'anglais, un anglais appauvri, réduit à trois ou quatre cent mots, qui interdit toute pensée ». J.Y. Masson, « L'idée de "littérature mondiale" comme antidote à la mondialisation », in *L'Atelier du roman: Mondialisation, op. cit.*, p. 33.

¹⁹²P. Auster, *Trilogie new-yorkaise, op. cit.*, p. 112. (« You see, the world is in fragments, sir. And it's my job to put it back together again ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy, op. cit.*, p. 75.)

¹⁹³Fourier pensait que la création d'une langue naturelle – même avec la collaboration des grammairiens et des naturalistes – prendrait beaucoup de temps et serait presque impossible. Ainsi, il décida de renoncer à ce rêve pour proposer ce qui suit : « Dès le début de l'état sociétaire, on adoptera un langage unitaire provisoire, peut-être le français, sauf à y ajouter environ 3 à 4 mille mots dont il manque. Tout enfant sera élevé à parler dès le plus bas âge cette langue générale ; dès lors chacun, sans études des langues, pourra communiquer avec tout le genre humain, et en saura bien plus en ce genre que celui qui emploie aujourd'hui vingt années à étudier vingt langues, et ne peut pas se faire entendre des trois quarts des nations existantes ». Ch. Fourier, *Le Nouveau monde industriel et sociétaire, ou Invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle, op. cit.*, p.21.

¹⁹⁴ Ch. Fourier, *Le Nouveau monde industriel et sociétaire, op. cit.*, 342.

¹⁹⁵ A. Mattelart, *Histoire de l'utopie planétaire, op. cit.*, p. 140.

de la majesté du pouvoir et de la sainteté de la religion (Kant), s'est retournée contre elle-même »¹⁹⁶.

Conforme à la croyance rousseauiste en « hommes sauvages à l'état de nature, bons et sages »¹⁹⁷, l'être que cherche Stillman serait le seul à pouvoir ressusciter la première langue que l'homme a pu parler naturellement : l'être à qui on « attribue la connaissance des vérités premières, du langage d'avant Babel, de la religion naturelle »¹⁹⁸, comme l'explique Jean-Bruno Renard dans *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Ainsi, le narrateur de *Cité de verre* révèle que « [Stillman] croyait qu'un bébé qui ne verrait personne pourrait parler cette langue »¹⁹⁹.

En mettant un personnage important comme le vieux Stillman en quête d'une illusion mythique, l'histoire de *Cité de verre* repose, derechef, la question de la recherche des origines du langage que beaucoup – y compris l'Académie française qui l'avait même interdite – avaient déclarée illégitime. Fredric Jameson s'exprime sur ce sujet :

« La question des origines du langage (la *ur*-formation de la phrase et du mot dans quelque magma galactique à l'aube des temps humains) a été déclarée unanimement illégitime, de Kant à Lévi-Strauss, bien qu'elle soit accompagnée d'une question liée aux origines du social (et d'ordinaire associée à celle en rapport avec les origines de la famille) »²⁰⁰

Le vieux Stillman s'est aveuglement enfermé dans son idée de découvrir la langue naturelle, la langue parfaite. Alors qu'une telle langue n'existe pas, car, comme l'affirme Ferdinand de Saussure, « la langue est une chose acquise et conventionnelle »²⁰¹. Selon Saussure, « la langue est une convention. Elle est la partie sociale du langage, extérieure à l'individu. [...] Elle n'existe qu'en vertu d'une sorte de contrat passé entre les membres de la communauté »²⁰². Elle ne peut donc jamais être naturelle, elle est un produit de l'homme. Or, bien évidemment, Stillman n'est absolument pas le premier à chercher cette soi-disant langue naturelle. Dans *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Umberto Eco essaye de démontrer

¹⁹⁶ D. Shayegan, *La lumière vient de l'Occident*, op. cit., p. 49.

¹⁹⁷ Jean-Bruno Renard, « Homme sauvage », in P. Brunel, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, op. cit., p. 375.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 38. (« The father thought a baby might speak it if the baby saw no people ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 20.)

²⁰⁰ F. Jameson, *Le Postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 173.

²⁰¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1971, p. 25.

²⁰² *Ibid.*, p. 31.



comment « la redécouverte ou l'invention d'une langue commune pour tout le genre humain traversent l'histoire de toutes les cultures »²⁰³.

Stillman est tellement aveuglé par ce désir fou qu'il n'hésite pas à sacrifier son propre fils dans une expérimentation pour découvrir cette langue, et le résultat n'est qu'une catastrophe. Car son fils Peter ne devient qu'un handicapé, avec un langage mécanique qui est loin d'être parfait :

« Essayez de vous représenter cela, [dit Virginia, la femme de Peter, à Quinn]. Neuf ans [passés dans l'obscurité]. [...] Je vis avec le résultat de cette expérience et je peux vous dire que les dégâts ont été monstrueux »²⁰⁴.

Peter n'est en effet qu'une victime des spéculations intellectuelles contradictoire de son père²⁰⁵. Mais peut-on prendre au sérieux l'étrange expérimentation de Stillman qui s'efforce de faire évoluer le langage humain ? D'après F. Jameson, « le problème de la possibilité d'une évolution et d'une modification du langage est toujours concevable et entretient des relations capitales avec la question utopique de la possibilité d'une modification de la société »²⁰⁶.

La découverte de la langue naturelle de l'homme lui est vitale pour créer, du moins à son sens, un monde uni par excellence²⁰⁷. Selon Jean Roudaut : « le désir de créer une langue imaginaire, où la réalité de l'être s'exprimât à tout instant sans nulle obscurité, s'accompagne de la quête d'un lieu particulier soustrait aux intempéries de l'histoire »²⁰⁸. Ce qu'il cherche à travers la quête d'une « langue parfaite », une langue dont le signifiant, le signifié et le référent sont identiques au lieu d'être différents, c'est un monde unilinguistique, un monde uniformisé. D'où son idée de *babélisation* de New York, le projet qu'il aurait plutôt retenu de son exégèse biblique.

Mais pourquoi parle-t-on de la ville quand on parle de la *globalisation* ? Y a-t-il un rapport entre les mégapoles tel que New York et les ambitions voraces de la globalisation ? C'est la même question que se poserait Quinn : « Quant à ce que tout cela avait affaire avec le Nouveau

²⁰³ Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1994, p. 13.

²⁰⁴ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 47. (« Try to imagine it, Mr. Auster. Nine years. An entire childhood spent in darkness, isolated from the world, with no human contact except an occasional beating. I live with the results of that experiment, and I can tell you the damage was monstrous ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, pp. 26-27.)

²⁰⁵ Pour en lire plus sur ce sujet, voir H. Smith, « A Labyrinth of Endless Steps : Fiction Making, Interactive Narrativity, and the Poetics of Space in Paul Auster's "City of Glass" », *op. cit.*

²⁰⁶ F. Jameson, *Le Postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*, p. 173.

²⁰⁷ Gérard Genette pense que « le langage » semble « naturellement plus apte à exprimer les relations spatiales que toute autre espèce de relation (et donc de réalité) ». Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1979, p. 44.

²⁰⁸ J. Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 101.

Monde (c.-à-d. l'Amérique), Quinn n'aurait su le dire »²⁰⁹. Saskia Sassen, dans son interview donnée au magazine *l'Humanité* répond en quelque sorte à cette question : « Dans mon travail, je me suis en effet penchée sur la question de savoir si la globalisation avait besoin de lieux. Elle en a besoin et ce sont les « villes globales »²¹⁰. Pour expliquer ce propos, dans *A Sociology of Globalization (La Globalisation : une sociologie)*, Sassen écrit : « Les villes globales sont des lieux de mondialisation « parce qu'elles nous permettent de voir la multiplicité des économies et des cultures de travail dans lesquelles l'information globale est intégrée. Elles nous permettent également de récupérer les processus concrets et localisés par lesquels la mondialisation prend forme »²¹¹.

Alors, après avoir choisi le lieu de son projet, comme on vient de l'évoquer, le plan principal de Stillman consiste à trouver le langage naturel de l'homme pour ainsi fonder un pilier solide autour duquel peuvent se rassembler tous les hommes. Stillman insiste sur le dispositif de langue avant qu'il ne s'occupe du reste de son projet. Cela va de soi que la langue est sans doute la première composante de la vie humaine à instaurer les frontières entre les hommes. Il lui faudrait donc y trouver une solution avant qu'il ne procède à quoi que ce soit. Pour rétablir la cohérence mythique qu'il aspire à rétablir dans l'urbain, Stillman envisage, maladroitement, l'une des lois que Lefebvre prend pour des *préceptes négatifs* : « Mettre fin à toutes les séparations, celles qui séparent les gens et les choses, qui entraînent sur le terrain des ségrégations multiformes »²¹².

Il est facile d'imaginer le monde où le projet d'un certain Stillman aurait réussi. Un monde où tout le monde pourrait communiquer au moyen d'une seule langue. C'est le monde convenable des penseurs qui croient à l'idéal des gens comme Stillman – idéal auquel je tiens à m'opposer ici – un idéal comme celui de Michaël Oustinoff qui dit : « L'idéal serait que l'humanité disposât d'une langue universelle, projet qu'il est malheureusement impossible de réaliser pleinement »²¹³. Serait-il un monde sans frontière ? Une mondialisation ultime ? Stillman s'obstine, de surcroît, à penser que cette langue est la mythique langue naturelle de l'homme, celle qui relève de la « Nature » humaine, ce qui pourrait créer une sorte de ressemblance

²⁰⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 72. (« What all this had to do with the New World Quinn could not say ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 45.)

²¹⁰ « Saskia Sassen : La ville est un espace intéressant pour définir une politique », Saskia Sassen interviewée par Christophe Deroubaix, *l'Humanité*, 22/7/2013, <http://www.humanite.fr/tribunes/saskia-sassen-la-ville-est-un-espace-interessant-p-546274>.

²¹¹ Saskia Sassen, *Sociology of globalization*, New York, W.W. Norton, 2007, p. 98. « It is because they allow us to see the multiplicity of economies and work cultures in which the global information is embedded. They also allow us to recover the concrete, localized processes through which globalization takes shape ».

²¹² H. Lefebvre, « La révolution urbaine », *op. cit.*, p.186.

²¹³ M. Oustinoff, « La diversité linguistique, enjeu central de la mondialisation », *op. cit.*



inédite, une espèce de liaison identitaire très solide entre les hommes. Mais le paradoxe relève du fait que Stillman connaît le sort de la mythique Tour de Babel. Il est bien conscient que « la punition de Dieu est arrivée en réponse » à la création de la Tour de Babel qui avait été construite afin que les hommes ne soient pas « dispersés sur toute la terre »²¹⁴. La Tour de Babel, symbole mythique de la globalisation, s'effondre, non pas parce qu'elle manque d'unité ou d'harmonie, mais parce qu'elle échoue à prendre en compte les différences qui faisaient dans l'ensemble que sa cohérence existe et qu'elle tienne debout²¹⁵. Parce qu'après tout, comme le comprend Quinn des écrits du livre de Stillman, « une autre lecture soutenait que cette histoire [de la tour de Babel] n'était destinée qu'à expliquer la diversité des peuples et des langues. Car, si tous les hommes descendaient de Noé et de ses fils, comment était-il possible de rendre compte des grandes différences entre les cultures ? »²¹⁶

Or, selon Umberto Eco, le mythe de l'effondrement de la tour de Babel n'est pas le seul récit suggérant que la diversité linguistique est une source de confusion, comme le pensent beaucoup d'auteurs. D'après Eco, nombreuses sont les « mythologies qui sanctionnent, sur des modes partiellement différents, le fait qu'il existe dans le monde des langues différentes »²¹⁷.

²¹⁴ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 70. (« Lest we be scattered abroad upon the face of the whole earth ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 44.)

²¹⁵ Il est opportun de noter ici que cette idée de problème de compréhension entre les langues fut l'objet d'un brillant travail de sculpture postmoderne réalisé par le sculpteur brésilien Cildo Meireles et placé au sein de la Tate Modern à Londres (Figure 16). Comme le guide du musée l'affirme, la sculpture de Cildo Meireles se réfère à la Tour de Babel comme une « tour d'incompréhension ». La sculpture de Meireles, intitulée *Babel*, est composée de centaines de radios étant chacune syntonisée sur une station différente. Elle incarne ainsi l'histoire biblique de la Tour de Babel qui dit comment Dieu, offensé par cette structure, fit parler ses constructeurs dans différentes langues. Ne pouvant plus se comprendre, ils se divisèrent et se dispersèrent sur la terre, et ainsi commencèrent tous les conflits de l'humanité.

²¹⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 71. (« Still another reading held that the story was intended merely as a way of explaining the diversity of peoples and languages. For if all men were descended from Noah and his sons, how was it possible to account for the vast differences among cultures? ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 44.)

²¹⁷ U. Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, *op. cit.*, p. 23.



Figure 16 : Cildo Meireles, *Babel* 2001, Tate Modern, Londres

Ainsi, le New York de *Cité de verre* s'assimile à ce que pense Paul Auster lui-même de la mégapole américaine, une sorte de « Tour de Babel où toutes les langues coexistent », comme lui aussi le confirme dans une interview²¹⁸.

Stillman est un homme de mythes. Il songe à « défaire » sur la terre ce qui a été « fait » par les mythes comme il le confirme dans ses écrits : « si la chute de l'homme impliquait également la chute du langage, n'était-il pas logique de supposer qu'il serait possible de *dé-faire* la chute – d'en inverser les effets – en *dé-faisant* la chute du langage, en cherchant à recréer le langage parlé au jardin d'Eden ? »²¹⁹

²¹⁸ « Paul Auster dans *Les carnets de route* de François Busnel », propos recueillis par François Busnel pour la télévision française, France 5, épisode 1/7, 20/10/2011.

²¹⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 74. (« If the fall of man also entailed a fall of language, was it not logical to assume that it would be possible to undo the fall, to reverse its effects by undoing the fall of language, by striving to recreate the language that was spoken in Eden? ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 47.)



L'entreprise que Stillman s'attache à établir est un défi à Dieu tout comme l'était la commande de la construction de la Tour de Babel par Nemrod²²⁰ : « La Tour était un défi lancé à Dieu »²²¹, écrit Stillman dans son livre. Ainsi que le rapportent les notes de Stillman, la Tour de Babel « contrevenait à un commandement exprimé plutôt dans la Genèse : “Soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre et dominez-la.” En détruisant la tour, par conséquent, Dieu condamnait l'homme à obéir à cet ordre-là »²²². La tour échoue à reconnaître son corps marqué par l'hétérogénéité²²³ que Deleuze considère comme une caractéristique de l'espace urbain. Or, en comparant les différentes interprétations de Genèse 10 et de Genèse 11, Umberto Eco déduit que « les langues s'étaient déjà différenciées » bien avant la légende de la tour de Babel. Ainsi conclut-il : « Voilà une faille dans le mythe de Babel. Si les langues ne se sont pas différenciées à la suite du châtement, mais selon une tendance naturelle, pourquoi interpréter la confusion comme un malheur ? »²²⁴

Les différences (linguistiques, culturelles...) que les gens comme Stillman considèrent comme les maux de la vie urbaine, des signes d'aliénation de l'homme métropolitain, peuvent être considérées *a contrario* comme un acquis précieux. Il est tout à fait judicieux de citer les idées de Jonathan Raban selon qui, ces différences rendent la ville ce qu'il appelle *Soft City*. Il y a des moments dans notre vie urbaine où, face au caractère fort hétéroclite de la grande ville (Paris, New York, Istanbul...), nous nous sentons étrangers, perdus. Là, si nous voulons penser comme Stillman et ses semblables, nous devons envisager des moyens aptes à éliminer ces éléments qui peuvent paraître nuisibles de prime abord. Mais, il est tout à fait digne de s'intéresser à la prise de position de J. Raban sur ce sujet : « Je me sens plus hospitalier envers

²²⁰ Dans *La recherche de la langue parfaite*, en citant quelques passages de *Genèse 10 et 11*, Umberto Eco écrit : « Après le Déluge, “toute la terre avait une seule langue et des mots identiques”, mais l'orgueil conduit les hommes à vouloir rivaliser avec le Seigneur et à vouloir construire une tour qui aboutisse au ciel. Le Seigneur, pour punir leur prétention et empêcher la construction de la tour, décide : “Descendons et confondons là même leur langue, en sorte qu'ils ne comprennent plus chacun la langue de l'autre [...]”. C'est ainsi qu'on l'appela Babel, parce que c'est là que Jéhovah les dispersa sur la surface de toute la terre” ». U. Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, *op. cit.*, p. 23.

²²¹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 70. (« Another reading, however, saw the Tower as a challenge against God ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 44.)

²²² *Ibid.* (« [Construction of the Tower of Babel] contradicted a command that had appeared earlier in Genesis: “Be fertile and increase, fill the earth and master it.” By de-stroying the Tower, therefore, God condemned man to obey this injunction ». *Ibid.*)

²²³ La vision du maître Bédii dans *Le Livre noir* est une parfaite allusion à l'hétérogénéité et de la transmutabilité de la ville vis-à-vis de la vision qui veut la ville homogène, harmonieuse, parfaitement ordonnée, comme le souligne Kevin R. McNamara dans *The Cambridge Companion to the City in Literature*, *op. cit.*, pp.3-4.

²²⁴ U. Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, *op. cit.*, p. 24.

eux. Pour des moments comme celui-ci, la ville devient douce (Soft) ; Elle attend l'empreinte d'une identité »²²⁵.

La tour peut apparaître de loin comme un parfait exemple d'une union mythique parce que tous ses habitants parlent la même langue, mais elle est pourtant un corps fracturé par des frontières hermétiques qui séparent le bas du sommet. Sacrifier le bas-fond, le faible (les peuples esclaves dans la légende de la Tour de Babel, symbolisé par ailleurs par le jeune fils de Stillman dans *Cité de verre*) pour conférer l'harmonie au sommet (les dominants, la société favorisée) ne finira que par faire s'écrouler la tour comme dans la légende²²⁶. Dans la construction de la Tour de Babel, selon ce que Quinn lit dans les écrits de Stillman, « les briques avaient plus de prix que les gens »²²⁷. Dans le projet du vieux Stillman, de même, la vie de son propre fils, le tout petit Peter, a moins de valeur que la découverte de « la langue mère ». Or, essayons d'accepter que cette dernière, comme le suggère Umberto Eco, « n'était pas une langue unique, mais l'ensemble de toutes les langues »²²⁸. Cela implique la nullité de l'idée d'insister sur la globalisation sans tenir compte des différences culturelles, sociétales, langagières, etc.

La division engendrée par la diversité des langues serait confrontée à un avenir qui embrasse la mondialisation. Cela concrétise d'autant plus les périls de cette dernière, comme une incarnation moderne de la Tour de Babel : « (le) processus de mondialisation génère un phénomène d'homogénéisation qui fait craindre pour l'avenir de la diversité linguistique »²²⁹, écrit Christine Fréchette dans un article.

Stillman opte pour une approche anti-biblique – empruntée probablement à « quelques-unes des idées religieuses extravagantes sur lesquelles il avait écrit »²³⁰ tel que le suppose Virginia Stillman la femme de Peter, le fils du vieil homme. Stillman est prêt à tout pour pouvoir produire un espace uniforme et concentré où les hommes se regroupent sans qu'ils ne connaissent de

²²⁵ J. Raban, *Soft city*, *op. cit.*, p. 9. « I feel more hospitable towards them. For moments like this, the city goes soft ; it awaits the imprint of an identity ».

²²⁶ L'idée d'inclure le leitmotiv de la Tour de Babel dans l'intrigue de *Cité de verre* rappelle le remarquable film moderne de Fritz Lang *Metropolis* (1927), où dans une vision totalement futuriste de l'année 2026, l'auteur critique la modernité postindustrielle via l'image de Metropolis, une mégapole ultramoderne dans une société dystopique divisée en ville haute et ville basse. Elle est construite conformément aux mêmes principes que La Tour de Babel, la hiérarchisation injuste des habitants, les échelles fermées entre le bas et le sommet. Cf. Fritz Lang, *Metropolis* [1927], MK2, 2004.

²²⁷ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 70. (« Bricks became more precious than people ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 44.)

²²⁸ U. Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, *op. cit.*, p. 397.

²²⁹ Christine Fréchette, « Protéger la langue à l'ère de la mondialisation », in Michel Plourde, Pierre Georgeault, *Le français au Québec. 400 ans d'histoire et de vie*, Conseil supérieur de la langue française, Fides, 3/2007, pp. 590-599.

²³⁰ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 47. (« some of the far-fetched religious ideas he had written about ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 26.)



barrières à cette unité. Mais est-ce cela le sens de la globalisation ? Faudrait-il éliminer les diversités pour établir l'uniformisation.

La réponse affirmative à cette question sera une acception erronée de la notion de globalisation. Ce n'est pas en procédant comme Stillman et son projet de « Nouveau Babel » que l'on peut homogénéiser le monde. Cela évoque, comme le disait Lévi-Strauss, « l'idée, doublement fautive, d'une civilisation mondiale composée comme un habit d'Arlequin »²³¹. Alors, ne faudrait-il pas s'inquiéter d'une mondialisation ne tenant pas judicieusement compte des diversités telle que la reflètent les spéculations du vieux Stillman? Il faut postuler l'alternative. Selon Christophe Wulf « ce n'est pas une mondialisation universalisante, mais une mondialisation différenciée qui doit s'accomplir ».²³²

Selon le théoricien et sociologue britannique Roland Robertson, cette fautive compréhension du sujet « fait partie de la "mythologie de la mondialisation" (Ferguson, 1992), qui voit ce concept comme se référant aux développements qui impliquent le triomphe des forces culturellement homogénéisantes sur toutes les autres. Ce point de vue de la mondialisation implique souvent d'autres attributions tout aussi douteuses, comme l'idée que "le plus grand est le meilleur", ainsi que l'idée selon laquelle la localité – même l'histoire – est en cours d'être oblitérée, et ainsi de suite...»²³³. Par le biais de la notion de *Glocalization* (« *Globalization* » + « *localization* »), Robertson vise à dépasser l'antagonisme classique qui oppose l'homogénéisation mondiale à l'hétérogénéisation. Pour lui, « il n'est pas question d'un choix entre homogénéisation et hétérogénéisation, mais plutôt de la façon dont ces deux tendances sont devenues les caractéristiques de la vie dans une grande partie du monde de la fin du XXe siècle ». Par conséquent, dans cette perspective, selon Robertson, le problème est plutôt de s'apercevoir des façons dont les « tendances homogénéisantes et hétérogénéisantes sont mutuellement implicatives ». Robertson déduit de cette façon que « dans divers domaines de la vie contemporaine [...] il y a des tentatives calculées en cours pour combiner l'homogénéité avec l'hétérogénéité et l'universalisme avec le particularisme »²³⁴.

²³¹ Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Unesco, 1952, p. 50.

²³² Christophe Wulf, « Mondialisation. Le défi de l'hétérogénéité culturelle, de l'Autre et de l'anthropologie », in *La culture à l'épreuve de la mondialisation*, UNESCO, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture Secteur des sciences sociales et humaines, 2004. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001375/137536fo.pdf>

²³³ Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson (eds.), *Global Modernities*, London, SAGE, 1995, p. 25. « It is part of the *mythology about globalization* (Ferguson, 1992) which sees this concept as referring to developments that involve the triumph of culturally homogenizing forces over all others. This view of globalization often involves other equally doubtful attributions, such as the view that 'bigger is better', that locality - even history - is being obliterated and so on ».

²³⁴ *Ibid.*, p. 27. « It is not a question of either homogenization or heterogenization, but rather of the ways in which both of these two tendencies have become features of life across much of the late-twentieth-century world. In this perspective the problem becomes that of spelling out the ways in which

En effet, le primat de mondialisation, avec tous ses enjeux de déterritorialisation, ne postule pas forcément l'homogénéité des espaces. Selon Arjun Appadurai, « la globalisation²³⁵ n'implique pas nécessairement, ni même souvent, une homogénéisation ou une américanisation du monde »²³⁶.

Dans *Des espaces autres* (1967), Michel Foucault exprime que cet espace « dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, [...], cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène »²³⁷. Pour Auster, cette hétérogénéité est particulièrement liée à une sorte de chaos qui s'empare selon lui de la mégapole américaine, un chaos dans lequel se meuvent constamment les hommes urbains. Selon Lefebvre, ce chaos est une forme nouvelle du *chaos antérieur* que « l'ordre et le désordre de l'époque industrielle ont re-produit, en l'aggravant »²³⁸. Auster dit :

« La plupart des villes que je connais sont plus homogènes. Par exemple, il y a des foules immenses à Tokyo, mais ce n'est pas chaotique. Il y a une sorte de calme et d'uniformité dans l'aspect des choses. Par contre à New York, il y a tous les niveaux de la société qui se croisent dans les mêmes rues, toutes sortes d'activités qui se passent à la fois [...] La société américaine, et celle de New York aussi, n'est pas une culture homogène »²³⁹.

Nous nous demanderions ici, sans doute, si nous verrions les Japonais de la même manière que les voit Auster. Puisque nombreux sont ceux qui considèrent Tokyo comme l'une des villes les

homogenizing and heterogenizing tendencies are mutually implicative. This is in fact much more of an empirical problem than might at first be thought. In various areas of contemporary life - some of which are discussed in the following pages - there are ongoing, calculated attempts to combine homogeneity with heterogeneity and universalism with particularism ».

²³⁵ L'apparence n'étant qu'un leurre, il faut se méfier d'une lecture simpliste qui se limite à l'apparence lexicale du terme de mondialisation. Or, selon notamment les penseurs tels que Homi Bhabha – avec ses idées sur « l'hybridité culturelle » ou « Third space » – ou Arjun Appadurai, qui étudie la mondialisation d'un point de vue postcolonial, l'homogénéité n'est qu'un résultat erroné que l'on peut attendre d'un courant comme la mondialisation qui ne suit pas une forme unique partout dans le monde. Appadurai récuse les termes tels que le « village global » de Marshal McLuhan [McLuhan, 1989] (A. Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit., p. 65.), puisque selon lui les théories comme le village global n'impliquent que les « communautés sans notion de lieu ». (J. Meyrowitz, 1985) (*Ibid.*) [*Après le colonialisme*, op. cit., p. 65]. D'après lui, les forces de la mondialisation, tendent à s'indigéniser sous des formes diverses dans des pays de contextes culturels différents. C'est ainsi qu'elle devient le champ d'affrontement de la diversité, des altérités, de l'hétérogénéité plutôt que l'obsession d'homogénéité. (Voir le chapitre « homogénéisation et hétérogénéisation », dans A. Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit.). Même dans *Cité de verre*, selon les écrits de Stillman dans son livre, l'une des lectures possibles de l'histoire de la construction de la Tour de Babel « soutenait que cette histoire n'était destinée qu'à expliquer la diversité des peuples et des langues ». P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 71.

²³⁶ A. Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit., p. 52.

²³⁷ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, op. cit., p. 1573.

²³⁸ H. Lefebvre, « La révolution urbaine », op. cit., p. 185.

²³⁹ Guy Seligmann, Gérard de Cortanze, *Paul Auster. Confidential*, Arte France Développement, 2009.

plus chaotiques du monde. Ne nous demandons sans doute si c'est le regard de l'écrivain lui-même qui est marqué par les stéréotypes ? Car l'image qu'a Auster en tête des Japonais à Tokyo est globalement la même que celle pour laquelle ils sont connus : des gens très organisés et ordonnés malgré la surpopulation de la ville.

Or, même si ce que dit Auster sur les Japonais donne à suspecter une sorte de regard *ethnocentré*, pourrions-nous en déduire également l'hétérogénéité de l'espace urbain ? La réponse peut être oui et non à la fois. Car, sur le plan social, la grande ville est densément composite par ses cultures hétérogènes, par les couches épaisses de l'interaction sociale comme l'indique Ed. Soja²⁴⁰. Sur le plan cartographique et urbanistique, selon Deleuze, elle est homogénéisée conformément aux régulations établies par la modernité.

Dans *Cité de verre*, les allusions à l'aspect hétérogène et multiculturel de la mégapole américaine ne sont pas si nombreuses. Dans un passage du roman, lorsque le protagoniste Quinn attend l'arrivée de Stillman dans la gare *Grand Central*, nous lisons :

« Rapidement les gens affluèrent autour de lui. Des hommes et des femmes, des enfants et des personnes âgées, des adolescents et des bébés, des riches et des pauvres, des hommes noirs et des femmes blanches, des hommes blancs et des femmes noires, des Asiatiques et des Arabes, des hommes en marron et en gris et en bleu et en gris, des femmes en rouge et en blanc et en jaune [...] des gros, des maigres, des grands, des petits, tous différents les uns des autres, chacun irréductiblement soi-même »²⁴¹.

Paul Auster fait ainsi allusion, semble-t-il, au caractère hétérogène d'une ville visiblement surpeuplée comme New York aux Etats-Unis, « terre par excellence pour l'émergence [du multiculturalisme] » qui, comme l'avance Daryush Shayegan, « semble traduire la coexistence des différents niveaux culturels dans un lieu déterminé »²⁴².

C'est cette hétérogénéité du monde urbain qui engendre le chaos dans des immenses mégapoles comme New York. Celles-ci incluent pourtant des secteurs par nature homogènes qu'Arjun

²⁴⁰ Edward Soja dit : « The urban world, the city, is densely filled with heterogeneous cultures, thick layers of social interaction, abundant sources of creativity and entertainment, as well as crime, drugs, intrigue, corruption, and vice ». E. W. Soja, « Regional Urbanization and the end of the Metropolis Era », *op. cit.*, p.679.

²⁴¹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 84. (« Soon the people were surging around him. There were men and women, children and old people, teenagers and babies, rich people and poor people, black men and white women, white men and black women, Orientals and Arabs, men in brown and gray and blue and green, women in red and white and yellow and pink, children in sneakers, children in shoes, children in cowboy boots, fat people and thin people, tall people and short people, each one different from all the others, each one irreducibly himself ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 54.)

²⁴² D. Shayegan, *La lumière vient de l'Occident*, *op. cit.*, p. 67.

Appadurai appelle les *aires culturelles*²⁴³, telles que *ChinaTown*²⁴⁴ (à Manhattan) qu'évoque Auster dans sa *Trilogie new-yorkaise*.

Or, force est de noter que ces aires culturelles n'ont pas à Paris de frontières aussi claires que dans les villes américaines comme New York. Jean Echenoz parle dans *Au piano* plutôt d'un fort mélange ethnique qui rend les quartiers parisiens hétérogènes sur le plan social. En guise d'exemple, force est de constater comment le narrateur décrit le quartier où vit le protagoniste Max :

« Comme la plupart du temps, Max sortirait donc déjeuner dans le quartier où le brassage ethnique avait fait naître une prolifération de restaurants africains, tunisiens, laotiens, libanais, indiens, portugais, balkaniques ou chinois. Il y avait aussi un japonais correct qui venait de s'ouvrir à deux rues de là »²⁴⁵.

Echenoz n'évoque jamais des démarcations culturo-langagières précises entre les divers quartiers de Paris. En effet, les politiques urbaines de l'Hexagone ont toujours voulu assoir une sorte d'homogénéité dans la grande ville. Elles espéraient ainsi réunir tout le monde sous un esprit français [langue française] moins marqué par les hétérogénéités ethniques. C'est pour cela que les quartiers parisiens ressemblent en général aux collages ethniques même si dans certains coins la densité de population, par exemple magrébine, est plus considérable.

Dans *Le Livre noir*, Pamuk parle des quartiers à Istanbul qui sont devenus au fur et à mesure des secteurs homogénéisés malgré toutes les hétérogénéités de la métropole turque, comme le quartier *Güntépe*, quelque peu homogène parce que demeure « de la classe ouvrière »²⁴⁶ selon le narrateur du *Livre noir*.

Or, il est opportun de noter en l'occurrence que dans *Le Livre noir*, pour évoquer l'envoûtement que peut susciter un espace de nature hétérogène mais né de l'ordre bien régulé, Pamuk rapporte

²⁴³ Dans ses propos sur la globalisation dans *Après le colonialisme*, Arjun Appadurai, en accordant une grande importance aux phénomènes culturels, les associe à la tradition des aires culturelles : « Dans la tradition des aires culturelles, ces différences donnent lieu à une topographie organisée autour des différences culturelles nationales. Les divisions géographiques, les différences culturelles et les frontières nationales ont tendance à devenir isomorphes : ainsi s'est renforcée une forte tendance à réfracter les processus mondiaux à travers cette sorte de carte nationale et culturelle du monde. » (A. Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit., p. 50.) Par exemple, ça et là dans *Le Livre noir*, Orhan Pamuk suggère la présence des aires culturelles, telles les Kurdes et les Arméniens vivant aux côtés des habitants turcs à Istanbul, le facteur qui contribue aux strates sociologiques de la ville turque. Mais il faudrait bien noter que ces aires culturelles qui donnent à Istanbul un caractère fort multiculturel, n'apparaissent pas aussi flagrantes dans *Le Livre noir* comme elles sont minutieusement vues dans l'écriture des voyageurs tels Nerval et Flaubert.

²⁴⁴ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 211.

²⁴⁵ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 33.

²⁴⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 176.



métaphoriquement, semble-t-il, la scène où Galip croise sur un trottoir un chineur ayant disposé toute une série d'objets d'une façon bien ordonnée sur un drap :

« Ce qui les rendait si envoûtant, lui semblait-il, ce n'était pas leur nature, mais la façon dont ils étaient disposés. [...] Il y avait entre ces objets une distance bien calculée comme celle qui sépare des pions [...], la simplicité et la rigueur de position ne semblait pas être le fruit d'un hasard, mais celui d'un plan bien ordonné »²⁴⁷.

Cette « *mise en ordre* » évoquée à travers une scène urbaine observée par un flâneur de la cité, est privilégiée à la *mise en mouvement* (dans) « les sociétés où se développèrent l'esprit et les pratiques de la modernité »²⁴⁸ comme l'observait Alain Touraine. Pamuk parle d'un ordre grâce auquel la modernité concrétise l'un de ses caractères majeurs : l'« homogénéité » (Lefebvre)²⁴⁹.

Dans le passage cité ci-dessus du *Livre noir*, il semble que Pamuk révèle son appréciation de l'instauration des ordres modernes. Ces dernières peuvent être ainsi un moyen puissant pour l'homogénéisation matérielle ainsi que pour l'installation d'une discipline urbaine qui met en ordre les éléments de nature différente et hétérogène d'une société fortement multiculturelle²⁵⁰.

Cependant, à l'image que dépeint Pamuk d'Istanbul dans *Le Livre noir*, il manque un point crucial en forte liaison avec l'expansion de la mondialisation à l'occidentale : le multiculturalisme. Le roman ne véhicule qu'un espace polarisé par la solitude de l'homme urbain et le maigre renseignement sur les gens comprend plutôt les Turcs eux-mêmes. Même si la réalité est contre, l'Istanbul du *Livre noir* semble focalisé sur les Turcs. Ici nous avons intérêt à rappeler qu'il y a plus d'un siècle dans une lettre amicale envoyée depuis Istanbul, Flaubert avait écrit à Louis Bouilhet : « C'est réellement énorme comme humanité. Ce sentiment d'écrasement que tu as éprouvé à ton entrée à Paris, c'est ici qu'il vous pénètre, en coudoyant tant d'hommes inconnus, depuis le Persan et l'Indien jusqu'à l'Américain et l'Anglais, tant d'individualités séparées dont l'addition formidable aplatit la vôtre »²⁵¹.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 345. (« Nesneleri büyüleyici kılan şeyin aslında kendileri değil sergileniş şekilleri olduğunu hissetti. Her sokak eskicisinin sergisinde görülebilecek bu eşyaları ihtiyar eskici, çarşafın üzerine büyük bir dama tahtasına yerleştirir gibi dörderden dört sıraya dizmişti. Sınırlı sayıda kareli dama tahtasındaki taşlar gibi, eşyaların aralarında ölçülü bir uzaklık vardı, birbirlerine değiniyorlardı, ama duruşlarındaki bu kesinlik ve basitlik, rastlantısal değil sanki niyet edilmiş bir şeydi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 214-215).

²⁴⁸ A. Touraine, *Critique de la modernité*, *op. cit.*, p. 44.

²⁴⁹ H. Lefebvre, *La production de l'espace*, *op. cit.*, p. XXIII. Lefebvre dit : « L'espace de la modernité : il a « des caractères précis : homogénéité-fragmentation-hiérarchisation »

²⁵⁰ Un Istanbul qui est, ainsi que le décrit Elif Shafak dans *La Bâtarde d'Istanbul*, « un salmigondis de dix millions d'âmes. Un livre ouvert sur lequel sont griffonnées des millions d'histoires ». E. Shafak, *La bâtarde d'Istanbul*, *op. cit.*, p. 263.

²⁵¹ G. Flaubert, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p.4999

Il est intéressant de noter qu'alors qu'un siècle auparavant, les écrivains étrangers tels que Nerval et Flaubert, ne cachaient pas leur hébètement de trouver une ville d'un multiculturalisme riche, Orhan Pamuk, l'intellectuel admirateur du cosmopolitisme stambouliote, ne s'y attarde pas tellement dans *Le Livre noir*.²⁵²

Nous nous demanderions alors ce qui fait de Pamuk un narrateur plus taciturne sur ce sujet aussi important, sans que nous prétendions qu'il n'en parle pas bien entendu puisqu'il le fait, mais brièvement. N'est-ce pas parce que le monde a beaucoup évolué maintenant, si bien que les métropoles d'atmosphère multiculturelle ont jailli un peu partout de façon que dans cette concurrence, Istanbul a perdu son unicité de jadis lorsqu'elle était un carrefour des cultures du monde?

Dans *Le Livre noir*, quand il est question des différences, voire des conflits, culturels, parfois Pamuk prête la parole aux Turcs qui ne manquent pas d'évoquer une image floue et malsaine du multiculturalisme stambouliote. Voici les mots de l'oncle Mélih (le père de Ruya), qui représente, à son sens bien évidemment, la noirceur et l'atrocité des bas-fonds d'Istanbul où une entente funeste a soudé les éléments de natures hétérogènes. Il parle des étrangers qui vivent une vie de gangster et d'escroc à Istanbul, de passagers étrangers qui ne débarquent à Istanbul que pour faire un séjour de débauche :

« La pauvre Ruya aurait peut-être fini par fréquenter les gangsters de Beyoglou, les trafiquants d'héroïne, les caïds des boîtes de nuits, les Russes blancs cocaïnomanes, tous ces milieux de débauchés où s'est introduit son frère sous prétexte de reportages. Nous aurions été obligés de rechercher notre fille parmi les touristes anglais qui viennent jusqu'à Istanbul pour satisfaire leurs goûts honteux, les homosexuels amateurs de lutteurs gréco-romains et des feuilletons qui en parlent, les Américains qui participent à des partouzes dans les hammams ; parmi les escrocs ; parmi nos étoiles de cinéma, qui dans un quelconque pays d'Europe, seraient bien incapables d'exercer, je ne dis pas le métier d'actrice, mais celui même de putain ; parmi les officiers chassés de l'armée pour corruption ou détournement de deniers publics, les chanteurs travestis à la voix cassée par les maladies vénériennes ; parmi ces beautés des bas quartiers qui cherchent à se faire passer pour les dames de la bonne société... »²⁵³.

²⁵² Même les jeunes romanciers comme Elif Shafak, que Pamuk apprécie lui-même, insistent plus sur le sujet que Pamuk. Voir E. Shafak, *La bâtarde d'Istanbul*, op. cit., pp. 192- 193.

²⁵³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 64. (« Beyoğlu gangsterlerinin, eroin imalatçılarının, pavyon kabadayılarının, kokain düşkünü Beyaz Rusların, röportaj bahanesiyle aralarına girdiği bütün o sefih takımın arasına karıştırdı zavallı Rüya. Çirkin haz-larının peşinden ta İstanbul'a gelen İngilizlerin, güreş tefrikalarına ve güreşçilere meraklı homoseksüellerin, hamam âlemine katılan Amerikalı karıların, dolandırıcıların, bir Avrupa ülkesinde değil artistlik, orospuluk bile yapamayacak film yıldızlarımızın, itaatsizlik ve zimmetten ordudan kovulmuş subayların, frengiden sesleri çatlamış erkeksi şarkıcıların, kendini sosyete kadını diye yutturan kenar mahalle dilberlerinin arasında aramak zorunda kalırdık kızımızı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 42).



Ainsi que nous le constatons, si on décrit un quelconque multiculturalisme à Istanbul, il est dépeint sous une image sombre et frustrante. Pamuk, ici, à travers les paroles d'un Turc conservateur comme l'oncle Mélih, présente ce qui pourrait être le côté plurilingue et en effet multiculturel de sa ville. Mais il paraît qu'il n'en est pas si content, car le multiculturalisme qu'il nous montre à travers ses mots est introduit dans sa pire forme dans la métropole. Pamuk adopte une approche critique et nous révèle une pâle portion de la critique traditionnelle des Turcs au sujet de l'intégration des valeurs occidentales dans la culture stambouliote.²⁵⁴

IV.2.2. La mondialisation et les dégâts de la gentrification urbaine

L'image d'Istanbul délivrée par Pamuk dans *Le Livre noir*, critique et met en cause tout ce qu'une production d'espace, potentiellement conçue via les moyens politiques ou idéologiques, a infligé au visage de sa ville natale. Pamuk dénonce l'ignorance progressive de ce que Le Corbusier considérait comme « valeur morale »²⁵⁵ indissolublement attachée à une ville modernisée (comme Istanbul).

Ne fermant pas l'œil sur un passé tumultueux qui a donné naissance à l'immense métropole qu'est Istanbul, Pamuk n'hésite pas à révéler sa déception à l'égard de la genèse d'une nouvelle silhouette de la ville. Cette dernière se déploie comme le fruit d'un néo-capitalisme mondialiste qui impose subtilement ses attraits jusqu'au point où l'Occident devient le symbole dominant du progrès dans le pays turc. Ce phénomène, notons-le, n'est pas un simple hasard historique, mais bien la conséquence d'une hégémonie mondiale de l'Occident. Comme l'affirme J. -Y. Masson, « ce qu'on appelle aujourd'hui mondialisation correspond à une unification programmée de toutes les économies et de toutes les cultures sous la bannière de la culture occidentale érigée en incarnation définitive unique du « Bien » sur la Terre »²⁵⁶. On doit se rappeler ici notamment que dans *Cité de verre* d'Auster, le vieux Stillman voyait en Occident le paroxysme du progrès humain et en Amérique l'Arche de l'humanité. Rappelons-nous ce qu'il disait :

« Le devoir de l'homme de se disperser sur toute la terre [...] s'accomplirait inévitablement dans la direction de l'ouest. [...] L'Amérique était la dernière étape de ce processus »²⁵⁷.

²⁵⁴ Patrick Le Galès, *Le Retour des villes européennes : Sociétés urbaines, mondialisation, gouvernement et gouvernance*, Paris, Presses de Sciences Po., 2003.

²⁵⁵ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, op. cit., p. 28.

²⁵⁶ J.Y. Masson, « L'idée de "littérature mondiale" comme antidote à la mondialisation », in *L'Atelier du roman: Mondialisation*, op. cit., p. 31.

²⁵⁷ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., pp. 75- 76. (« Man's duty to scatter himself across the whole earth [...] would inevitably move along a western course. [...] America was the last step in the process ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 47-48.)

La modernisation pour l'Orient équivalait presque dès le début à une forte tendance à s'assimiler le plus possible à l'Occident. Il est difficile de dissocier la modernisation, comme l'allègue Daryush Shayegan, de l'occidentalisation « compte tenu du fait qu'ils sont interdépendants, l'un n'allant pas sans l'autre ». Selon Shayegan, « toute modernisation réussie implique déjà une forte dose d'occidentalisation »²⁵⁸.

Depuis l'ère moderne, les grandes villes européennes, comme le dit François Ascher, se sont trouvées toujours dans le dilemme de *choisir entre une globalisation qui américaniserait les villes européennes* – comme pour Paris, en guise d'exemple, qui résiste à des tentations américanistes pour conserver sa couleur européenne – *et un repli réactionnaire porteur de reculs et d'exclusions de toutes sortes*²⁵⁹. Pour les villes comme Istanbul, il s'agit d'un mélange d'américanisation et d'eupéanisation, tandis que les villes comme New York sont source d'inspiration d'évolution urbaine pour les métropoles du monde.

La ville d'Istanbul a de même entamé une quête d'occidentalisation. Pourtant dans *Le Livre noir* de Pamuk, cette tendance à ressembler à tout ce qui est occidental est critiquée à multiples reprises, et le plus souvent, ce sont les aspects pervers de cette tendance qui sont critiqués, même s'il s'agit d'un détail peu important ou peu remarqué par le grand public. À travers l'une des chroniques de Djélâl, Pamuk nous confie son inquiétude concernant l'eupéanisation de la culture turque des habitants de la ville d'Istanbul. Ce détail a beau paraître anodin pour un lecteur occidental, le lecteur turc ou oriental pourrait facilement en saisir l'importance :

« Comment expliquer que mère et enfants, hommes et femmes, jeunes et vieux, soient pris de l'envie d'accrocher sur leurs murs ou sur leurs portes ce même portrait, celui d'un enfant au type européen, au visage mélancolique, avec une énorme larme qui lui coulait sur la joue ? Oui, ce pays, ces gens étaient vraiment... "étranges", "inexplicables" et même... "effrayants" »²⁶⁰.

Comme on le constate, sur un ton assez péjoratif, Pamuk évoque la discordance culturelle que le phénomène de mondialisation peut engendrer dans les sociétés d'accueil, puisque, comme le note Jean-Yves Masson, « la culture exclut par principe la notion de mondialisation entendue

²⁵⁸ D. Shayegan, *La lumière vient de l'Occident*, op. cit., p. 73.

²⁵⁹ François Ascher, « La République contre la ville, Essai sur l'avenir de la France urbaine », La Tour d'Aigues, Aube, 1998.

²⁶⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 80. (« Anne çocuk, kadın erkek, ihtiyar genç herkesin hep aynı resmi, gözünden kocaman bir damla yaş akan mahzun ve Avrupalı suratlı çocuk resmini anlaşılabilir bir istekle alıp duvarlara, kapılara asmasını nasıl anlamak gerekiyordu? Bu millet, bu insanlar bir... bir... "tuhaf diye Alâaddin'in bulamadığı kelimeyi ben yetiştirdim, "anlaşılabilir" diye, "hatta korkutucu" diye, çünkü kelimeleri bulmak Alâaddin'in değil benim isimdi. Bir süre karşılıklı sustuk ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 51).



comme uniformisation – c'est-à-dire exportation universelle d'un modèle unique auquel il faut se plier pour être entendu »²⁶¹.

Istanbul a été quasiment l'une des premières grandes villes des pays de sa région à embarquer l'arche de l'occidentalisation, estimée comme la meilleure réponse à la quête de découverte d'un monde meilleur. Dès lors, rien n'a pu empêcher cette ambitieuse cité-monde de progresser vers son ultime tentation, devenir une ville globale²⁶². À l'époque où la Turquie est assoiffée de progrès et de changement, surtout sous les Kémalistes, l'occidentalisation devient la pierre de touche par laquelle on pouvait mesurer la qualité des productions locales ou étrangères : « il portait un costume de couleur crème, taillé dans un tissu anglais (parce que chez nous, on utilise l'adjectif "anglais" pour qualifier tous les tissus coûteux) »²⁶³, dit Djélâl en expliquant le nom de plume des trois journalistes réputés de son pays.

Le récit de Pamuk illustre bien comment le savoir se soumet à la politique dominante (celle des Kémalistes en l'occurrence) pour produire des espaces sociaux au gré d'un système qui ne manque pas de bouleverser l'ordre établi pour s'installer coûte que coûte. La « science de l'espace » est marquée à chaque époque par les politiques issues d'un système de pensée ou d'une idéologie « qui ne porte pas son nom et se confond avec le savoir pour ceux qui acceptent cette pratique »²⁶⁴, comme l'expliquait Lefebvre.

La totalité du récit du *Livre noir*, comprenant l'intrigue principale et les récits enchâssés, dévoile comment les évolutions politico-culturelles du pays ont affecté les rapports sociaux de production dans Istanbul, donc dans la Turquie. Or, Pamuk tente d'illustrer dans *Le Livre noir* comment le phénomène de mondialisation (occidentalisation) marque les forces productives de la ville pour ainsi produire une ville plus adaptée aux intérêts mondialistes.

Ce nouvel espace se différencie de ses prédécesseurs par sa généreuse perspective qui est fixée à un horizon transfrontalier, de sorte que Lefebvre n'hésite pas à rappeler les difficultés que ce mode de production provoque auprès de la société mondialisée, en ce qui concerne les complexités d'intégration du local à l'échelle mondiale²⁶⁵. Cependant, comme l'affirme Arjun

²⁶¹ J. Y. Masson, « L'idée de "littérature mondiale" comme antidote à la mondialisation », in *L'Atelier du roman : Mondialisation, op. cit.*, p. 33.

²⁶² Cette distinction entre « cité monde » et « cité globale » n'est pas anodine et accidentelle. C'est à l'aune des spécialistes comme Saskia Sassen qu'on opte pour différencier ces deux termes l'un de l'autre. Pour approfondir ce sujet, voir Saskia Sassen, « The Global City », in Anthony Giddens and Philip W. Sutton (eds.), *Sociology : Introductory Readings*, 3. ed., Cambridge, Polity Press, 2010, p.88.

²⁶³ O. Pamuk, *Le Livre noir, op. cit.*, p. 143. (« O kış günü üzerinde İngiliz kumaşından (bizde pahalı her kumaşa İngiliz dendiği için böyle yazıyorum.) krem renm bir kostüm, koyu bir kravat vardı ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 90).

²⁶⁴ H. Lefebvre, *La production de l'espace, op. cit.*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. XXVII.

Appadurai, « il faut reconnaître que le local lui-même est un produit historique, et que les histoires, qui ont permis l'émergence de ces zones locales, sont, en dernière instance, dépendantes de la dynamique du monde global »²⁶⁶.

Le récit du *Livre noir* de Pamuk fait entendre que dans des sociétés comme celle des Turcs, la production de l'espace mondial dans l'enceinte du territoire national se traduit en général sous le terme d'occidentalisation. Cela peut susciter l'objection de ceux (le plus souvent conservateurs) qui déplorent la perte de ce qu'ils considèrent comme des valeurs locales. Dans *Le Livre noir*, pour évoquer les vieux conflits entre les occidentalistes et les anti-occidentalistes, Pamuk donne la parole à plusieurs reprises à ceux qui défendent parfois même aveuglement les discours isolationnistes, comme ce qu'exprime le plus furieusement du monde le vieux chroniqueur Néchatî, collègue de Djélâl dans le journal *Milliyet* : « l'Orient n'a pas besoin de l'Occident, il peut vivre sans les étrangers ! »²⁶⁷. Ce genre de réaction défensive devant le phénomène d'occidentalisation, dont fait preuve le personnage de Pamuk, est un exemple du regard méfiant des sociétés traditionnelles qui voient parfois en la mondialisation une menace identitaire plutôt qu'une chance de solidarité mondiale. Selon Shayegan, la mondialisation « ne dissipe pas les différences tribales, ne rapproche pas les points de vue, mais risque en revanche d'amplifier des réactions identitaires qui trouvent dans la mondialisation une autre conspiration du *grand Satan* »²⁶⁸.

Dans la plupart des cas, une société comme celle d'Istanbul représentée dans *Le livre noir*, parfois bornée par la tradition et surtout par la religion, a du mal à accepter les nouveautés douteuses, les inventions, voire parfois s'oppose à tout geste qui semble tendre à l'occidentalisation. De fait, l'esprit du récit du *Livre noir* met en exergue, consciemment sans doute, ce qu'Edward Saïd catégorise comme l'une des conceptions les plus larges de l'orientalisme :

« Style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre "l'Orient" et (le plus souvent) "l'Occident". C'est ainsi que de très nombreux écrivains, parmi lesquels figurent des poètes, des romanciers, des philosophes, des théoriciens de la politique, des administrateurs d'empire, sont partis de cette distinction fondamentale pour composer des théories élaborées, des épopées, des romans, des descriptions de la société et des exposés politiques traitant de l'Orient, de ses peuples et coutumes, de son "esprit", de sa destinée, etc. »²⁶⁹.

²⁶⁶ A. Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit., p. 52.

²⁶⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 516.

²⁶⁸ D. Shayegan, *La lumière vient de l'Occident*, op. cit., p. 62.

²⁶⁹ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005, p. 15.



Cependant, on pourrait se demander si *Le Livre noir* raconte seulement le récit de ceux qui croient en une distinction, voire un antagonisme, ontologique entre « l'Orient » et « l'Occident » et rejettent donc l'avancée du pays sur la route de la mondialisation qu'ils prennent pour une Occidentalisation totale. Pamuk s'oppose visiblement à tout dogmatisme. À travers la chronique de Djélâl racontant le récit des chefs religieux qui s'opposèrent à l'art de créer des mannequins qu'ils prenaient pour une imitation interdite de Dieu, Pamuk rejette la possibilité de l'avancée de la culture derrière les portes fermées d'un pays :

« Cette mentalité et cette interdiction, dont les exemples se comptent par milliers dans l'histoire de l'occidentalisation – encore inachevée – de notre pays, ne parvinrent pourtant pas à éteindre la “flamme de la créativité” qui consumait maître Bédii »²⁷⁰.

La ville traditionnelle – on opte pour l'appeler ainsi afin de la distinguer de la ville moderne, et ensuite postmoderne – a subi de sérieuses évolutions au cours de son cheminement pour devenir une cité mondiale. Quels qu'aient pu être ces changements, malgré leurs origines oscillantes, ils ont assuré le développement de la ville, ainsi que l'affirme Le Corbusier²⁷¹. Cela a également toujours préoccupé la pensée des romanciers passionnés des villes, malgré la haine qu'ils manifestent presque tous envers les effets pervers de la corruption et de la dégradation causée par la sur-urbanisation des mégapoles de l'ère de la mondialisation. Comme le souligne Thierry Paquot, ces dernières s'édifient par exemple en Asie « renouant, sans le revendiquer, avec la pire interprétation de la *Charte d'Athènes* ; des conurbations déchirées par des autoroutes se consolident aux portes de l'Europe (Téhéran, Istanbul, Beyrouth, Le Caire...), des agglomérations africaines [...] étendent sans cesse leur nappe urbaine plus ou moins froissée et l'Amérique s'enorgueillit de ses tours miroitantes, de ses banlieues pavillonnaires »²⁷².

En vue de se mettre à exécution, la mondialisation a toujours exigé la disposition d'un système de production qui sert d'outil pour assurer l'accomplissement de ses objectifs. Cet outil redondant est le capitalisme²⁷³ qui, aussi unitaire que divers, aussi évident que contradictoire, est une phase ancrée dans l'histoire et dans l'idéologie selon Jameson²⁷⁴.

²⁷⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 101. (« Bitmemiş batılılaşma tarihimizde örneklerini binlerce kere gördüğümüz bu yasakçılık zihniyeti, Bedii Usta'nın içinde bir anda alevlenen 'zenaat ateşini' söndürmemiş ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 65).

²⁷¹ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, *op. cit.*, p. 28.

²⁷² Thierry Paquot, « L'art de marcher dans la ville », *op. cit.*, pp. 201-214.

²⁷³ Le capitalisme est apparu sous des formes variées depuis sa naissance, dont quatre selon l'école de la régulation et dont deux encore distinguées par Michel Albert [le capitalisme néo-américain ou rhénan], dans *Capitalisme contre capitalisme*, Paris, 1991. Voir Bernard Billaudot, *Régulation et croissance: une macroéconomie historique et institutionnelle*, Paris, 2001, p. 94.

²⁷⁴ P. Smethurst, *The postmodern chronotope*, *op. cit.*, p. 8.

Lefebvre dit : « Peu de gens aujourd'hui refuseraient d'admettre "l'influence" des capitaux et du capitalisme dans les questions pratiques concernant l'espace, de la construction d'immeubles à la répartition des investissements et à la division du travail sur la planète entière »²⁷⁵. Ainsi, il nous suffirait d'admettre que le capitalisme que Walter Benjamin considérait comme un « phénomène naturel » impliquant « une réactivation des forces mythiques »²⁷⁶, s'est abattu non seulement sur l'Europe, mais sur le monde entier parce qu'il avait « pour noyau dur la propriété des moyens de production »²⁷⁷.

Ceci dit, comme l'affirme aussi Laurent Carroué, *loin d'être uniquement économique*, la mondialisation « interroge aussi les multiples constructions politiques, idéologiques, religieuses, sociales et culturelles concrètes qui structurent ces territoires d'expansion ou de résistance »²⁷⁸.

Dans *Le Livre noir*, Pamuk nous fait voyager selon l'itinéraire qu'il retrace partant du local vers le mondial. Il relie le passé au futur, et cela, en tournant les pages de ce que Edward Soja appelle *real-and-fictional spaces*²⁷⁹ d'une ville dotée d'un très long parcours urbain. Lefebvre disait que « le mode de production projette sur le terrain ces rapports »²⁸⁰. L'histoire du *Livre noir* est une traversée historique de la ville d'Istanbul dans lequel les systèmes de production d'espace de différentes autorités politiques ont procuré à la métropole turque des plis d'une spatialité qui ne pourraient jamais se détacher des empreintes temporelles de son histoire. C'est sans doute pourquoi Mathias Énard dans son portrait d'Istanbul dans *Boussole* écrit : « le lieu y pèse sur l'histoire comme l'histoire elle-même sur les hommes »²⁸¹.

Avec les changements profonds du système de gouvernance, l'autorité monarchique qui cède la place à une république en Turquie au début du siècle, la mondialisation, grâce à son support capitaliste, procède à développer autant que possible ses principes culturels, ses valeurs prioritaires et ses soubassements pour ainsi bouleverser une culture jugée usée pour les temps modernes.

Or, l'insertion de la mondialisation dans un espace existant ne pourrait pas garantir sa compatibilité avec la culture qui est censée y être produite. Djélâl dans sa chronique sur la boutique Alâaddine dans *Le Livre noir*, écrit :

²⁷⁵ Henri Lefebvre, « La re-production des rapports de production », *L'Homme et la société*, vol. 22, n° 1, 1971, p. 21.

²⁷⁶ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 408.

²⁷⁷ Jean-Hervé Lorenzi (dir.), *La Guerre des capitalismes aura lieu*, Le Cercle des Économistes, Paris, Éditions Perrin, 2008.

²⁷⁸ Laurent Carroué, *La mondialisation*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2006, p. 7.

²⁷⁹ Cf. B. Westphal, *La géocritique*, *op. cit.*

²⁸⁰ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, 4e édition, Economica, 2000, p. XXV.

²⁸¹ M. Énard, *Boussole*, *op. cit.*, p. 57.



« Son magasin se trouvait bien dans un quartier autrefois considéré comme “le plus élégant” d’Istanbul, mais les clients l’avaient toujours surpris. Il s’étonnait des messieurs à cravates qui n’avaient toujours pas appris à faire la queue, et il ne pouvait s’empêcher d’engueuler ceux qui n’attendaient pas leur tour »²⁸².

L’incohérence et l’incompatibilité de la production de culture appropriée dans le système de mondialisation, causent, comme l’histoire du *livre noir* en témoigne, la mal-intégration de la culture occidentale dans un espace traditionnel tel que la ville d’Istanbul.

La ville d’Istanbul respire une nostalgie de double goût qui ne sera jamais absente de l’écriture du romancier turc. Ce qui constitue une source de nouveauté, de progrès et de confort pour certains, n’inspire que de la déception pour d’autres. Vivant l’espace urbain d’une immense cité qui n’a jamais cessé de désirer devenir une véritable ville-monde, Pamuk met la lumière sur les aspects pervers issus notamment de la face économique du phénomène de mondialisation, les troubles identitaires. Son écriture rappelle que la mondialisation est *a priori* un processus économique avant qu’il ne soit culturel. Il est question d’un projet ambitieux qui cherche à promouvoir autant que possible les intérêts des nations qui ne trouvent la satisfaction de leur besoins économiques que dans l’implantation de « contacts naturels ou artificiels avec le dehors » comme le dit *La Charte d’Athènes*.²⁸³ C’est sans doute ce fait qui autorise les critiques, celles des écrivains entre autres, des dégâts culturels pervers. Car là où l’argent entre en scène, la corruption et la décadence de valeurs culturelles s’invitent au rendez-vous. Ainsi dans une Chronique de Djélâl sur le maître Bédii nous lisons :

« Après des travaux qui durèrent vingt ans, dans la vague d’occidentalisation exaltée des premières années de notre République [égo : les Réformes d’Atatürk du début du siècle], quand les messieurs élégants abandonnèrent le fez pour adopter le panama, et que les belles dames se débarrassèrent de leur tcharchaf et se chaussèrent de souliers à talons hauts, les magasins de vêtements les plus réputés de la rue de Pétra commencèrent à installer des mannequins dans leurs devantures. Quand le maître Bédii aperçut ces premiers mannequins importés d’Europe, il se dit que le jour de la victoire attendu depuis tant d’années était enfin arrivé ; il se précipita vers le quartier de Pétra, mais dans cette grande rue bordée de magasins de luxe et de lieux de plaisir qu’on appelait à présent Beyoğlu, l’attendait une nouvelle déception, qui allait le rejeter – jusqu’à sa mort – dans la pénombre de sa vie souterraine »²⁸⁴.

²⁸² O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 76. (« Dükkânı bir zamanlar İstanbul'un "en iyi" denilen bir semtin-deydi, ama müşterileri her zaman, her zaman şaşırtırdı onu. Sıra diye bir şey olduğunu hâlâ öğrenememiş kravatlı beylere şaşıyordu, öğrendiği halde bekleyemeyenlere dayanamayıp bağırıyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 49).

²⁸³ Le Corbusier, *La Charte d’Athènes*, op. cit., p. 23.

²⁸⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., pp. 102-103. (« Yirmi yıl süren bir çalışmadan sonra, Cumhuriyetimizin ilk yıllarındaki o heyecanlı Batıcılık dalgası içinde, beyefendiler başlarındaki fesleri çıkarıp Panama şapkaları giyerlerken ve hanımefendiler çarşaflarını atıp ayaklarına topuklu iskarpinler geçirirlerken, Beyoğlu caddesindeki o ünlü giyim kuşam dükkânları vitrinlerine manken yerleştirmeye başlamışlar. Yurt dışından getirtilen o ilk mankenleri görünce, Bedii Usta yıllardır beklediği zafer

Pour la société traditionnelle d'une ville comme Istanbul, le capitalisme occidentaliste transforma non seulement l'espace urbain mais également l'apparence des citoyens et, par là, leur identité. Comme le souligne Pamuk, une grande partie des Stambouliotes pensent qu'une *occidentalisation exaltée* des républicains turcs du début du XXe siècle, ne débarque à Istanbul que pour envahir le marché turc et trouver de nouvelles ressources économiques. Rappelons-nous qu'en terme général, toute expression ou épithète concernant la mondialisation a été attribuée en premier lieu à ce qui avait rapport à des échanges économiques transfrontaliers. M. Carroué définit la mondialisation comme un « processus de diffusion du système d'économie marchande dans l'espace mondial »²⁸⁵ et Daryush Shayegan allègue que « du bassin du Pacifique à l'Europe en passant par les États-Unis, le monde vit à l'heure de l'économie de marché, de la libre concurrence, de la démocratie qui, elle, devient, même sous ses formes les plus tronquées, la condition sine qua non de la réussite économique »²⁸⁶. Cette désignation risque *a priori* de réduire le terme à son sens matériel alors que loin d'être « le simple résultat d'un processus économique », la mondialisation « représente l'homme qui veut s'extraire du temps, qui veut vivre l'idylle d'un espace purifié du temps »²⁸⁷ selon Lakis Proguidis.

Dans *Le Livre noir*, à l'issue de la recherche de sa femme Ruya, Galip se rend dans la maison de l'ex-mari de celle-ci, un ancien activiste politique communiste. Pendant leur rencontre, il révèle à Galip ses idées subversives en ce qui concerne l'histoire des Turcs qui est en train d'être éradiquée par l'occidentalisation : « ils comptaient nous voler notre mémoire, en nous transformant en misérables créatures sans passé, sans histoire, en dehors du temps »²⁸⁸, dit-il à Galip. En effet, ce sentiment de méfiance à l'égard des Occidentaux n'est pas propre aux Turcs mais sans doute à beaucoup d'autres, notamment dans les pays qui ont vécu la colonisation à un moment donné de leur histoire²⁸⁹ ; sans oublier bien entendu qu'au dire de Pamuk la Turquie n'a jamais été un pays colonisé. Ainsi, les gens comme l'ex-mari de Ruya partagent, si l'on reprend les termes de Daryush Shayegan, les « voix [qui] surgissent à droite et à gauche [et] qui, ne se pliant pas au dictat de ces valeurs somme toute marchandes, revendiquent le legs du

gününün geldiğini düşünerek yeraltındaki atölyesinden caddeye fırlamış. Ama 'Beyoğlu' denen bu gösterişli alışveriş ve eğlence caddesinde ölümüne kadar kendisini yeniden yeraltındaki hayatın karanlığına ilecek yeni bir hayâl kırıklığıyla karşılaşmış ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 65).

²⁸⁵ L. Carroué, *La mondialisation*, *op. cit.*, p. 7.

²⁸⁶ D. Shayegan, *La lumière vient de l'Occident*, *op. cit.*, p. 47.

²⁸⁷ Lakis Proguidis dans *L'Atelier du roman, Mondialisation*, Paris, La table ronde, 2001, p. 89.

²⁸⁸ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 203. (« [...] hafızalarımızı çezeceklerini, bizi geçmişsiz, tarihsiz, zaman dışı zavallılara çevirecekleri [...] ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 127).

²⁸⁹ C'est par exemple ce que soupçonne Sarah, le personnage de Mathias Enard dans *Boussole*, qui se doute de ce que pouvaient penser les ouvriers recrutés par les archéologues européens dans leurs excavations en Syrie bien après l'époque coloniale dans les années deux mille : « Je suis curieuse de savoir ce que représentent ces excavations, pour ces ouvriers. Est-ce qu'ils ont la sensation qu'on les dépouille de leur histoire, que l'Européen leur vole, une fois de plus, quelque chose ? » M. Enard, *Boussole*, *op. cit.*, p. 54.



passé, des identités négligées, des rêves enfouis dans le sable de la mondialisation »²⁹⁰. Mathias Enard est l'une de ces voix européennes qui reproche, dans *Boussole*, à l'Occident d'avoir dépouillé l'Orient (Moyen-Orient) de ses possessions légitimes, de son passé : « L'Europe a sapé l'Antiquité sous les Syriens, les Irakiens, les Égyptiens ; nos glorieuses nations se sont appropriées l'universel par leur monopole de la science et de l'archéologie, dépossédant avec ce pillage les populations colonisées d'un passé qui, du coup, est facilement vécu comme allogène »²⁹¹, écrit-il dans *Boussole*.

Une prise de position comme celle de l'ex-mari de Ruya en guise d'exemple, récuse une époque et une société en rupture avec sa mémoire et son passé. En voyant en cela un fort rapport au phénomène de mondialisation, Pierre Nora disait :

« Fin des idéologies-mémoires, comme toutes celles qui assuraient le passage régulier du passé à l'avenir ou indiquaient, du passé, ce qu'il fallait retenir pour préparer l'avenir »²⁹².

En relatant ces idées, Pamuk met l'accent sur l'importance du temps dans la construction des espaces sociaux de la ville, de l'histoire et des souvenirs d'un passé dont les Turcs sont très fiers, le passé qu'ils aiment sauvegarder à tout prix.

Le Livre noir témoigne des efforts de Djélâl qui tâche de veiller sur les derniers arbres d'un « jardin de mémoire » qui est en train de se dessécher à son avis :

«“Quand le jardin de la mémoire commence à se désertifier”, avait dit Djélâl ce soir-là, “on en chérit les derniers arbres et les dernières roses, on tremble pour eux. Pour éviter qu'ils se dessèchent et disparaissent, je les caresse, je les arrose du matin jusqu'au soir ! Je ne fais que me souvenir et me souvenir encore, de peur d'oublier !” »²⁹³.

Djélâl veut être la mémoire d'Istanbul. Il veille à ce que les derniers repères de mémoire de cet immense jardin de culture et de souvenirs historiques puissent survivre, car comme le disait R. W. Emerson, « la ville vit en se rappelant »²⁹⁴. Si l'on se fie à Emerson, « les auteurs de textes de la ville sont des agents de mémoire »²⁹⁵, écrit McNamara dans *The Cambridge Companion to the City in Literature*. Alors Pamuk, ce passionné d'Istanbul, joue certes le rôle d'un agent de mémoire, d'un jardinier dévoué de la mémoire d'un peuple.

²⁹⁰ D. Shayegan, *La lumière vient de l'Occident*, op. cit., p. 47- 48.

²⁹¹ M. Enard, *Boussole*, op. cit., p. 55.

²⁹² Pierre Nora (ed.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, vol. 3, p. 24.

²⁹³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 42. (« “Hafızanın bahçesi çoraklaşmaya başlayınca,” demişti o son akşamların birinde Celâl, “insan elde kalan son ağaçların ve güllerin üzerine şefkatle titrer. Kuruyup gitmesinler diye, sabahtan akşama kadar onları sulayıp okşuyorum: Hatırlıyorum, hatırlıyorum ki unutmuyayım!” ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 28).

²⁹⁴ Cité dans K.R. McNamara, *The Cambridge Companion to the City in Literature*, op. cit., p. 11.

²⁹⁵ *Ibid.*

Or, étant l'aspect dominant de la mondialisation, la recherche d'expansion des intérêts économiques n'est pas laissée à l'oubli dans *Le Livre noir* qui évoque à plusieurs reprises la tendance grandissante du pays à se diriger vers les produits importés d'outre-frontières. Ces derniers deviennent peu à peu plus que des produits ; ils deviennent de nouveaux repères de valeurs sociales pour beaucoup de Turcs. L'exemple des poissons japonais de Vassif, le cousin handicapé de Galip, auxquels il ne faut donner à manger que des produits européens est bien plus que drôle en terme de dépendance aux marchandises occidentales :

« Elle [la tante Hâlé, la mère de Ruya] lui recommanda de passer le soir par la boutique d'Alâaddine pour acheter de la pâtée pour les poissons japonais de Vassif : ils ne mangeaient que de la pâtée importée d'Europe, et Alâaddine n'en vendait qu'aux clients qu'il connaissait bien »²⁹⁶, rapporte le narrateur du *Livre noir*.

Fournis et soutenus par le système capitaliste, les marchandises et les articles occidentaux sont rentrés dans les habitudes de consommation des Stambouliotes. C'est ainsi que Pamuk souligne que l'occidentalisation (la mondialisation) ramène avant tout « de souliers à talons hauts » pour les Turques d'allure européanisée et remplace « le fez des messieurs élégants » par *le panama* ; les « mannequins dans les devantures » des boutiques remodeleront également l'image des nouveaux Turcs de l'ère de l'occidentalisation.

Parallèlement aux évolutions socioculturelles d'Istanbul pendant les premières années de la République, la ville d'Istanbul change également d'aspect selon le rythme accéléré des évolutions. Par exemple le quartier *Péra* se rebaptise Beyoglou pour offrir aux Turcs, qui portent maintenant « le panama » au lieu des anciens « fez », une « grande rue bordée de magasins de luxe et de lieux de plaisir »²⁹⁷ comme l'explique le narrateur du *Livre noir*. Pamuk parle d'un tournant dans l'histoire de l'urbanisme d'Istanbul qui ouvre les portes du pays vers le capitalisme occidentaliste. Ce dernier, comme *Le Livre noir* l'évoque, impose à une société traditionnelle les nouvelles valeurs du système de globalisation, « un monde dominé par le productivisme et le consumérisme et ne connaissant que la loi du marché »²⁹⁸, pour ainsi la transformer en une société de consommation apte à être fusionnée dans les frontières de la mondialisation économique. Les limites de l'emprise de la consommation sur la vie de l'homme contemporain peuvent aller jusqu'à s'assimiler à une maladie postmoderne. Par exemple dans

²⁹⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 48. (« [...] sonra akşam yemeğine gelirken Alâaddin'in dükkânına uğrayıp Vasıf in Japon balıklar için yem almasını söyledi: Balıklar, Avrupa yemden başkasını yemiyorlar-mış, Alâaddin de, tanıdıktan başkasına vermiyormuş ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 32).

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 102.

²⁹⁸ Michel Gilquin, « Islam, modernité et “formatage” des comportements », *Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien* [En ligne], n° 35, 2003, mis en ligne le 16/4/2004, <https://cemoti.revues.org/771>.



Lac, ainsi que l'analyse Olivier Bessard-Banquy, « en assimilant le centre commercial à une pharmacie, [Jean Echenoz] dépeint l'individu contemporain comme un malade de la consommation, un acheteur condamné à terme aux affres de la dépression »²⁹⁹.

Dans un Istanbul tourné vers l'Occident, les « enfants de maître Bédii », ses mannequins, n'intéresseraient plus aucun client : « parce qu'ils ressemblaient aux gens de chez nous et non aux habitants des pays occidentaux »³⁰⁰, souligne Djélâl dans une chronique.

Pamuk parle d'une époque où Istanbul – et la Turquie en général – change de goût, change de route et s'affole dans le désir d'une altérité nouvelle qui bouleverse les normes de la société turque. C'est l'ère des Réformes Kémalistes instaurées par le fondateur et le premier président de la nouvelle République de Turquie, Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938). Ces réformes universelles qui ont totalement transformé le visage de la société turque à travers une modernisation rapide, avaient lieu dans presque tous les domaines culturels, politiques et économiques (allant des réformes dans l'éducation nationale, des codes vestimentaires³⁰¹, des codes civils, des réformes linguistiques, ...au renversement du sultanat, à l'abolition du califat...)³⁰².

C'est dans cette atmosphère – qui a basculé vers l'occidentalisation – que les devantures des boutiques de Beyoglou deviennent l'entrepôt des nouveaux mannequins en plastique qui incarnent les silhouettes en totale divergence avec l'apparence traditionnelle des Turcs de l'Empire Ottoman. Les commerçants stambouliotes ne sont plus intéressés par les mannequins du maître Bédii parce que désormais, comme le narrateur du *Livre noir* l'indique,

« “ce que désire le client”, lui avait expliqué l'un de ces commerçant : “ ce n'est pas le manteau qu'il voit sur un type moustachu, noir et sec, aux jambes arquées, qu'il rencontre chaque jour par dizaines de milliers, non, ce qu'il veut se passer sur le dos, c'est la veste portée par une créature nouvelle et belle, venue d'un univers lointain, inconnu, afin qu'il puisse s'imaginer différent lui aussi, se croire devenu un autre homme” »³⁰³.

²⁹⁹ O. Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, *op. cit.*, p. 66.

³⁰⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 103. (« Yaptığı mankenler ve elbiselerin modellerinin öğretildiği Batılı ülkelerin insanlarına değil, bizim insanlarımıza ben-ziyorlarmış ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 65-66).

³⁰¹ En effet, il ne faut pas oublier qu'Atatürk a bouleversé les codes vestimentaires qui avaient été établis dans la Turquie du XIXe siècle par l'Empire Ottoman. Force est de noter que le « “dressage des corps” de même que celui des cerveaux, affirme Michel Gilquin, avait déjà été pressenti comme la condition nécessaire et préalable à toute modernisation, industrialisation et rationalisation des rapports de pouvoir et, plus généralement, des rapports sociaux ». M. Gilquin, « Islam, modernité et “formatage” des comportements », *op. cit.*

³⁰² Cf. Edouard Herriot, *Orient*, Paris, Hachette, 1934.

³⁰³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 103. (« “Müşteri,” demiş dükkâncılardan biri, “sokakta her gün onbinlercesini gördüğü o bıyıklı, çarpık bacaklı, kara kuru vatandaşlardan birinin sırtındaki paltoyu

Cette obsession de possession des marchandises « nouvelles » et de belle apparence est en fait ce que Guy Debord voit comme la dégradation de l'être social en « avoir » dans l'ère de la domination de l'économie mondiale, ce dont une image paroxystique apparaît dans *Bruits de fond* (*White noise*) de Don DeLillo. Comme le notent Steven Best et Douglas Kellner dans leur article, ce que pense Debord n'est pas nouveau. Il marche dans le sillage de Marx qui parlait de « la dégradation de l'être en avoir, où la praxis créative est réduite à la simple possession d'un objet, plutôt que sa transformation imaginative »³⁰⁴. Pour Debord cette réduction va plus loin dans la façon dont elle transforme l'« avoir » en « apparaître ». Dans *La société du spectacle* Debord dit : « La première phase de la domination de l'économie sur la vie sociale avait entraîné dans la définition de toute réalisation humaine une évidente dégradation de l'être en avoir. La phase présente de l'occupation totale de la vie sociale par les résultats accumulés de l'économie conduit à un glissement généralisé de l'avoir au paraître, dont tout "avoir" effectif doit tirer son prestige immédiat et sa fonction dernière. En même temps toute réalité individuelle est devenue sociale, directement dépendante de la puissance sociale, façonnée par elle. En ceci seulement qu'elle n'est pas, il lui est permis d'apparaître »³⁰⁵.

Ce souci du « nouveau » au sujet des marchandises qui est devenu peu à peu depuis le XXe siècle un malaise psychologique dont la "shopping addiction" et les "shopoholics"³⁰⁶ sont les signes, est un emblème des sociétés de consommation bourgeoises et progressistes. Qu'importe la qualité ou l'authenticité des produits d'un certain traditionaliste comme le maître Bédii, ce qui est susceptible de satisfaire le goût curieux d'un peuple qui cherche à évoluer est plutôt la « nouveauté » des marchandises. En effet, le maître Bédii appartient à l'ancienne « société de production » alors que les clients à qui il s'en prend sont les enfants d'une société de consommation. Ils sont envoutés par le goût du « nouveau » qui est commercialisé en tous lieux grâce à l'avènement des technologies de l'information et la domination des média sous tous ses supports.

Les mannequins du maître Bédii sont une répétition du quotidien de ces Stambouliotes qui ne veulent plus rester ceux qu'ils ont été pendant des décennies. Selon Walter Benjamin, « la nouveauté est une qualité indépendante de la valeur d'usage de la marchandise. Elle est à l'origine de l'illusion inhérente aux images produites par l'inconscient collectif. Elle est la

değil, uzak ve bilinmeyen bir diyardan gelen yeni ve 'güzel' bir insanın giydiği ceketi sırtına geçirmek ister ki, bu ceketle birlikte kendi de değiştiğine, başka biri olabildiğine inanabilsin." ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 66).

³⁰⁴ Steven Best and Douglas Kellner, « Debord, Cybersituations, and the Interactive Spectacle », *SubStance*, University of Wisconsin Press, vol. 28, n° 3, Issue 90 : Special Issue : Guy Debord, 1999, pp. 129-156.

³⁰⁵ Guy Debord, *La société du spectacle*, Éditions Champ Libre, Paris, 1971.

³⁰⁶ S. Best and D. Kellner, « Debord, Cybersituations, and the Interactive Spectacle », *op. cit.*



quintessence de la fausse conscience, dont la mode est l'infatigable pourvoyeuse ». Il ajoute ainsi que « cette illusion du nouveau se reflète, comme un miroir dans un autre, dans l'illusion du toujours-pareil. De ce jeu de reflets naît la fantasmagorie de l'«histoire culturelle», où la bourgeoisie se repaît de sa fausse conscience »³⁰⁷. L'illusion du nouveau qu'évoque Benjamin peut aller même jusqu'à pousser l'inconscient collectif à se nourrir de toute source banale pour former une identité collective, ou sans doute de son illusion, un mirage identitaire. Comme l'affirme, Michel Gilquin, cette identité collective « étant présentée comme un refuge, comme le cadre indispensable participant de la sécurisation collective, sa mise en avant permet de produire un discours de normativité qui, en lui-même, va dans le sens d'une adaptation à la globalisation »³⁰⁸. C'est pourquoi à travers les mots de Djélâl, Pamuk témoigne de la faiblesse pour connaître la vraie identité de ses compatriotes. Il essaie de comprendre comment les gens forment une identité collective autour de leurs intérêts communs, parfois tributaires des valeurs nouvelles importées depuis l'étranger, autours des espaces, et même des objets qui leur donnent la sensation d'être une société. Selon Guy Di Méo, « l'idée est répandue qu'une identité sociale engendre des comportements assez voisins, bien que nullement automatiques, chez les personnes la partageant »³⁰⁹. Ainsi, on ne s'étonne pas de voir comment Pamuk est frappé de stupeur devant l'adoption quelque peu automatique de nouveaux gestes, de nouvelles normes banales – venant d'ailleurs, plutôt de l'Occident – auprès de ses concitoyens stambouliotes :

« Pourquoi des milliers, des dizaines de milliers de gens se mettaient-ils au même moment à suspendre sur la vitre arrière de leurs voitures, où à poser sur leur radios ou sur leurs radiateurs, chez eux, ou sur leurs table de travail, ou sur les établis, ces voiliers en bois ? »³¹⁰

Pamuk met en avant un processus clandestin d'« uniformisation » qui génère selon Gilquin une « massification des comportements » dans les sociétés traditionnelles³¹¹.

Dans *Cité de verre*, Paul Auster partage lui aussi les critiques du phénomène de mondialisation et du capitalisme. La pensée postmoderne s'engage pour défier les principes du modernisme qu'elle juge trop instrumentalisés, trop fonctionnalistes. La façon dont Paul Auster raconte

³⁰⁷ Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 60.

³⁰⁸ M. Gilquin, « Islam, modernité et « formatage » des comportements », *op. cit.*

³⁰⁹ G. Di Méo, « Identités et territoires : des rapports accentués en milieu urbain ? », *op. cit.*

³¹⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 79. (« Niye binlerce, onbinlerce kişi aynı anda rodyolarının, kaloriferlerinin üstüne, arabalarının arka camının önüne, odalarına, iş masalarına, tezgâhlarına o tahta yelkenlileri yerleştirmeye başlamıştı? ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 51).

³¹¹ Gilquin dit : « Nous sommes là dans la loi du marché, dans la nécessité du choix, de la sélection, de la hiérarchisation des valeurs, bref dans la différenciation essentiellement symbolique de l'objet « identité » ou de ce que l'on pourrait désigner, de façon quelque peu provocatrice, comme la « marchandise » identitaire ». M. Gilquin, « Islam, modernité et « formatage » des comportements », *op. cit.*

l'histoire de Nemrod, le premier souverain (mythologique) du monde qui voulait construire coûte que coûte la Tour de Babel, est emblématique. Ce qu'il raconte par la bouche de Stillman par rapport à l'aveugle obsession de l'homme pour construire une tour qui réunit tous les hommes de la planète, rappelle en quelque sorte le but ambitieux de la globalisation :

« Construire la tour était devenu la passion obsédante et dominante de l'humanité, en fin de compte plus importante que la vie elle-même. Les briques avaient plus de prix que les gens »³¹², rapporte le narrateur de *Cité de verre*.

Autrement dit, le narrativisation des mythologies antiques par Auster rappelle que lorsque le moyen devient la fin, l'homme commence à chuter. Auster met en doute les prétentions du projet de mondialisation pour rendre à l'homme le salut qu'il avait cherché depuis l'éternité.

Ainsi dans son approche allusive à l'égard de mondialisation, au contraire de Pamuk qui renvoie de temps en temps directement au phénomène d'occidentalisation dans une ville où le *déterminisme historique* semble toujours loin d'être complètement effacé, Paul Auster fait jaillir un New York sophistiqué qui renvoie plus à l'avenir qu'au passé. Dans *Cité de verre* on fait face à une ville hyper futuriste qui convient parfaitement à l'idéalisme mondialisant. Alors que l'Istanbul de Pamuk, malgré tous ses efforts, a toujours du mal à se débarrasser de la tyrannie de son passé historique.

On se demande cependant comment la mondialisation est reliée à la production de l'espace dans une grande ville et comment est vue cette alliance par les auteurs des romans du présent travail. En effet, l'un des fruits de la mondialisation est une sorte d'uniformisation des espaces, « c'est-à-dire exportation universelle d'un modèle unique auquel il faut se plier pour être entendu (pour avoir du succès) »³¹³. Les petites et grandes villes se ressemblent de plus en plus dans le monde. Personne ne peut ignorer ces jours-ci l'omniprésence des HLM en France, les grandes banques et les marchés de produits divers, tout ce qui nous fait retrouver des signes que l'on peut aisément reconnaître où que l'on soit, dans n'importe quel pays, dans n'importe quelle ville. Bien entendu, cela implique beaucoup moins les parties historiques des villes qui s'efforcent de résister aux tentations mondialistes que les nouvelles constructions urbaines, qui, sous un compromis non manifeste, se ressemblent de plus en plus.

Ainsi, on ne s'étonne plus guère d'entendre Italo Calvino parler de l'expérience des « villes continues » en évoquant une ville imaginaire nommée Trude :

³¹² P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 70. (« The building of the Tower became the obsessive, overriding passion of mankind, more important finally than life itself. Bricks became more precious than people ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 44.)

³¹³ J.Y. Masson, « L'idée de "littérature mondiale" comme antidote à la mondialisation », in *L'Atelier du roman : Mondialisation*, op. cit., p. 33.



« Si touchant terre à Trude, je n'avais lu le nom de la ville écrite en grande lettres, j'aurais cru que j'étais arrivé au même aéroport dont j'étais parti. Les banlieues qu'on me fit traverser n'étaient pas différentes des autres, avec les mêmes maisons jaunes et vertes. [...] Les rues du centre montraient dans leurs vitrines des marchandises, des emballages, des enseignes qui ne changeaient en rien »³¹⁴.

Le système de mondialisation, en grande partie américanisé, a tout fait pour homogénéiser le monde à travers les échanges économiques ; les Turcs et Chinois ne sont pas moins habitués à aller manger dans des *fastfoods* comme KFC ou McDonald's que les Américains eux-mêmes. C'est pourquoi le sociologue américain, George Ritzer, parle de *Mcdonaldisation* du monde (*The Mcdonaldization of Society*, 1991), tel que le Parti communiste français parlait de *Cocacolonization*³¹⁵ du monde par les Américains au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La profusion de stations-service uniformes, de boutiques de marques branchées, de centres commerciaux et de chaînes de restaurants internationaux connues partout du grand public, met en lumière le rôle primordial de nouvelles méthodes et de nouveaux systèmes de production des espaces sociaux. Or, on peut se demander pour autant si Pamuk a fait exprès de se passer des apparences progressistes (plutôt capitalistes) comme par exemple « les centres commerciaux si illuminés »³¹⁶ dont parle un écrivain comme Mathias Enard dans *Boussole*. Si Pamuk avait parlé des attraits qui uniformisent l'image des grandes villes, n'aurait-il pas fait glisser son Istanbul dans le même schéma des « villes continues » qu'évoque Calvino ? Ne se demanderait-on pas pourquoi venir/aller à Istanbul s'il n'a à nous offrir que ce que d'autres villes ont également ?

« Pourquoi venir à Trude ? me demandais-je. Et déjà je voulais repartir. – Tu peux reprendre un vol quand tu veux, me dit-on, mais tu arriveras à une autre Trude, pareille point par point, le monde est couvert d'une unique Trude qui ne commence ni ne finit »³¹⁷, dit Calvino dans *Les villes invisibles*.

Cette *homogénéité relative*, comme l'affirme Lefebvre, est une « conséquence de la normalisation des matériaux et de la standardisation des procédés de construction imposées par l'échange économique »³¹⁸.

Les fruits de cette *homogénéité* ont été des constructions semblables telles que les HLM (dont Echenoz parle dans *Au piano*) ou le *pâté de maisons* à la new-yorkaise qu'évoque Paul Auster,

³¹⁴ I. Calvino, *Les villes invisibles*, *op. cit.*, p. 156.

³¹⁵ Voir Reinhold Wagnleitner, *Coca-colonization and the Cold War : The Cultural Mission of the United States in Austria after the Second World War*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1994.

³¹⁶ M. Enard, *Boussole*, *op. cit.*, p. 42.

³¹⁷ I. Calvino, *Les villes invisibles*, *op. cit.*, p. 156- 157.

³¹⁸ H. Lefebvre, *La production de l'espace*, *op. cit.*, p. XXIII.

à plusieurs reprises, dans *Cité de verre* : « l'immeuble où vivait Auster se trouvait au milieu du long pâté de maisons qui va de la 116e à la 119 rue »³¹⁹.

Dans *L'Équipée malaise*, Echenoz évoque comment une modernité américaniste fait ressembler les villes de l'ère de mondialisation les unes aux autres, comme si l'idée de Théodore Roosevelt qui pensait que « l'américanisation du monde est notre destinée »³²⁰, ne fut pas loin de la réalité. Echenoz parle des villes qui sont conçues selon les régulations universelles d'un urbanisme moderne qui déploie ses principes partout dans le monde. Dans *l'Équipée malaise*, le narrateur révèle comment la modernisation aux yeux du personnage Pons qui a vécu pendant des années en Extrême-Orient peut rapprocher Paris d'autres villes comme par exemple *Singapour* :

« Le taxi ralentit quai André-Citroën au pied d'une tour de trente étages à parements jaunes, striée de baies vitrées, prise entre deux autres tours blanche et beige. Pons ouvrit la portière et leva la tête vers les hauteurs des bâtiments ; il s'en trouvait d'assez semblables à Singapour »³²¹.

Si une ville européenne, ou dotée d'un esprit européen, comme Paris, bascule d'une version classique de la modernité vers une modernisation à l'américaine, elle perdrait son authenticité urbaine en cherchant à ressembler aux autres villes modernes. C'est ainsi que Paul Claval se demande si la ville moderne est vraiment « trop vide de sens »³²².

IV.2.3. La métropole mondialisée et une critique des politiques urbaines modernes

Il paraît évident que la ville qui abandonne son statut national pour devenir internationale n'abrite plus le même esprit culturel du fait des nouveaux échanges qu'elle entreprend dans ce nouveau champ. La production de l'espace peut y rencontrer de nouvelles nécessités. Car cette nouvelle société ressemble à une mosaïque de micro-cultures unifiées comme un archipel d'îlots reliés.

Pour évoquer les mutations identitaires de/dans sa ville natale Istanbul, Orhan Pamuk, parmi d'autres, met la lumière sur la production de nouveaux espaces investis par le capitalisme régnant du XXe siècle. Étant né et ayant grandi à Istanbul, il est témoin des évolutions, sans doute indispensables, des espaces d'une métropole saisis par l'engouement pour la

³¹⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 133. (« Auster's building was in the middle of the long block that ran between 116th and 119th Streets ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 91.)

³²⁰ A. Mattelart, *Histoire de l'utopie planétaire*, *op. cit.*, p. 215.

³²¹ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 110.

³²² Paul Claval, « Géographie et sémiologie », *Espace géographique*, vol. 3, n° 2, 1974, pp. 113-119.

mondialisation. Ces évolutions n'ont pas été forcément toujours congrues, d'où une observation critique que Pamuk révèle à travers les mots de son chroniqueur Djélâl qui écrit :

« Je veux parler des nouveaux quartiers qui commenceront à s'édifier dans la boue de cette fosse, que l'on appelait autrefois le Bosphore, sous les yeux des contrôleurs de la municipalité, courant çà et là, leurs contraventions à la main. Je veux parler des bidonvilles, des baraquements, des bars, boîtes de nuit et autres lieux de plaisir, construits de bric et de broc, des lunaparks avec leurs manèges de chevaux de bois, des tripots, des mosquées, des couvents de derviches, des nids de fractions marxistes, des ateliers de vaisselle en matière plastique ou de bas nylon »³²³.

Le fait que Pamuk emploie le mode imparfait pour évoquer la nomination du Bosphore, ce qui a lieu assez souvent dans ce roman, témoigne du regret profond qu'il semble vouloir manifester par le biais des chroniques de Djélâl quant aux modalités de production des espaces sociaux. De plus, l'énoncé « sous les yeux des contrôleurs de la municipalité » rappelle que tout cela n'est pas forcément aléatoire, qu'il existe sans doute un système derrière les actes. De ce fait, à l'instar d'un socialiste, Pamuk s'en prend aux politiques urbaines modernes menées en grande partie par les pouvoirs étatiques, des politiques qui peuvent même parfois se traduire comme l'équivalent de l'anti-urbanisme. Il semble critiquer le système de production capitaliste de son pays agissant au cours d'une longue durée comme « la combinaison de facteurs idéologiques et culturels, d'événements politiques, d'effets géographiques, de rapports sociaux variés »³²⁴. Ici Pamuk semble marcher dans le sillage des penseurs comme Lefebvre. Ce dernier reprochait à l'État sa volonté grandissante pour contrôler le phénomène urbain en le canalisant dans le sens du capitalisme mondialiste. Il disait que « l'incompatibilité entre l'étatique et l'urbain est radicale. L'étatique ne peut qu'empêcher l'urbain de prendre forme. L'État se doit de maîtriser le phénomène urbain, non pas pour le mener vers son accomplissement, mais pour le ramener en arrière : vers les institutions qui étendent à la société entière, à travers l'échange et le marché, les types d'organisation et de gestion venues de l'entreprise, les institutions élaborées pendant la croissance, avec la primauté des objectifs quantitatifs (quantifiables) »³²⁵.

Parler de *bidonvilles*, ou comme les appelle George Perec, « les villes bidons » *inhabitables*³²⁶, dans une immense métropole comme Istanbul ne fait que rappeler un manque de vigueur dans l'organisation du système de production de nouveaux espaces sociaux. On y croise facilement,

³²³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 34. (« Ellerinde ceza fişleri oradan oraya koşan belediye memurlarının bakışları arasında, eskiden 'Boğaziçi' denen bu boşluğun çamurunda kurulmaya başlayacak yeni mahallelerden söz ediyorum: Gecekonduklardan, salaş, bar, pavyon ve eğlence yerlerinden, atlı : karıncalı lunaparklardan, kumarhanelerden, camilerden, derviş, tekkeleri ve Marksist fraksiyon yuvalarından ve kapkaççı plâstik atölyeleriyle naylon çorap imalâthanelerinden...»). O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 23-24).

³²⁴ G. Di Méo, *Géographie sociale et territoires*, *op. cit.*, p. 28.

³²⁵ H. Lefebvre, « La révolution urbaine », *op. cit.*, p.187.

³²⁶ G. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 120.

selon la description de l'auteur, des lieux de plaisir *construits de bric et de broc* qui témoignent encore une fois d'une mauvaise organisation, voire d'un manque de justice et d'harmonie sociale dans la production de nouveaux espaces³²⁷. Cela rappelle les propos d'Henri Lefebvre qui disait : « l'urbain comme forme et réalité n'a rien d'harmonieux. Il rassemble aussi les conflits »³²⁸. Pamuk n'hésite pas à s'en prendre aux auto-constructions mal réalisées qui se sont développées au cours des années du fait du manque de vigilance des politiques urbaines. Dans son article « Istanbul : de la mégapole à la métropole mondiale », Antoine Fleury étudie ce phénomène problématique qu'a dû rencontrer la ville d'Istanbul tout au long des années modernes :

« Avec l'avancée du front d'urbanisation [à Istanbul], les vieux quartiers auto-construits finissent en général par être légalisés grâce au jeu politico-électoral. Ils se densifient pour se transformer en quartiers urbains, certes mal équipés et souvent mal desservis, mais appréciés par des néo-citadins en mal d'ascension sociale et particulièrement dynamiques sur le plan commercial et artisanal »³²⁹.

Dans *Istanbul, Souvenirs d'une ville*, comme dans *Le Livre noir*, Pamuk se plaint de la destruction des anciens *konaks*³³⁰ dans le cadre de la modernisation de la ville³³¹. Il croit qu'à partir du milieu du XIXe siècle, le vieux centre historique d'Istanbul a été malmené et écrasé par les grands bâtiments de la bureaucratie ottomane moderne, et ce sous l'effet de l'appauvrissement progressif – ce qui est sans conteste le résultat des politiques capitalistes modernes – du pourrissement, du laisser-aller, de l'explosion démographique, des guerres et de l'occidentalisation.

³²⁷ Cette injustice dans la production ainsi que dans répartition des espaces dans les grandes métropoles modernes, surtout dans les pays en voie de développement comme la Turquie, l'Iran, etc., est un thème récurrent des romans urbains. Dans *Dernier Refrain à Ispahan* de la romancière iranienne Naïri Nahapétian qui se déroule à Ispahan, on découvre une grande ville où la part de certains des citadins n'est que les quasi-bidonvilles frontaliers de la métropole. Dans une scène, à travers le regard de l'héroïne qui se déplace en voiture, le narrateur démontre au lecteur comment même des zones industrielles extra muros de la ville sont devenues des espace d'habitation de qualité médiocre : « à travers la porte vitrée, on apercevait des constructions de fortune qui s'étaient étalées jusqu'au désert. Le dispensaire était situé à la frontière de la métropole d'Ispahan, où une ville de bric et de broc s'était bâtie autour d'un groupe d'usine ». Naïri Nahapétian, *Dernier refrain à Ispahan*, Paris, Points, 2014, p. 16.

³²⁸ H. Lefebvre, « La révolution urbaine », *op. cit.*, p.184.

³²⁹ A. Fleury, « Istanbul : de la mégapole à la métropole mondiale », *op. cit.*

³³⁰ Dans *Nuits de Téhéran* (roman non traduit en français) aussi, la romancière iranienne Ghazaleh Alizadeh, évoque des exemples similaires de ce qui est arrivé à Téhéran, la capitale iranienne. Alizadeh décrit comment les anciennes grandes belles maisons, construites pour la plupart durant la dynastie Ghadjar, dotées d'une authenticité architecturale unique en faisant une partie de la culture des Iraniens, sont détruites pour être remplacées par de grands immeubles d'appartements qui sont plus modernes et plus rentables.

³³¹ Orhan Pamuk, *Istanbul : souvenirs d'une ville*, *op. cit.*, p. 43.



Les villes historiques comme Istanbul ou même Paris, face aux contraintes d'une urbanisation foisonnante qui développe ses frontières floues, ne peuvent plus se soumettre comme jadis aux délimitations précises que formaient leurs lignes de démarcation.

Dans les grandes villes modernes, au niveau physique, l'espace urbain peut aspirer en même temps à une homogénéité nouvelle grâce aux évolutions techniques. La mobilité de l'homme urbain, sa façon d'être, ainsi que le vaste réseau des rues sont des éléments qui peuvent concrétiser ce procédé.

Dans *Au piano* Echenoz conceptualise un monde divisé en *section urbaine* et *parc* pour mettre en évidence, sans doute, les valeurs fonctionnalistes d'un Paris devenu tout simplement une « section » quelconque plutôt qu'une ville exceptionnelle. De façon quelque peu similaire, dans *L'Équipée malaise* il dégage une autre subdivision binaire de l'espace urbain. Il voit la ville scindée en « lieu de travail » et « lieu de repos ». Echenoz emploie par ailleurs des métonymies diverses pour évoquer les caractéristiques d'une vie de consommation de l'ère postindustrielle qui peuvent pour autant s'estomper de la vue au premier regard. Dans sa vision, la ville de Paris est un lieu hétérogénéisé par le capitalisme auquel participe une panoplie de productions de la vie moderne :

« Charles prit l'une des premières rames pour travailleurs, du nord-est où l'on dort au nord-ouest où l'on œuvre, dans l'air strié de dentifrice et de café-tabac, d'encre et de nouvelles fraîches, de draps et de sueur, de savon, d'after-shaves cousins de calva »³³².

Echenoz évoque une cartographie urbaine dans laquelle « l'espace dodo³³³ » et « l'espace boulot » sont systématiquement séparés l'un de l'autre. Il existe une distance entre ces parties hétérogènes et c'est aux travailleurs de la parcourir. Echenoz parle d'une ville moderne et hétérogène où le lieu du travail n'est pas forcément au même endroit que le domicile, alors que selon une étude faite par Martine Berger, dans le Paris moderne la distance entre l'habitat et le travail n'est pas forcément toujours aussi importante que suggère Echenoz. L'image que peut évoquer le trajet des travailleurs entre *nord-est* et *nord-ouest* comporte une connotation socialiste qui fait penser aux injustices subies par les prolétaires. Cependant, Martine Berger, dans son article « Navettes et recomposition de systèmes résidentiels en région parisienne » démontre que dans la région parisienne, « les distances s'accroissent à mesure que l'on s'élève dans l'échelle sociale ». Selon elle, ceci semble plus lié « au degré croissant de spécialisation des emplois au fur et à mesure que l'on s'élève dans la hiérarchie professionnelle : les plus qualifiés n'hésitent pas à se déplacer plus loin pour trouver un emploi correspondant à leur

³³² J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, *op. cit.*, p. 54.

³³³ Les mots « dodo » et « boulot » sont empruntés ici au célèbre slogan de Pierre Béarn, « métro-boulot-dodo », popularisé surtout à travers l'écriture d'Albert Camus.

spécialité ou à leurs projets de carrière. Ainsi les cadres et professions intellectuelles supérieures ont en moyenne des trajets domicile-travail plus longs que ceux des ouvriers et des employés, bien que résidant plus souvent là où se concentrent les emplois les plus qualifiés, au cœur de l'agglomération »³³⁴.

En évoquant de telles divisions urbaines, Echenoz parle d'une ramification qui secrète une espèce de segmentation, une sorte de *stratification* du fait, comme le notait Deleuze, « de la monnaie, du travail ou de l'habitation »³³⁵. L'image évoque l'industrialisation moderne sous des modèles tayloristes/fordistes de la modernité capitaliste privilégiant la suprématie de l'utilitarisme dans toutes ses acceptions. Comme si les deux secteurs menaient une fonction indépendante l'un de l'autre, chacun réservé à une fonction particulière que l'urbanisme moderne lui a conférée. Il parle de la *condition* humaine des villes modernes qui oscillent entre l'inégalité et la souffrance du prolétaire et la complaisance de la haute société, une sorte de segmentation investie par le (néo)capitalisme moderne qui instaure des frontières d'inégalité.³³⁶

Echenoz semble critiquer une sorte de *hiérarchisation* dans la production de l'espace que Lefebvre, à l'aune de ses idées marxistes, attribuait comme un caractère précis à l'espace de la modernité qu'il trouvait fragmenté, mais pour autant *homogénéisé par le capitalisme d'après-guerre*³³⁷.

Cependant, à l'image qu'esquisse Echenoz de Paris qu'il réduit à une simple bipolarité entre un dortoir et un « lieu de travail », il manquerait le « lieu de vie/loisir », ce que Lefebvre élucide sous terme de « ludique » lorsqu'il évoque le droit qu'a chaque citadin à la ville³³⁸. À moins que ce ne soit une critique de la modernité, nous nous demandons si la nécessité d'un espace médiatique entre ces deux lieux ne serait escamotée intentionnellement pour dénoncer le fonctionnalisme industriel. C'est une perception qu'il faut élucider pour pouvoir jauger la crédibilité de l'éventuelle critique qu'un auteur comme Echenoz adresse à la capitale française. Car même lui, des années après *Au piano*, se tourne plutôt vers des oppositions moins fermes. Dans *Au piano*, comme dans *L'Équipée malaise*, Echenoz ne manque pas d'aller vers ces

³³⁴ Martine Berger, « Navettes et recomposition de systèmes résidentiels en région parisienne », in Huynh, Phuong Mai (éd.), *Habitat et vie urbaine : changements dans les modes de vie*, Paris, PUCA, 2006, pp. 107- 108.

³³⁵ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 601.

³³⁶ La portée géographique qu'Echenoz prodigue à son écriture permet d'autant plus de déployer les témoignages à d'autres villes modernes pour éviter ainsi une critique monopolisée. Par exemple, dans *L'Équipée malaise*, dans un détour du récit qui se passe au Havre, on lit : « Elle s'arrêta devant l'entrée crayeuse d'un immeuble conçu pour les classes laborieuses ; beaucoup de gens entraient et sortaient de cet immeuble, beaucoup d'enfants jouaient devant, en pyjamas déteints sous des peignoirs devenus trop petits pour leurs aînés. » J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 136.

³³⁷ Grégory Busquet, « Henri Lefebvre à l'usage des architectes », *Métropolitiques*, 10/7/2013, <http://www.metropolitiques.eu/Henri-Lefebvre-a-l-usage-des.html>.

³³⁸ Henri Lefebvre, « Le droit à la ville », *L'Homme et la société*, 1967, vol. 6, n° 1, p. 29- 35.

catégorisations habituelles de la ville quand il met l'accent sur la division « quartiers chic et quartiers populaires ». Néanmoins, cette fois-ci il admet que cette opposition est imprégnée d'un enchevêtrement qui lui ôte le pur antagonisme que favorisait la pensée marxiste :

« Cette ligne Étoile-Nation qui assure la jonction entre quartiers chic et populaires – quoique ces adjectifs, se brouillant jusqu'à se grimper l'un sur l'autre au point de se prendre l'un pour l'autre, ne soient plus ce qu'ils étaient »³³⁹, constate le narrateur d'*Au piano*.

On note *derechef* l'implication importante du « métro » en tant que médiation clé pour relier les parties distinctes qu'Echenoz dégage de sa cartographie parisienne. Force est de constater que le métro reste une obsession narrative ainsi que le centre de la géographie parisienne chez Echenoz. Car même dans son dernier roman *Envoyée spéciale* – un roman où l'espace auditif joue un rôle primordial dans la production romanesque – Echenoz ne cesse pas d'être hanté (pages 24, 42, 43,...) par l'attraction ambivalente de ce dispositif urbain moderne dans la construction narrative de son roman.

Le roman donne de longues descriptions sur le métro parisien, des explications et des descriptions³⁴⁰ qui peuvent parfois apparaître aberrantes.

Le monde qu'esquisse Echenoz, que ce soit dans *Au piano* ou dans *L'Équipée malaise*, est un monde des divisions où l'idée de l'utopie, sinon banalisée, est du moins sévèrement mise en cause car l'utopie classique ne tolère pas les ségrégations, les divisions. L'idée de la lutte des classes peut être relevée dans l'écriture d'Echenoz : tout d'abord une division du monde romanesque en « monde vivant » et le monde post-mortem, puis la division qui partage le monde entre la « section urbaine » et le « parc ». Même le parc n'est pas à l'abri des divisions : « Ah, fit Béliard, je ne vous ai pas dit que le Centre n'est pas mixte ? La section femme est installée ailleurs. Ça peut paraître un peu passéiste, je sais »³⁴¹, rapporte le narrateur d'*Au piano*.

Pamuk fait à plusieurs reprises référence à l'idée de la « lutte des classes »³⁴² inspirée par le marxisme dans le déroulement de la production de l'espace. Alors qu'Echenoz ne s'attarde que rarement sur ce sujet. Il évoque dans *Au piano* l'inégalité entre les hauts quartiers et ceux des

³³⁹ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 68.

³⁴⁰ J. Echenoz, *Envoyée spéciale*, op. cit., pp. 24,42,43...

³⁴¹ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 131.

³⁴² Selon Lyotard, celle-ci est destinée à disparaître à l'époque postmoderne : « Mais on ne peut cacher que l'assise sociale du principe de la division, la lutte des classes, venant à s'estomper au point de perdre toute radicalité, il s'est trouvé finalement exposé au péril de perdre son assiette théorique et de se réduire à une "utopie", à une "espérance", à une protestation pour l'honneur levée au nom de l'homme, ou de la raison, ou de la créativité... ». J. -F. Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, op. cit., p. 28.

secteurs moins favorisés de Paris. Echenoz n'hésite pas à critiquer subtilement une espèce de discrimination urbaine dans la segmentation de la ville. Il dénonce, semble-t-il, le résultat de l'intervention du capitalisme dans la ségrégation et les cloisonnements territoriaux : « quatre poubelles direction Étoile alors que seulement deux direction Nation, pourquoi ? Jetterait-on moins quand on revient des beaux quartiers ? »³⁴³.

Dans *Le Livre noir*, lorsque Galip recherche sa femme disparue, il se rend dans l'un des quartiers les plus pauvres d'Istanbul, nommé Guntépé, qui, comme le décrit le narrateur, « recouvrait entièrement la colline aride sur laquelle s'élevait le bidonville où Ruya et son mari [ex-mari] s'étaient installés douze ans plutôt, pour mieux y mener leur action au sein de la classe ouvrière »³⁴⁴. Galip et son ami Saïm finissent par apprendre qu'« à présent, [l'ex-mari de Ruya] s'appelait Ali Wonderland et il décrivait dans tous ses détails l'existence qui serait celle de l'avenir radieux, des beaux jours à venir, quand les différences des classes auraient disparu ; les rues pavées demeureraient telles quelles, sans jamais être recouvertes d'asphalte »³⁴⁵. Voilà que le narrateur du *Livre noir* présente une image idéaliste d'un Istanbul qui convient, comme nous pouvons déduire du texte, à un système de production de l'espace social teinté des slogans marxistes. Une ville heureuse où la lutte des classes n'aurait plus aucune place.

Les allusions du *Livre noir* au marxisme ou au communisme et ses effets subversifs dans le processus de construction de la ville et de la société stambouliotes sont assez considérables. Un personnage comme Djélâl est soupçonné d'être communiste par certains membres dans sa famille :

«“Il [Djélâl] nous hait parce qu'il est communiste”, déclara l'oncle Mélih en allumant une cigarette, fier d'avoir eu raison de sa toux. “Quand ils ont enfin compris qu'ils ne réussiraient pas à abuser les ouvriers et le peuple, les communistes ont cherché à tromper les militaires pour les pousser à une révolution bolchévique [...]. Et avec ses articles qui puent le sang et la haine, Djélâl a été l'instrument de cette illusion”»³⁴⁶.

³⁴³ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 75.

³⁴⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 176. (« Mahalle on iki yıl önce ilk evlendiğinde Rüya'nın işçiler arasında 'çalışma' yapmak için kocasıyla yerleştiği küçük gecekonduunun üzerinde kurulduğu kıraç tepeyi bütünüyle kaplıyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 110).

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 129. (« Adı, Ali Harikaülke olmuştu bu sefer ve gelecek güzel günlerde krallara ve kraliçelere hiç gerek kalmayacağı için satranç kurallarının da değişeceğini [...] ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 82).

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 63. (« “Komünist olduğu için nefret ediyor,” dedi Melih Amca, öksürüğünü yendiği için zaferle sigarasını yakarak. “O zamanlar ne ameleleri, ne de bu milleti kandırabilecekleri akıllarına dank edince komünistler askerleri kandırarak Bolşevik ihtilâlini Yeniçeri usulü bir isyanla sahnelemek istiyorlardı. O da, kan ve kin kokan köşe yazılarıyla bu hayâle alet oldu.” ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 41).



L'oncle Mélih est persuadé que Djélâl est communiste, ce qui selon lui n'a aucune concordance avec l'identité nationale des Turcs. C'est pour cela qu'en parlant des essais inutiles que Djélâl écrivait à son sens juste pour se hisser dans l'échelle du pouvoir politique, il dit :

« N'ayant pas réussi à abuser notre nation et notre armée, c'est à sa sœur qu'il s'en est pris. Et c'est ainsi que Ruya est devenue anarchiste. Si mon petit Galip n'avait pas été là pour l'arracher à ce trou de rats, à ce nid de brigands, Dieu seul sait où Ruya se trouverait à l'instant »³⁴⁷.

Les expressions comme *ce trou de rats* ou nid de brigands montrent à quel point la société traditionnelle turque supposait dangereuses les idées marxistes communistes, qui visaient à changer ce que les Turcs prenaient pour leur identité.

Nous nous demandons si Pamuk tente de défier les idées marxistes qui ont nourri la société turque et son mode de production d'espace pendant des décennies. Néanmoins, le fait que ces critiques soient plutôt l'apanage d'hommes simples comme l'oncle de Galip, qui représente le peuple, la masse, suggère une prise de position neutre ou assez confuse de la part de l'auteur. De toute manière, l'idée de la lutte des classes est visiblement évoquée et critiquée dans *Le livre noir*. Pourtant, elle est relatée et discutée par les gens dont la crédibilité des analyses peut soulever des doutes. Il ne faudrait pas oublier cependant que ces gens ne sortent pas du chronotope du récit de Pamuk, ils y représentent un espace-temps vécu, donc un référent fiable.

IV.2.4. Le roman postmoderne et une approche écocritique

Dans *Le Livre noir*, on constate bien la déception de Pamuk contre une modernité chaotique et diffuse qui assaille sa ville sous couleur de mondialisation et dégrade les beaux paysages qui forment toute la nostalgie d'enfance de l'auteur. Il n'est pas compliqué de rechercher l'origine du dégoût que Pamuk éprouve en parlant de la putréfaction et de la décomposition désolante de la nature du Bosphore. La beauté naturelle du Bosphore se voit menacée de jour en jour par la mauvaise odeur et l'image affreuse d'une dégradation qui porte le masque de l'ère post-industrielle. Ainsi lisons-nous dans une des premières chroniques de Djélâl, le porte-parole de Pamuk : « Dans ce chaos apocalyptique, surnageront les carcasses des bateaux, couchés sur le flanc, de la Compagnie des lignes municipales, et des champs de méduses et de capsules de bouteilles de limonade »³⁴⁸. A l'instar d'un écocritique qui doit étudier « la relation entre la

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 64. (« “Türk, milletini ve ordusunu kandıramayınca kızkardeşini kandırdı. Rüya böyle anarşist oldu. Galip oğlum onu o çetecilerin arasından, o fare yuvasından çekip çıkarmasaydı Rüya şimdi evinde yatağında değil, kimbilir nerede olurdu ?” ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 42).

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 35. (« Bu kıyametimsi , kargaşanın içinde Şirketi Hayriye'den kalma yan yatmış gemi leşleriyle gazoz kapağı ve deniz anası tarlaları görülecek ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 24).

littérature et l'environnement physique »³⁴⁹ si l'on veut reprendre les termes de Cheryll Glotfelty, Pamuk parle d'une détresse ancrée dans ce que Lévi-Strauss dans *Race et histoire* (et puis dans *Tristes Tropiques*³⁵⁰) évoqua comme les détériorations causées par la « civilisation mécanique » sur l'environnement³⁵¹.

Dans la chronique « *Le jour où se retireront les eaux du Bosphore* », à travers les propos de son personnage culte Djélâl, Pamuk se veut un écologiste qui met en éveil les Stambouliotes sur ce qui se passe dans le monde. Il souligne les changements climatiques et géologiques résultant sans doute des effets pervers de la modernité sur *Mother Nature* : « Avez-vous remarqué que les eaux du Bosphore sont en train de se retirer ? Je ne le pense pas »³⁵². Ensuite, pour rappeler à ses concitoyens le destin fâcheux qui menace les sites naturels tels que le Bosphore, il fait à Djélâl confier la nouvelle qu'il a « découverte dans un magazine de géologie français : la mer Noire se réchauffe, paraît-il, et la Méditerranée refroidit. Voilà pourquoi les eaux se sont mises à se déverser dans des forces gigantesques, au pied des plateaux continentaux qui s'affaissent et s'étalent ; et conséquence de ces mêmes mouvements tectoniques, le fond des détroits de Gibraltar, des Dardanelles et du Bosphore commence à faire surface »³⁵³. En comparant l'état de dégradation actuelle du Bosphore avec son passé, Pamuk s'en prend aux Stambouliotes en leur rappelant comment à cause de leur négligence, et plus particulièrement de l'insouciance de l'État, le Bosphore s'est sérieusement détérioré :

« L'un des derniers pêcheurs des rives du Bosphore m'a d'ailleurs raconté que sa barque touchait le fond dans des endroits où il devait, autrefois, pour jeter l'ancre, utiliser une chaîne de la taille d'un minaret, et il m'a posé la question : le premier ministre ne s'intéresse-t-il donc pas à ce problème ? »,³⁵⁴ écrit Djélâl dans sa chronique.

³⁴⁹ Cité dans Greg Garrard, *Ecocriticism*, London, Routledge, 2011, p. 3. « What [...] is ecocriticism? Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment ».

³⁵⁰ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1998.

³⁵¹ Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Unesco, 1952, pp. 35-56. Pour en lire plus sur ce sujet, voir aussi F. Choay, « Claude Lévi-Strauss et l'aménagement des territoires », *op. cit.*, p.44

³⁵² O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 33. (« Boğaz'ın sularının çekilmekte olduğunu fark ettiniz mi? San' mıyorum ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 23).

³⁵³ *Ibid.*, pp. 33- 34. (« Karadeniz ısınıyor, Akdeniz soğuyormuş. Bu yüzden esneyerek yayılan deniz sahanlıklarının dibindeki muazzam mağaralara deniz suları boşalmaya, aynı tektonik kırırđanmalar sonucu da Cebelitarık, Çanakkale ve İstanbul boğazlarının tabanı yukarı çıkmaya başlamış ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 23).

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 34. (« Boğaz kıyısında konuştuğumuz son balıkçılardan biri, eskiden demirlemek için bir minare boyu zincir attığı sularda şimdi teknesinin karaya oturduğunu söyleyerek sordu: Başbakanımız bu konuyla ilgilenmiyor mu hiç ? ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 23).

C'est pourquoi dans son entretien avec Joshua Hammer pour *The New York Times*, Pamuk ne manque pas de confier sa crainte à propos de la dégradation qui menace la ville d'Istanbul et notamment ses endroits préférés comme la Tour de Galata :

« Nous nous sommes arrêtés pour déjeuner à l'ombre du pont de Galata, une travée en béton et en acier à deux étages, ouvert en 1994, avec des allées, trois voies de circulation dans chaque direction et les rails de tramway. C'est l'un des endroits préférés de M. Pamuk. - Pamuk : « [...] Toute mon enfance était comme ça, mais ce sera comme ça dans 20 ans? Pas question », me dit-il alors que nous avons savouré les odeurs maritimes. Il est presque certain que la gentrification rapide des quartiers environnants finira par dépasser ce domaine oublié »³⁵⁵.

Devant les yeux du protagoniste du *Livre noir*, la ville abîme peu à peu la nature et tend vers une urbanisation où la fonction compte plus que tout, ce qui se produit, si l'on reprend les termes de Joseph Frank, « lorsque la relation entre l'homme et l'univers est imprégnée de disharmonie et de déséquilibre »³⁵⁶.

On se rappelle aussi que dans *Au piano*, à travers l'antagonisme *Parc-Section urbaine* (jardin-ville ou nature-urbain), Echenoz évoque une écocritique de l'urbanisation moderne qui prive l'homme urbain des privilèges d'une vie au sein de la nature. Faisant penser aux travaux des écocritiques connus (Cheryll Glotfelty, Greg Garrard, Simon Schama, Richard Kerridge, etc.), à travers une parodie de la fameuse leçon morale de Voltaire dans son *Candide*, il y a deux siècles, Echenoz n'hésite pas à suggérer le manque de contact direct et durable entre l'homme de l'urbain machinisé et la nature. Le narrateur d'*Au piano* nous relate ce que se disent Max et Béliard lors de la visite du *Parc* au *Centre d'orientation* : « Mais regardez-moi ça comme c'est joli, s'émerveilla Béliard, ils peuvent même cultiver leur jardin »³⁵⁷.

Pour Pamuk, la modernisation et la construction industrielle qui accompagnent l'expansion de la grande ville d'Istanbul infligent des dégâts à la nature, alors que celle-ci adoucit l'image matérialisée de la métropole. Dans *Le Livre noir*, cette impression est évidente. En effet, Istanbul n'est pas la seule ville à subir les effets pervers de la croissance de l'Aire urbaine. Il est question d'un problème global de quasiment toutes les métropoles, quoique la nature du problème varie d'une ville à l'autre comme le disait Peter Hall : « la croissance des villes

³⁵⁵ « Orhan Pamuk's Istanbul », Orhan Pamuk interviewed by Joshua Hammer, *op. cit.* « We stopped for lunch in the shadow of the Galata Bridge, a double-decker concrete-and-steel span, opened in 1994, with walkways, three lanes of traffic in each direction and tram tracks. It's one of Mr. Pamuk's favorite places. "All my childhood was like this, but will it be like this in 20 years? No way," he told me, as we savored the maritime smells. He is all but certain that the rapid gentrification of surrounding neighborhoods will eventually overtake this forgotten field ».

³⁵⁶ J. Frank, « Spatial Form in Modern Literature : An Essay in Three Parts », *op. cit.* p.647. « When the relationship between man and the universe is one of disharmony and disequilibrium ».

³⁵⁷ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 141.

soulève infailliblement des problèmes, mais ceux-ci varient quant à leur intensité suivant la répartition des fonctions et l'utilisation de l'espace disponible dans les limites de la région métropolitaine »³⁵⁸.

Certaines anomalies de l'Aire urbaine sont également mises en exergue par Echenoz dans son dernier roman *Envoyée spéciale*. Dans plusieurs passages, sur un ton narratif ironique, Echenoz s'attache à faire l'esquisse d'un paysage sonore malsain en insistant sur une assonance des bruits que sa protagoniste, Constance, entend à l'aveugle une fois kidnappée et amenée les yeux bandés dans un endroit inconnu. Ce faisant, Echenoz évoque le caractère nuisible de la surmodernisation de l'espace urbain autant pour la nature que pour l'homme :

« Sans cesse, malgré la fenêtre close et le store baissé, se déversait en effet dans la chambre un grondement de moteurs permanent, très proche et dont les vibrations se transmettaient jusqu'aux meubles. A en juger par le volume et la tonalité de ces moteurs, il devait s'agir d'un trafic de poids lourds, sûrement de gros poids lourds, sans doute une très grosse quantité de très gros poids lourds dont les nuances du concert indiquaient d'incessants croisements, dépassements, changements de vitesse et doubles débrayages, sur un axe routier situé juste au-dessous de la fenêtre et qui, vu le volume sonore, ne devait pas compter moins de quatre voies, sinon six. Ce phénomène considérable constituait quand même un indice : où qu'elle pût se trouver dans le monde, Constance n'était pas à l'écart de toute civilisation. [et les descriptions continuent encore ...] »³⁵⁹.

Mais Orhan Pamuk ne remonte pas uniquement à ses souvenirs d'enfance. Il va encore plus loin dans son imagination. Il tente d'évoquer les dizaines d'années auparavant où une métropole, à l'insu de l'homme métropolitain aveuglé par les tentations de mondialisation, avait commencé à surgir tout en dévorant la nature, comme une urbanisation sauvage qui n'obéissait qu'à la poursuite des profits humains de l'ère postindustrielle.³⁶⁰ Il incarne un tableau pas très séduisant qui illustre la suppression de la nature en vue de nouvelles constructions. Dans l'une des chroniques de Djélâl on lit :

« Et alors que je rechercherai la Cadillac dans le silence de ces ténèbres à l'odeur de pourriture, au bruit des avertisseurs des voitures qui se succéderont sur l'asphalte de la route qu'on appelait autrefois le "chemin du bord de mer" et qui présentera alors l'aspect d'une route de montagne, je trébucherai sur les squelettes, lestés d'un boulet, de prêtres... »³⁶¹.

³⁵⁸ Peter Hall, *Les villes mondiales*, Paris, Hachette, 1965, p. 235.

³⁵⁹ J. Echenoz, *Envoyée spéciale*, *op. cit.*, p. 38.

³⁶⁰ Voir H. Lefebvre, *La production de l'espace*, *op. cit.*, p. XVIII.

³⁶¹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 38. (« Eskiden 'Sahil Yolu' denilen, şimdise daha çok bir dağ yoluna benzeyen asfalttan geçen arabaların kornalarını dinleyerek indiğim leş kokulu bu karanlığın sessizliğinde arabayı ararken, içlerinde boğuldukları çuvallardaki iki büküm durumlarını hâlâ koruyan saray kumpasçılarının ve haçlarına ve asalarına sarılı Ortodoks papazlarının bileklerine gülle bağlı iskeletlerine rastlayacağım ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 26).

De fait, une partie importante des évolutions dont est témoin l'histoire du *Livre noir* est inévitable eu égard au développement des grandes villes. Selon Edward Soja « la ville, et la ville régionale en particulier, est également le générateur d'importants effets de débordements négatifs, de l'augmentation des inégalités économiques et polarisations sociales à l'aggravation de la pollution atmosphérique et de l'eau, le changement climatique et le réchauffement climatique »³⁶².

À travers les mots d'une chronique de Djélâl, Pamuk prévoit un avenir triste et ténébreux qui vient à la suite de la détérioration des espaces auxquels la ville doit sa beauté :

« Je le sais et je vous mets en garde : les calamités qui se succéderont dans cette zone bientôt déclarée insalubre, entourée de fils de fer barbelé et mise en quarantaine, nous frapperont tous. Et dorénavant, du haut des balcons d'où nous contemplions autrefois le clair de la lune teintant d'argent les eaux soyeuses du Bosphore, nous observons les fumées bleuâtres s'élevant des cadavres qu'il faudra brûler en toute hâte, faute de pouvoir les enterrer »³⁶³.

L'emploi de l'imparfait pour décrire tout ce qui est beau, agréable et salubre comme « clair de la lune », « les eaux soyeuses » ne renvoie qu'à la douce nostalgie d'une ville et de ses espaces détruits ou ignorés, quelles qu'en soient les raisons. Et puis pire encore, l'emploi des termes (spatiaux) évoquant une image carcérale comme « zone insalubre », « fil de fer barbelé », « la quarantaine », « cadavres » à l'appui du « futur simple » pour tout ce qui porte une connotation négative et qui ne peut évoquer que la dysphorie d'un avenir/devenir funeste et obscur, peu importe si l'image convient à la réalité. Pamuk évoque les évolutions qui atténuent l'attrait paradisiaque du Bosphore:

« Il est évident que ce paradis terrestre, que l'on appelait le Bosphore, va se transformer très bientôt en un sombre cloaque, où les charognes des galions, couvertes de boue noire, luiront comme des dents de fantômes »³⁶⁴, écrit Djélâl dans sa chronique.

Cela jauge le degré de l'inquiétude de l'auteur pour sa ville où les espaces authentiques tombent dans l'oubli. Or, Pamuk n'évoque aucune solution à ce sujet, sans doute parce que même la

³⁶² E. W. Soja, « Regional Urbanization and the end of the Metropolis Era », *op. cit.*, p.686. « The city, and the regional city in particular, is also the generator of major negative spillover effects, from increasing economic inequalities and social polarizations to worsening air and water pollution, climate change, and global warming ».

³⁶³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 35. (« Biliyorum ve uyarıyorum: O gün, dikenlilerle karantinaya alınacak bu hastalıklı bölgede olup biten felâketler hepimizin içine işleyecek. Bir zamanlar, Boğaz'ın ipek sularını gümüş gibi ışılatan mehtabı seyrettiğimiz balkonlardan gömülemedikleri için alalacele yakılan ölümlerden çıkan mavimsi dumanın aydınlığını seyredeceğiz artık ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 24).

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 34. (« Besbelli, kısa bir zaman sonra, bir zamanlar 'Boğaz' dediğimiz o cennet yer, kara bir çamurla sıvalı kalyon leşlerinin, parlak dişlerini gösteren hayaletler gibi parladığı bir zifiri bataklığa dönüşecek ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 23).

solution n'inspire que de l'horreur pour le destin de ces lieux qui confèrent du caractère à la ville.

Dans *City of quartz*, Mike Davis, en étudiant sa ville natale Fontana, située à San Bernardino en Californie du Sud, qu'il appelle "*junkyard of dreams*", va plus loin que Pamuk dans ses observations en considérant ces espaces comme de vieilles générations qui ne pourront qu'être effacées par les résolutions effrayantes que la machinerie moderne présente à l'homme urbain : « Les générations passées sont comme autant de débris destinés à être balayées par les bulldozers des promoteurs »³⁶⁵. C'est bien cela qui fait des villes comme Fontana des «*junkyard of dreams* » pour Mike Davis³⁶⁶.

La première chronique du *Livre noir* concerne la décomposition, la putréfaction, l'anéantissement et la disparition éventuelle du Bosphore, une abolition graduelle qui « fait de la ville, souligne Michel de Certeau³⁶⁷, une *symbolique en souffrance*³⁶⁸».

Comme le note Bertrand Westphal, « au cours des ans, la phagocytose n'a cessé de ronger l'identité des lieux »³⁶⁹. Djélâl décrit en quatre pages (pp. 35-39), dans un langage désespéré et cynique, le triste et mauvais destin qui attend le beau Bosphore. Pourquoi ? N'est-ce pas parce qu'il contribue largement à la formation de l'identité des Stambouliotes, comme en témoigne le ton teinté de regret de la chronique de Djélâl? Pour répondre, reportons-nous à ce que disait Le Corbusier concernant la formation de l'esprit d'une ville :

« L'esprit de la cité s'est formé au cours des ans ; de simples bâtiments ont pris une valeur éternelle dans la mesure où ils symbolisent l'âme collective ; ils sont l'armature d'une tradition qui, sans vouloir limiter l'amplitude des progrès futurs, conditionne la formation de l'individu tel que le feront le climat, la contrée, la race, la coutume »³⁷⁰.

La peur qu'éprouve Djélâl le rédacteur de la chronique « *Le jour où se retireront les eaux du Bosphore* » pour le destin du fameux détroit stambouliote témoigne non seulement de l'inquiétude pour les dégâts que la « nature » devrait subir à cause des phénomènes comme la

³⁶⁵ Mike Davis, *City of quartz: excavating the future in Los Angeles*, London New York, Verso, 2006, p. 435.

³⁶⁶ De surcroît, comme l'évoque Greg Garrard dans son *Ecocriticism* [G. Garrard, *Ecocriticism, op. cit.*, p. 14.], le trope moderne de « pollution » peut même dangereusement dépasser les seuils des pollutions connues dans la fiction postmoderne. Par exemple dans *Bruits de fond* de Don DeLillo (*White Noise*, 1986) le narrateur évoque les pollutions issues de la saturation médiatique de la vie urbaine moderne. Voir Don DeLillo, *White noise*, New York, Penguin Books, 1985, p. 174-175.

³⁶⁷ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire, op. cit.*, p. 160.

³⁶⁸ Philippe Dard, Florence Desbons et Élisabeth Gardaz, *La ville : symbolique en souffrance*, Paris, CEP, 1975.

³⁶⁹ Bertrand Westphal, *L'œil de la Méditerranée: une odyssée littéraire*, La Tour d'Aigues, Aube, 2005, p. 45.

³⁷⁰ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes, op. cit.*, p. 28.



sur-urbanisation, le réchauffement de la planète, etc., mais aussi des menaces auxquelles devra faire face l'identité qui s'est fondée sur la territorialisation d'un espace donné. L'anéantissement du Bosphore menace l'identité des gens qui y puisent l'essentiel de leur identification fortement dépendante de cette géographie. Djélâl dit à ses lecteurs :

« Là où nous buvions du raki en aspirant les parfums capiteux mais rafraichissants des arbres de Judée et du chèvrefeuille des rives du Bosphore, l'odeur âcre des cadavres en décomposition, mêlée à celle de la moisissure, nous brûlera la gorge. Sur ces quais où s'alignaient les pêcheurs à la ligne, ce ne sera plus le murmure des eaux ni le chant des oiseaux au printemps, mais les hurlements des individus qui, pour sauver leur peau, se battront entre eux avec les armes qu'ils se procureront, épées, poignards, sabres rouillés, pistolets, fusils de toutes sortes, jetés à l'eau depuis plus de mille ans, par crainte des perquisitions ou des fouilles »³⁷¹.

Que les eaux du Bosphore se dessèchent et, que les gens se dégradent dans leur dignité jusqu'au point qu'ils reprennent les armes enfouies sous l'eau depuis des siècles ne serait-ce le signe d'un changement radical de l'identité humaine à cause des évolutions spatiales, ou bien, géographiques ?

De plus, comme beaucoup d'autres écrivains, Pamuk parle des bidonvilles d'Istanbul qui « naissent et pullulent, pour reprendre le vocabulaire de Westphal, au gré des circonstances et d'une misère croissante »³⁷² ; comme « le bidonville [du quartier marginal de Guntépé en banlieue d'Istanbul] où Ruya et son mari [ex-mari] s'étaient installés »³⁷³ des années avant son mariage avec Galip. Ces bidonvilles ou les non-villes hétéroclites où *les régulations modernes sont excessivement faibles*, nous rapprochent davantage d'une vision labyrinthique de l'Istanbul actuel. Selon Bertrand Westphal qui cite les auteurs turcs comme Pınar Kür³⁷⁴ ou Tezer Özlü³⁷⁵ qui ont évoqué la prolifération des bidonvilles à Istanbul, « cette parthénogenèse anarchique a produit de curieux amalgames qui auraient horripilé Loti »³⁷⁶.

Toutefois, il vaut mieux noter que Pamuk, clairvoyant et réaliste, est bien conscient que sa vision de poète-romancier pourrait affecter le regard et les jugements qu'il porte sur sa ville

³⁷¹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 36. (« Boğaz kıyılarındaki erguvan ve hanımellerinin bayılıcı serinliğini koklayarak rakı içtiğimiz masalarda çürüyen ölümlerin genzimizi yakan o küfle karışık kekrekokusunun tadını alacağız. Balıkçıların sıra sıra dizildiği o rıhtımlarda Boğaz akıntılarının ve bahar kuşlarının huzur veren şarkılarını değil, bin yıl süren genel aramaların korkusuyla denize dökülmüş çeşit çeşit kılıçları, hançerleri, paslanmış pala ve tabanca ve tüfekleri ele geçirip ölüm korkusuyla birbirine girenlerin haykırıları duyulacak ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 24).

³⁷² B. Westphal, *L'œil de la Méditerranée*, op. cit., p. 45.

³⁷³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 176.

³⁷⁴ Voir Nedim Gürsel (ed.), *Paroles dévoilées : les femmes turques écrivent*, Paris, Arcantère : Ed. Unesco, 1993.

³⁷⁵ Voir *Ibid.*

³⁷⁶ B. Westphal, *L'œil de la Méditerranée*, op. cit., p. 45.

natale. Il n'ignore pas qu'il doit veiller à ne pas abuser de sa subjectivité romanesque. C'est pour cette même raison qu'il se juge dans *Istanbul : souvenirs d'une ville* :

« Dès que je commence à évoquer la beauté ou la poésie du Bosphore, des sombres d'Istanbul, une voix en moi me prescrit de ne pas exagérer les beautés de la ville où je vis, comme pour me cacher à moi-même l'incomplétude de la vie que je vis, à la manière des écrivains des générations précédentes. Si la ville nous apparaît belle et fascinante, notre vie doit l'être également »³⁷⁷.

Pamuk essaie de se détacher des visions exotiques comme celle de Lamartine qui, envoûté par l'euphorie des mystères de la ville turque, écrivait : « Si je n'avais qu'un seul regard à poser sur le monde, ce serait sur Istanbul », ou Grillparzer qui disait dans son journal de voyage, «le monde entier n'offre peut-être rien de comparable »³⁷⁸.

Pamuk déduit de cette façon que : « chaque fois que les très nombreux écrivains des générations qui m'ont précédé évoquent Istanbul et contentent leur ivresse face à la beauté de la ville, d'un côté, je suis impressionné par la magie de leurs récits et de leurs langues et, de l'autre, je suis amené à penser qu'ils ne pourraient désormais pas vivre dans la grande ville qu'ils ont évoquée, et qu'ils pourraient préférer vivre le confort moderne de l'Istanbul désormais occidentalisée »³⁷⁹.

De plus, dans *Le Livre noir*, Pamuk montre que malgré tous les défauts de la ville, l'homme urbain s'habitue à un certain degré aux inconvénients de la vie métropolitaine, de façon que certains de ces défauts (comme la pollution, la promiscuité et les embouteillages dans les rues) peuvent devenir des éléments d'appropriation de l'espace et donc des sources de nostalgie si jamais pour une raison ou une autre on se trouve écarté/expatrié de cet espace. Telle est la satisfaction qu'éprouve Galip en sentant l'air pollué du quartier :

« La nuit était tombée quand il atteignit Nichantache. L'atmosphère des soirs d'hiver, aux heures où des bouchons se forment dans la ville, où se combinent les gaz d'échappement des voitures et les fumées qui s'élèvent des cheminées des immeubles, imprégnait les trottoirs étroits. Galip aspira avec satisfaction cette odeur qui lui brûlait la gorge et qui, à son avis était bizarrement propre à ce quartier »³⁸⁰.

Cette satisfaction de retrouver ce coin d'Istanbul dans l'état qu'il l'avait connu vient du fait que ce quartier est en effet imprégné dans l'esprit de Galip par tous ses critères (quoiqu'ils soient

³⁷⁷ O. Pamuk, *Istanbul, op. cit.*, p. 91.

³⁷⁸ M. Énard, *Boussole, op. cit.*, p. 57.

³⁷⁹ O. Pamuk, *Istanbul, op. cit.*, p. 91.

³⁸⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir, op. cit.*, pp. 355- 356. (« Nişantaşı'na geldiğinde hava kararmıştı. Kış akşamları trafik tıkağında araçların egzozlarıyla, apartman bacalarından çıkan dumanların biriktirdiği koku dar kaldırımlara sinmişti. Galip tuhaf bir şekilde bu mahalleye özgü bulduğu bu geniz yakan kokuyu huzurla içine çekti ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 221).



désagréables). Et il est habitué à le voir comme tel. C'est pourquoi une fois écarté de cet espace, le désir d'y retourner ne trouve satisfaction qu'en retrouvant les mêmes caractéristiques, y compris les défauts. C'est d'ailleurs ce qu'évoque Auster aussi dans *Brooklyn Follies* en attirant l'attention du lecteur sur l'accent du quartier de Brooklyn qui sonne apparemment mal aux oreilles de beaucoup d'Américains mais qui sent la maison pour le protagoniste Nathan dont la passion pour Brooklyn rappelle l'attachement d'Auster lui-même pour ce vieux secteur new-yorkais : « cet accent reconnaissable entre tous et si ridiculisé partout ailleurs dans le pays, qui caractérise pour moi la plus accueillante, la plus humaine de toutes les voix américaines »³⁸¹, dit Nathan en entendant la JMS (une jolie femme qu'il vient de connaître dans le quartier) parler avec un fort accent brooklynois.

Autant soucieux des effets indésirables de la modernisation sur les grandes métropoles, l'écrivain français Echenoz, en empruntant les métonymies comme « air de plomb » pour le ciel gris de Paris ou « le gaz »³⁸² tout simplement pour parler de « l'air » de Paris, témoigne également à son tour dans *L'Équipée malaise* des menaces qui guettent la ville moderne et son avenir : « Bob hausse l'épaule, voit la ville écrasée sous tout ce plomb »³⁸³. Dans *Au piano*, lorsque Max revoit Paris pour la première fois après sa mort à travers les fenêtres du *Centre d'orientation*, le narrateur esquisse une ville enveloppée par une lourde pollution :

« Quoi qu'il en fût, comme Paris ou son sosie paraissait étouffer sous une pluie noire et synthétique déversée par des nuages de pollution, brunâtres et gonflés comme des outres, la lumière arrivant de ce côté était opaque, dépressive, presque éteinte... »³⁸⁴.

C'est une ville sans ciel et ensevelie sous un air pollué qui étouffe la lumière du ciel et qui fait effondrer tous les désirs de l'homme pour atteindre la cité idéale : la « lueur rousse reflétée par les couches d'air pollué qui stagnent au-dessus de la ville annonce aussi la fin de l'Idée (de la Ville), la déformation de la forme et le suspense de l'autoexplication. La ville désormais indique l'avenir de son manque à venir. Elle ne viendra plus, la cité idéale ni l'urbanité exquise »³⁸⁵, dit Jean-Luc Nancy.

Or, la destruction et l'abolition de la nature dans la ville d'Istanbul en voie d'hypermodernisation, donne sa place au manque de visibilité, ou sans doute la banalité de la nature dans *Cité de verre*, dans New York. Ce n'est pas que la nature n'existe pas dans la représentation de cette immense ville américaine, le *Central Parc* étant trop immense et important pour pouvoir être absent dans le chronotope du roman. Mais sous la dominance de l'urbanité qui

³⁸¹ P. Auster, *Brooklyn Follies*, op. cit., p. 108.

³⁸² J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 235.

³⁸³ *Ibid.*, p. 29.

³⁸⁴ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 99.

³⁸⁵ J.-L. Nancy, *La ville au loin*, op. cit., p. 101.

dévore l'espace-temps du chronotope du récit de *Cité de verre*, la nature est devenue peu visible, plutôt banale et moins brillante que dans la réalité où la carte géographique comme touristique de la ville est dominée par des espaces verts immenses comme *Central Parc*.

Auster critique l'architecture moderne pour son austérité et pour son manque de conformité avec la nature ainsi qu'avec le goût humain. Le résultat de cette négligence n'est qu'un antagonisme ville-nature parfois désagréable. Ainsi le narrateur de *Cité de verre* rapporte :

« Lorsqu'il [Quinn] descendit de l'autobus n° 4 au coin de la 70^e rue et de la 5^e avenue, il n'avait toujours pas répondu à cette question. D'un côté il vit le parc, verdoyant sous le soleil matinal, avec des ombres nettes et fugitive ; de l'autre, le bâtiment de la collection Frick, blanc et austère, comme livré à la mort. Il songea un instant au tableau de Vermeer, *Le Soldat et la Jeune Fille souriant* »³⁸⁶.

Auster s'en prend à l'architecture moderne et à son fonctionnalisme – parfois trop en contraste avec la nature – qui génère quelquefois une discordance inesthétique dans la production de l'espace. Celle-ci avait été exprimée par Le Corbusier dans *La Charte d'Athènes* selon laquelle les « constantes psychologiques et biologiques subiront l'influence du milieu : situation géographique et topographique, situation économique, situation politique »³⁸⁷.

Cette forme d'urbanisme et d'architecture peut rendre la verdure urbaine moins visible. Dans une scène de *Cité de verre* par le biais du point de vue de Quinn, Paul Auster décrit le tableau au mur du Grand Central que contemple le protagoniste en attendant l'apparition du vieux Stillman :

« Elle [la photographie du mois de Kodak sur le mur de Grand Central] montrait une rue d'un village de pêcheurs de Nouvelle-Angleterre, peut-être Nantucket. Une belle lumière de printemps brillait sur les pavés, des fleurs multicolores poussaient dans des bacs aux fenêtres des maisons, et tout au bout de la rue on voyait l'océan avec ses vagues blanches et son eau plus bleue que bleue »³⁸⁸.

Cela ne peut être une coïncidence si l'auteur de *Cité de verre*, à travers le regard de son protagoniste, nous fait voyager dans une nature idyllique, un tableau trop beau pour être réel dans la mégapole américaine. On a l'impression que l'auteur oriente notre attention vers le peu de présence de la nature dans l'image urbaine moderne. Il nous rappelle sans doute une lacune

³⁸⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise, op. cit.*, p. 28.

³⁸⁷ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes, op. cit.*, p. 22.

³⁸⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise, op. cit.*, p. 80. (« The scene that month showed a street in some New England fishing village, perhaps Nantucket. A beautiful spring light shone on the cobblestones, flowers of many colors stood in window boxes along the house fronts, and far down at the end of the street was the ocean, with its white waves and blue, blue water ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy, op. cit.*, p. 51.)



devenue banale dans les images futuristes des grandes villes modernes comme New York dans les fictions.

Et même au moment de décrire la verdure de la ville de New York, Paul Auster préfère attirer notre attention plutôt sur une passion maniaque pour les objets que sur la nature elle-même. On doute que ce soit le fruit du hasard qu'il s'attarde si longtemps et si passionnément sur une image de la nature accrochée à un mur plutôt que de passer ce temps descriptif sur les espaces comme *Central Park* qui font partie de la géographie du *chronotope* du roman. Cela ne peut pas être une coïncidence non plus que les descriptions soient très succinctes lorsqu'il est question de *Riverside Park* où les deux hommes du récit, Quinn et Stillman, se rencontrent plusieurs fois :

« Presque tous les jours il passait au moins plusieurs heures dans Riverside Park, marchant méthodiquement le long des sentiers de macadam ou battant les buissons avec un bâton. Sa passion d'objets n'était pas amollie par la verdure »³⁸⁹.

Néanmoins, pour arriver à ce point d'hypnose urbain, Auster veut bien préparer son lecteur. Il examine la patience ainsi que l'attention de son lecteur. Car avant que l'on ne voie le protagoniste noyé dans la mare urbaine de New York, avant que l'on soit emporté par les tentations mondialistes de l'immense mégapole américaine, Auster fait jaillir des profondeurs de la ville, une belle source verte qui ne va en aucun égard dans le sens du récit :

« La première rencontre avec Stillman eut lieu dans Riverside Park. C'était le milieu de l'après-midi, un samedi de bicyclette, de promeneurs de chiens et d'enfants. [...] Il y avait partout de la lumière, une luminosité immense qui semblait irradier de chaque chose que rencontrait le regard. En hauteur dans les branches des arbres, une brise continuait à souffler, secouant les feuilles avec un sifflement passionné qui s'enflait et retombait comme l'incessante respiration des vagues »³⁹⁰.

IV.3. Présentisme et nostalgie du passé

Pont reliant l'Orient à l'Occident, la ville d'Istanbul est une immensité urbaine exceptionnelle où, comme le dit Amin Maalouf dans la préface qu'il écrivit pour *La Bâtarde d'Istanbul* (2006)

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 63. (« On most days he spent at least several hours in Riverside Park, walking methodically along the macadam footpaths or else thrashing through the bushes with a stick. His quest for objects did not abate amidst the greenery ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 60.)

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 75. (« The first meeting with Stillman took place in Riverside Park. It was mid-afternoon, a Saturday of bicycles, dog-walkers, and children. Stillman was sitting alone on a bench, staring out at nothing in particular, the little red notebook on his lap. There was light everywhere, an immense light that seemed to radiate outward from each thing the eye caught hold of, and overhead, in the branches of the trees, a breeze continued to blow, shaking the leaves with a passionate hissing, a rising and falling that breathed on as steadily as surf ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 72.)

de la romancière turque Elif Shafak, « on a un pied posé à l'ouest du Bosphore et l'autre pied à l'est »³⁹¹. Elle est fière d'être la seule ville dans laquelle on est à la fois asiatique et européen. Une ville qui unit les deux continents différents ainsi que leurs univers afin de fonder une culture qui abrite les valeurs d'une société riche en histoire et en gloire. Que l'on voie Istanbul « comme une fin ou un commencement, comme une passerelle ou une lisière, cette mixité est fracturée par la nature », écrit Mathias Enard dans *Boussole*³⁹².

Tout au long de son existence, la ville a été nommée respectivement Byzance, Constantinople et finalement Istanbul³⁹³. Sous chaque nom, elle a réussi à se reconfirmer en tant qu'une joueuse politique, religieuse ainsi que stratégique importante dans sa région comme dans le monde. Suivant le parcours qu'a fait Istanbul pour passer de la ville traditionnelle à la métropole qu'elle est en ce moment, Pamuk n'hésite pas à faire appel à des personnages historiques qui ont participé de plus en plus à ce processus. Mais l'exemple le plus important vient d'*Istanbul : Souvenirs d'une ville*, où Pamuk parle d'un peintre architecte sculpteur d'origine allemande, Antoine-Ignace Melling (né en 1763), qui a largement participé à amener le goût occidental dans l'architecture ottomane.³⁹⁴

D'ailleurs, toujours avec le même souci d'assurer une modération raisonnable quant à son approche critique concernant l'occidentalisation de la ville et de son histoire, il prouve qu'il n'hésite pas un instant à révéler ses reproches sur l'ère ottomane de pré-occidentalisation de la ville d'Istanbul. En parlant de l'Encyclopédie d'Istanbul (de Resat Ekrem Kocu), Pamuk manifeste, avec un ton subtilement ironique, son impression quant au passé ottoman d'un Istanbul que beaucoup d'écrivains avaient idolâtré :

« Pour nous, qui après la République et l'Occidentalisation nous bercions de l'idée de nous être parés de l'auréole d'une civilisation plus "rationnelle et scientifique, il était plaisant de regarder de loin et de notre fenêtre moderne la bizarrerie, l'étrangeté et

³⁹¹ E. Shafak, *La bâtarde d'Istanbul*, *op. cit.* p.7.

³⁹² Ainsi, hybride par nature, Istanbul peut être à la fois pour quelqu'un comme Franz, le protagoniste du *Boussole*, « la limite de la musique européenne, la destination la plus orientale de l'infatigable Liszt, qui en avait fabriqué les contours » et pour son amie Sarah, aussi amoureuse de l'Orient que lui, « le début du territoire où s'étaient égarés ses voyageurs, dans un sens comme dans l'autre ». M. Enard, *Boussole*, *op. cit.*, p. 57.

³⁹³ « Capitale de l'Empire romain d'Orient puis de l'Empire byzantin, Constantinople reste capitale d'Empire après sa conquête par les Ottomans en 1453 (Mantran, 1996). Mais après la proclamation de la République en 1923, c'est Ankara qui devient la capitale de la Turquie moderne. » (A. Fleury, « Istanbul : de la mégapole à la métropole mondiale », *op. cit.*) Or, malgré le fait que la ville d'Ankara soit la capitale du pays turc, les Turcs, voire le monde entier, voient en Istanbul un véritable ancrage identitaire, un espace-territoire en tant que creuset identitaire. La ville d'Istanbul s'est confirmée comme le berceau de vieilles racines identitaires du peuple turc comme il est mentionné dans *Le Livre noir*.

³⁹⁴ O. Pamuk, *Istanbul*, *op. cit.*, p. 86.



l'humanité insolite de ces Ottomans que nous nous félicitons d'avoir laissé derrière nous »³⁹⁵.

Il semble que Pamuk tente d'estomper une vision subjective qui privilégie le passé lointain plutôt que le présent évolutionniste d'Istanbul. Ce que fait Pamuk ici nous rappelle en effet ce que dit Auster à travers les écrits d'Anna dans *Le voyage d'Anna Blume* pour montrer que l'envoutement pour un passé glorieux ne part pas toujours forcément d'une base véridique. Anna écrit :

« En général, les gens croient fermement qu'autrefois les choses, si mauvaises qu'elles aient pu être, étaient meilleures qu'aujourd'hui. Comment elles étaient il y a deux jours vaut mieux que comment elles étaient hier. Plus on recule dans le passé, plus le monde devient beau et désirable. On s'extrait du sommeil chaque matin pour se retrouver en face de quelque chose qui est toujours pire que ce qu'on a affronté la veille »³⁹⁶.

On se demanderait en l'occurrence si cela est un sentiment général créé par la grande ville. Est-ce que cette hypothèse projetée par une certaine Anna dans l'écriture d'Auster peut ôter aux hommes du *Livre noir* la vérité d'un passé meilleur qu'ils ne verront plus jamais ?

Dans *Le Livre noir*, on est amené à constater que dans l'Istanbul de Pamuk, l'aspect moderne de la métropole semble consciemment passé à l'arrière-plan par un fantasme mystique. Ce dernier règne sur le tableau d'une ville sombre et humide qui cherche à éveiller ses mystères anciens. Cependant, pour équilibrer un peu le tableau fait d'Istanbul, le narrateur rappelle dans de rares énoncés le parcours qu'a dû faire la ville turque dans le rêve de devenir une mégapole moderne : « Au bout de cent ans d'existence, les résultats que nous obtenons aujourd'hui attestent du niveau atteint par la Turquie dans les domaines de l'industrialisation et de la modernisation »³⁹⁷, dit le fils du Maître Bédii. De fait, l'Istanbul d'aujourd'hui, comme presque chaque métropole moderne, ainsi qu'argumente Ed Soja, est le résultat d' « un mélange complexe de la désindustrialisation et la réindustrialisation ainsi que la décentralisation et la recentralisation »³⁹⁸ de sa structure sociale et spatiale.

Ces évolutions sont d'une part valorisantes et des causes réelles de la modernisation de la ville et d'autre part nuisibles et menaçant l'identité socio-spatiale de la ville. Le narrateur du *Livre*

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 186.

³⁹⁶ Paul Auster, *Le voyage d'Anna Blume*, *op. cit.*, p. 16.

³⁹⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 296. (« Yüz yıllık tarihimizden soma, bugün vardığımız aşama, aynı zamanda, sanayileşme ve modernleşme konusunda Türkiye'nin de nerelere ulaştığının bir göstergesidir ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 184).

³⁹⁸ E. W. Soja, « Regional Urbanization and the end of the Metropolis Era », *op. cit.*, p. 684. « A complex mix of deindustrialization and reindustrialization as well as decentralization and recentralization have worked to reorganize the social and spatial structure of almost every modern metropolis ».

noir rapporte ainsi comment en même temps que les centres historiques de la ville se modernisent, aux yeux du protagoniste Galip, l'ensemble de la ville tombe en ruine :

« La place de Taksim, l'un des centres principaux de la géographie de son existence, se transforma peu à peu, avec ses autobus qui la parcouraient [...], ses trolleybus qui se déplaçaient avec lenteur [...] ; avec ses coins et ses recoins décidés à demeurer toujours plongés dans la pénombre, elle se transforma, elle devint une place “moderne”, maquillée et bariolée, dans un pays ruiné, ayant perdu tout espoir »³⁹⁹.

Dans *Le Livre Noir*, Pamuk établit l'intrigue principale du récit plutôt sur les effets de l'industrialisation qui a procédé à (ré)organiser la ville et qui a causé l'avancée du pays vers la mondialisation, ou bien, vers l'occidentalisation. Or, il est opportun de constater que Pamuk évite d'accuser un seul actant pour ces évolutions (urbanistiques, économiques, socio-culturelles,...). Il aurait bien raison d'opter pour un ton plutôt général lorsqu'il évoque ces critiques parfois manifestes et parfois sous-jacentes, car, comme l'avance Guy Di Méo, « rien ne prouve qu'une société localisée décide en toute connaissance de cause [...], à un moment quelconque de son histoire, de s'engager dans telle ou telle voie de développement. La double construction conjointe de l'économie et de l'espace social résulte sans doute d'une lente accumulation de concours de circonstances »⁴⁰⁰.

Pamuk s'efforce de montrer comment, à travers une longue histoire comme celle des temps modernes, une immense cité « tout en pentes, couverte de béton, de pierre, de briques, de bois de charpente, de coupoles et de plexiglas »⁴⁰¹, est parvenue à assurer son statut comme un géant urbain qui n'a jamais cessé de progresser.

Istanbul a eu beau progresser dans le domaine de l'industrialisation et de la modernisation, Orhan Pamuk préfère garder sa réserve et esquisser son Istanbul à lui. C'est-à-dire la ville qui véhicule ses soucis et ses inquiétudes, une représentation quelque peu arbitraire. L'image dominante d'Istanbul dans l'écriture de Pamuk montre une ville en mutation constante s'efforçant de s'arracher au passé pour embrasser le futur que la mondialisation lui offre. Certes, cela est de plus en plus accéléré à travers ses efforts pour se fondre dans les frontières européennes. Cette stupéfaction devant l'ignorance du présent en faveur de la nostalgie du

³⁹⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 354. (« Bütün hayatının coğrafyasını belirleyen temel merkezlerden biri, Taksim Meydanı, iri hindiler gibi dolanan otobüsleri ve dalgın istakozlar gibi ağır ağır hareket eden trolleybüsleri ve her zaman karanlıkta kalmaya kararlı belirsiz köşeleriyle bu müziğin içinde ağır ağır değişti ve Galip'in ilk defa adım attığı fakir düşmüş umutsuz bir ülkenin allanıp pullanmış “modern” bir meydanına dönüştü ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 220-221).

⁴⁰⁰ G. Di Méo, *Géographie sociale et territoires*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰¹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 316. (« [...] bir gezegenin yüzeyi gibi, üzeri beton, taş, kiremit, ahşap ve plexiglas ve kubbeye kaplı inişli çıkışlı şehir parçacıkları [...] ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 196-197).



passé, est sans doute celle que Walter Benjamin constatait également au sujet de la ville de Paris :

« Il est étrange, au demeurant, de constater que, si nous considérons ce mouvement intellectuel dans son ensemble, Scribe a été le seul à traiter de façon directe et pénétrante du présent. Les autres se préoccupent davantage du passé que des intérêts et des puissances qui mettent leur époque en mouvement... »⁴⁰², écrivait-il dans *Paris, capitale du XIXe siècle*.

Ce que disait Benjamin élucide bien par ailleurs le choix de style de Jean Echenoz de ne pas aller chercher la réalité de la ville dans le passé mais plutôt dans le présent quotidien. C'est pour cela que le Paris d'*Au Piano*, en ce qui concerne un passé glorieux et hautement admiré, ne montre rien en comparaison avec l'Istanbul du *Livre noir*. Chez Echenoz, le passé, même s'il est important et décisif dans l'état du présent, est résorbé au profit du style postmoderne d'Echenoz qui donne plus de valeur à l'espace, à ce qu'il est et à ce qu'il sera et non pas à ce qu'il était. Comme on l'a déjà indiqué, le temps de la narration est cyclique chez Echenoz. Le passé, le présent et le futur ne font que se rejoindre sur une trajectoire qui emporte Max au Royaume des morts et le ramène ensuite où il était au début de son itinéraire. Max est dans un présent qui se renouvelle sans cesse dans le récit pour devenir respectivement, comme l'avance Paul Ricœur, « le présent du futur, le présent du passé, le présent du présent »⁴⁰³ ordonnés chacun par la praxis quotidienne.

En ce qui concerne le refus d'un regard vers le passé pour construire le présent, par sa vision futuriste, Paul Auster dépasse même Echenoz. Pour lui, l'instant présent est un moment insaisissable vu la marche continue de l'homme vers l'avenir. Dans sa vision, le futur fait à chaque instant du présent un passé qui sombre dans l'oubli. Le New York de *Cité de verre* dépasse même l'image qu'en évoquait Michel De Certeau. Il disait : « à la différence de Rome, New York n'a jamais appris l'art de vieillir en jouant de tous les passés. Son présent s'invente, d'heure en heure, dans l'acte de jeter l'acquis et de défier l'avenir »⁴⁰⁴. Le New York d'Auster semble une ville qui n'a pas de passé, une ville s'appariant à « une machine capable tout à la fois de remonter et de devancer le temps »⁴⁰⁵ pour reprendre les termes de Claude Lévi-Strauss. Une ville qui s'invente constamment à l'instant et se précipite vers le futur. Dans *Espaces blancs*, Auster justifie son approche :

⁴⁰² W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 408.

⁴⁰³ Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, Paris, Seuil, 1991, p. 119.

⁴⁰⁴ M. de Certeau, *L'invention du quotidien I : Arts de faire*, op. cit., op. cit., p. 139.

⁴⁰⁵ Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 350.

« À chaque instant nous ne sommes plus où nous étions ; nous avons laissé en arrière, irrévocablement, ce que nous fûmes, dans un passé sans mémoire, un passé qu’efface le cours inlassable qui nous emporte dans le présent »⁴⁰⁶.

Il faut reconnaître que la décadence de l’Empire ottoman a influencé profondément les Turcs. Ces derniers n’ont jamais été colonisés par les Occidentaux comme l’étaient les Arabes, les Indiens, etc. C’est pourquoi, dans son interview donnée à *The Paris Review*, concernant l’idée d’Orientalisme d’Edward Saïd, Pamuk dit :

« J’aime l’idée d’Orientalisme d’Edward Saïd, mais vu que la Turquie n’a jamais été une colonie, la glorification de la Turquie n’a jamais été un problème pour les Turcs. L’homme occidental n’a pas humilié le Turc de la même manière qu’il a humilié l’Arabe ou l’Indien. Istanbul a été envahi seulement pour deux ans et les bateaux ennemis l’ont quitté comme ils y étaient venus, donc cela n’a pas laissé une cicatrice profonde dans l’esprit de la nation. Ce qui a laissé une cicatrice profonde [dans l’esprit des Turcs] était la perte de l’Empire ottoman, donc je ne porte pas en moi cette anxiété, ce sentiment que les Occidentaux me regardent de haut. Bien après la fondation de la République, il y avait une sorte d’intimidation parce que les Turcs voulaient s’occidentaliser, mais ne pouvaient pas aller assez loin, ce qui nous a laissé un sentiment d’infériorité culturelle que nous devons aborder et que je peux avoir en moi de temps en temps »⁴⁰⁷.

En effet, ce qui fait peur aux gens comme Pamuk n’est pas la répression que les Occidentaux auraient pu infliger aux Turcs, mais l’autosuppression de leur propre histoire. Pamuk dit :

« Les Turcs n’ont jamais été réprimés par les puissances occidentales. La répression que les Turcs ont subie a été auto-infligée ; nous avons effacé notre propre histoire parce que c’était pratique. Dans cette suppression, il y a un sentiment de fragilité. Mais cette occidentalisation volontaire a également apporté l’isolement. Les Indiens ont vu leurs oppresseurs face-à-face. Les Turcs ont été étrangement isolés du monde occidental qu’ils émulaient »⁴⁰⁸.

Dans la préface qu’il écrivit pour *La Bâtarde d’Istanbul* d’Elif Shafak (2006), Amin Maalouf souligne également de sa part cette répression auto-infligée du pays turc qui « s’est détourné de

⁴⁰⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise Espaces blancs Le carnet rouge Pourquoi écrire ?*, *op. cit.*, p. 293.

⁴⁰⁷ « Orhan Pamuk, The Art of Fiction », Orhan Pamuk interviewed by Ángel Gurráa-Quintana, *op. cit.* « I like Edward Saïd’s idea of Orientalism, but since Turkey was never a colony, the romanticizing of Turkey was never a problem for Turks. Western man did not humiliate the Turk in the same way he humiliated the Arab or Indian. Istanbul was invaded only for two years and the enemy boats left as they came, so this did not leave a deep scar in the spirit of the nation. What left a deep scar was the loss of the Ottoman Empire, so I don’t have that anxiety, that feeling that Westerners look down on me. Though after the founding of the Republic, there was a sort of intimidation because Turks wanted to Westernize but couldn’t go far enough, which left a feeling of cultural inferiority that we have to address and that I occasionally may have ».

⁴⁰⁸ *Ibid.* « Turks were never suppressed by Western powers. The suppression that Turks suffered was self-inflicted; we erased our own history because it was practical. In that suppression there is a sense of fragility. But that self-imposed Westernization also brought isolation. Indians saw their oppressors face-to-face. Turks were strangely isolated from the Western world they emulated ».



son passé ottoman et [qui] a renoncé à sa primauté au sein du monde musulman pour s'identifier à l'Europe, alors que celle-ci ressasse encore et encore le souvenir des janissaires sous les murs de Vienne »⁴⁰⁹.

Pamuk insiste sur la personnalité historique du passé de sa ville pour y donner une valeur d'actualité, et par là, remonter le passé dans le présent et reconstruire le futur grâce à la source précieuse qu'est le passé. Comme si le passé devenait présent ; comme si les événements historiques prenaient plus d'importance à l'heure actuelle qu'au moment où ils avaient eu lieu. A ce propos, Walter Benjamin, évoquant *la condensation croissante (l'intégration) de la réalité*, dit :

« Tout événement passé (en son temps) peut acquérir un plus haut degré de l'actualité que celui qu'il avait au moment où il a eu lieu. Ce passé acquiert les caractères d'une actualité plus haute grâce à l'image par laquelle et sous laquelle il est compris »⁴¹⁰.

Ici, Benjamin privilégie la perception du passé en attribuant une grande importance à l'image que l'on a d'un événement vécu, une image qui peut avoir même plus d'actualité le jour où il est révisé que le jour où il a réellement eu lieu. On peut le comparer à une œuvre d'art, qui, lors de sa première exposition ne fut pas accueillie chaleureusement, mais fut reconnue du grand public des années plus tard. Ainsi peut-on estimer digne la préférence privilégiée de Pamuk pour le passé, car ce passé forme le vrai échafaudage de l'esprit du présent. Le présent n'est que le prolongement du passé. Chaque minute que l'on vit est en réalité du temps passé car l'on ne parvient jamais vraiment à saisir le moment à l'instant où il se déroule et on est donc toujours un pas en retard par rapport au véritable présent, ce qui met en valeur le passé, même un passé lointain. L'actuel peut être le même passé qui s'incarne sous une nouvelle silhouette. N'est-ce pas cela, le sens du postmodernisme ?

Car, rappelons-nous que J. F. Lyotard met en question toute périodisation de l'histoire culturelle en termes de « pré- » et de « post- », car de son point de vue cela laisse non questionnée la position du « maintenant »⁴¹¹. Il définit la « postmodernité » non pas comme une époque qui succède à la modernité, mais comme une mode dans la pensée, comme l'était aussi la modernité, une « incrédulité à l'égard des métarécits »⁴¹² qui vise à « réécrire la modernité »⁴¹³. Selon lui, « le postmoderne est déjà impliqué dans le moderne du fait que la modernité, la temporalité

⁴⁰⁹ E. Shafak, *La bâtarde d'Istanbul*, op. cit., p. 7.

⁴¹⁰ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 409.

⁴¹¹ Jean-François Lyotard, *L'Inhumain : Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 33.

⁴¹² J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, op. cit., p. 7.

⁴¹³ J.-F. Lyotard, *L'inhumain*, op. cit., pp. 37- 38.

moderne, comporte en soi une impulsion à s'excéder en un état autre qu'elle-même »⁴¹⁴. Dans *La marginalité urbaine*, Pierre Sansot dit :

« Si la postmodernité se définit par le mélange des styles, par l'avènement du n'importe quoi, nous ne bénéficions pas d'une nouvelle figure culturelle par rapport à laquelle la précédente apparaîtrait en claire »⁴¹⁵.

Cependant, nombre de penseurs tel Áron Kibédi se permettent de désigner la postmodernité par le concept historique de *période*. Kibédi dit : « Le terme de modernité réfère à une époque historique d'une certaine durée, elle peut être subdivisée en plusieurs périodes ; celui de postmodernité par contre, lorsqu'il désigne une période et non pas une notion, ne peut encore renvoyer qu'à quelque chose de très récent et de très bref »⁴¹⁶.

Cette *condition postmoderne* succède à l'effervescence de l'ère de l'industrialisation. On pourrait la considérer ainsi une ère dominée par le préfixe « post », une ère nouvelle que l'on peut baptiser « post-passé » comme Paul Auster le fait dire à Tom, le neveu de Nathan, le protagoniste de son *Brooklyn Follies* :

« - Nous entrons dans une ère nouvelle, Nathan. L'âge post-famille, post-études et post-passé de Glass et Wood. – Post-passé ? - *Le maintenant*. Et aussi le *plus tard* »⁴¹⁷.

Ce qu'un romancier comme Pamuk voit dans le visage de sa ville aimée, c'est le spectre du passé. L'esprit historique effacé de la ville s'offre à lui sous des formes spatiales nouvelles qui ne parviennent pas à cacher l'origine mais qui la déforment, la dénaturent. L'espace absorbe le temps passé, le fige en lui et le téléporte au présent. C'est grâce à l'espace que le passé parvient à voyager au présent et attendre le futur. Cela traduit l'intérêt grandissant des romanciers postmodernes comme Pamuk dans leur approche qui apprécie de plus en plus l'espace.

Pamuk explore les liens entre la société turque et l'histoire de cette métropole unique. Pour ce faire, il évoque, parfois dans un langage dépouillé et direct et parfois à travers les allusions allégoriques, ce qu'a vécu la métropole turque au cours de l'Histoire. En empruntant aux événements et aux espaces historiques, parfois vrais parfois mythiques, voire fictifs, Pamuk esquisse un tableau urbain s'appuyant autant sur le passé de la ville (donc sur le temps) que sur son présent (espace). C'est sans doute là qu'il diffère des écrivains comme Auster et Echenoz.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ Pierre Sansot, *La marginalité urbaine*, *op. cit.*, p. 40.

⁴¹⁶ Á. K. Varga. « Le récit postmoderne », *op. cit.*

⁴¹⁷ P. Auster, *Brooklyn Follies*, *op. cit.*, p. 33.



Pamuk nous prodigue des détails fictifs-historiques, relatés par des personnages divers dans son récit, qui le différencie des deux autres romanciers du corpus. Par son écriture, il rappelle qu'il est inutile d'envisager la représentation romanesque d'une ville comme Istanbul sans prendre en compte des histoires que les Stambouliotes ont à relater sur le passé de cette ville. Chez Pamuk, « le retour en arrière n'est pas une fantaisie nostalgique, mais une exigence de la connaissance. [...] une exigence de la vérité contre l'oubli »⁴¹⁸, si l'on veut reprendre les termes d'Henri Garris. Pamuk ne peut guère ignorer le passé s'il veut se projeter sur le futur de sa ville en extrayant les mémoires accumulées au cours des époques dans les espaces, car, comme le constate Westphal, « en proportion de son degré d'hétérogénéité, l'espace humain – comme l'instant – participe de plusieurs courbes temporelles »⁴¹⁹. Et c'est bien ce point qui marque sa divergence avec Paul Auster dans *Cité de verre* ou Echenoz dans *Au piano* qui esquivent tous deux ce besoin d'évoquer le passé accumulé des espaces.⁴²⁰

Pamuk souligne par ce fait le poids du temps, de la mémoire, des souvenirs dans la construction des espaces de cette ville qui ont chacun une histoire à raconter, nous rappelant ainsi ce que disait Michel De Certeau : « il n'y a de lieu que hanté par des esprits multiples, tapis là en silence et qu'on peut « évoquer » ou non. On n'habite que des lieux hantés »⁴²¹. Il voit dans les lieux autant la mémoire historique de la ville que ses souvenirs personnels. Dans la partie *Les signes dans la ville*, le narrateur décrit comment les espaces de la ville renvoient d'une part au passé historique/religieux de la ville en général et d'autre part aux expériences biographiques qu'y tiennent les personnages. Il est opportun de voir ici la sensation de Galip devant l'une des mosquées d'Istanbul :

« Et pourtant, la mosquée d'Ahi Tchélébi fut pour lui une consolation, le signe d'une histoire intelligible : il y avait de cela bien des années, dans une de ses chroniques, Djélâl avait évoqué un rêve, où il s'était retrouvé dans cette petite mosquée en compagnie du Prophète et de quelques saints hommes »⁴²².

En faisant résonner dans son récit la voix des histoires qui sont silencieusement en attente d'être racontées dans chacun des lieux de la ville, Pamuk se distingue d'Auster et Echenoz. Ceux-ci restent peu ou prou à la surface des lieux sans la gratter pour dévoiler les « récits qui se

⁴¹⁸ H. Garris, *Portraits de villes*, op. cit., p. 331.

⁴¹⁹ B. Westphal, *La géocritique: réel, fiction, espace*, op. cit., p. 226.

⁴²⁰ Pour en lire plus sur ce sujet, voir Patrick Parrinder, « Mannequin-Maker », Review of *The Black Book* by Orhan Pamuk, *London Review of Books*, vol. 17, n° 19, 5/10/1995, <http://www.orhanpamuk.net/popuppage.aspx?id=66&lng=eng>

⁴²¹ M. de Certeau, *L'invention du quotidien I : Arts de faire*, op. cit., op. cit., p. 162.

⁴²² O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 343. (« Gene de ama Ahi Çelebi Camii anlaşılabilir bir hikâyenin işareti, bir teselli oldu : Yıllar önce Celâl, bir rüyada kendisini bu küçük camide Muhammet ve bazı evliyalarla birlikte gördüğünü yazmıştı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 214).

privatisent et s'enfoncent dans les recoins des quartiers, des familles ou des individus »⁴²³. Par exemple chez Echenoz les références faites aux lieux qui sont censés éveiller une certaine mémoire perdent leur efficacité. En effet ni les personnages (Max dans *Au piano*, Charles, Paul et les autres dans *L'Équipée malaise*) ne sont en état de chercher dans les lieux une historicité biographique qui les concerne, ni les lieux emblématiques, peu nombreux d'ailleurs dans l'écriture d'Echenoz, ne portent leur rôle de lieux de mémoire, les lieux qui exposent une historicité particulière.

Dans l'écriture de Pamuk, si l'on emprunte les mots de De Certeau, « les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passées volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rebus »⁴²⁴. Pamuk met la lumière sur l'Histoire qui a rendu possible toutes les mutations profondes de cette ville unique en son genre. Il est inopportun de chercher si les faits sont issus de l'imagination de l'auteur lui-même, ce qui ne semble pas le cas vu l'intrigue principale de son récit, mais il est clair que Pamuk choisit de laisser la parole aux citadins de sa ville pour qu'ils projettent eux aussi leurs réflexions quant à la construction de leur ville.

IV.3.1. Les problèmes de la production de l'espace à l'ère des métropoles

La production de l'espace, dans sa philosophie d'existence, s'exerce soit pour remplacer un espace préexistant, ce qui signifie la destruction de l'ancien pour y créer un nouveau, soit en vue de ressusciter un lieu abandonné sans aucun antécédent précis pour y donner une utilité nouvelle. La mission est claire. Il s'agit de donner une vie sociale à la notion d'espace conçu préalablement vide. Ce que fait le romancier est identique. Par ses représentations de l'espace référent, il nous rappelle que nous avons à inventer constamment des espaces non existants pour assumer notre présence sociale, comme le suggère Henri Lefebvre. Il nous rappelle comment l'espace vide se remplit de la vie sociale pour ainsi fonder un espace social qui n'est plus seulement une traduction de l'essence euclidienne du terme.

Pourtant, quoi qu'il en soit, la destruction pour construire pourrait toujours faire l'objet de contraintes dans la société où elle s'exécute, pour peu qu'il y ait des raisonnements solides qui puissent garantir sa juste valeur de réalisation. D'ailleurs, produire de l'espace, quel qu'en soit le moyen, inclut une hausse du volume et de l'ampleur si, ainsi que Descartes le dit dans *l'impossibilité du vide*, nous admettons que l'espace, dans sa totalité de sens, ne disparaît que pour réaménager, changer de forme ou d'aspect.

⁴²³ M. de Certeau, *L'invention du quotidien I : Arts de faire, op. cit., op. cit.*, p. 162.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 163.



Cette croissance de volume n'est pas forcément toujours salubre et valorisante tant la production urbaine peut glisser facilement dans l'*abîme de* l'abus de fonction et de consommation. Cette tendance est critiquée par beaucoup de penseurs comme Lefebvre, qui s'en prenait au fonctionnalisme de la modernité. Dans *Les villes invisibles*, à travers son imaginaire poétique, Calvino reproche à l'homme urbain la surconsommation dans les villes contemporaines⁴²⁵. En sous-entendant les abus de la consommation de masse de l'ère urbain, il parle d'une ville imaginaire – pouvant par ailleurs être extrapolée à beaucoup de villes actuelles – qui se laisse entourée par ses propres rebus. Ces déchets s'estompent peu à peu parce que la ville s'agrandit en les dévorant, en s'étalant sur les rebus qu'elle a elle-même excrétés.

L'étude du cas des complexes urbains colossaux peut mieux éclairer les effets indésirables de la croissance des villes. Ces complexes causent une tension indéniable dans les veines de la ville que l'urbanisme postmoderne se donne pour tâche d'enlever en définissant des distances plus importantes entre les constructions urbaines. Fredric Jameson dit : « Le relâchement du postmoderne ne détermine donc pas un retour à d'anciennes formes collectives mais amène une distension des constructions modernes »⁴²⁶.

Dans la deuxième partie d'*Au piano* d'Echenoz, le *Parc* est présenté selon des caractères similaires à ce qu'explique Jameson : « Comme le parc est très vaste, on peut y vivre en paix, on n'est pas les uns sur les autres »⁴²⁷, dit Béliard à Max lors de leur visite du parc. Ce parc est composé de logements appropriés aux styles des habitants qui les occupent. Les demeures, ainsi qu'explique le narrateur à travers le point de vue de Max, sont caractérisées par une souplesse postmoderne dans la construction qui porte plus sur le goût du résident que sur celui de l'environnement. Le « *parc* », l'abri des habitats hétéroclites et de demeures de types tout à fait divers, conjugue une liberté de mouvement quasi-absolue dans des espaces ouverts « de très amples dimensions »⁴²⁸. Ainsi, comme le narrateur le souligne, « disséminés dans le paysage, ces habitations mobiles se tenaient le plus souvent à bonne distance les unes des autres bien que certaines, plus sédentaires, installées dans les arbres au milieu des branches, puissent former un réseau que reliaient des trottoirs suspendus, courant de platane en séquoia »⁴²⁹.

Tandis que dans la *section urbaine* d'*Au piano*, le malaise qu'éprouve Max lorsqu'il voit, en traversant en taxi, les tours de HLM à Paris, ne peut guère échapper au lecteur. Sans le dire, Echenoz évoque les habitations qui deviennent une sorte de retour des « non-lieux ». Comme

⁴²⁵ I. Calvino, *Les villes invisibles*, op. cit., p. 139.

⁴²⁶ F. Jameson, *Le Postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 165.

⁴²⁷ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 140.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁴²⁹ *Ibid.*

le souligne Christine Jérusalem, ceux-ci sont moins fréquents dans *Au piano* que dans les romans précédents :

« À travers la vitre du taxi, il aperçut les longues barres et les hautes tours de la banlieue qu'on voit du côté de Bagnolet, quand on revient de l'aéroport par l'autoroute A3. Max avait toujours eu du mal à croire que ces constructions contenaient de vraies appartements qu'occupaient de vrais gens, dans de vraies chambres où l'on s'accouplait authentiquement, où l'on se reproduisait réellement, c'était à peine imaginable »⁴³⁰.

On se demanderait ce qu'est ici exactement la cible de la critique d'Echenoz. En effet, « Echenoz dénonce les impasses de la politique, la logique mortifère des grands ensembles »⁴³¹. Il montre comment les grandes cités modernes (les HLM) qui ont été conçues par les modernistes comme un pouvoir centrifuge relativement autonome et capable de décentraliser la ville, non seulement ont échoué à projeter une image congrue de la communauté idéale de l'urbanité moderne, mais sont devenues dans certains cas impropres à l'habitation. Marc Gontard dit :

« Le caractère répétitif des grands ensembles, le refus de l'ornement et le découpage fonctionnel du système urbain en zones d'habitation et zones d'activité, aboutissent à la construction de cités dortoirs soumises à la tyrannie de l'automobile, tandis que l'uniformisation et la répétition des formes font disparaître toute identification à une histoire locale, un patrimoine culturel. Bref, hormis quelques *downtown* prestigieux dont La Défense n'est qu'un pâle reflet, le fonctionnalisme moderne a rendu la ville inhabitable »⁴³².

C'est pourquoi Echenoz fait en sorte que le protagoniste d'*Au piano* se demande s'il y a une vraie vie sociale dans la pauvreté de ces grands immeubles répétitifs, faits d'appartements laidement similaires et monotones⁴³³. George Perec qualifie ce genre d'espaces d'*inhabitables* : « l'architecture du mépris et de la frime, la gloriole médiocre des tours et des buildings, les milliers de cagibis entassés les uns au-dessus des autres »⁴³⁴.

À vrai dire, en pointant du doigt les tours HLM dans l'histoire qu'il raconte, Echenoz introduit les problèmes qu'ont soulevés la concentration démographique et évidemment la hausse de la population dans les métropoles qui ont transformé les maisons en ce que l'archéologue français Jean-Paul Demoule appelle des « non-maisons »⁴³⁵ dans lesquels s'empilent les gens. De fait,

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁴³¹ O. Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, *op. cit.*, p. 66.

⁴³² M. Gontard, « Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente », *op. cit.*

⁴³³ Selon Paul Virilio, « le logement social, [...], implanté à la lisière des villes, au bord des autoroutes ou des voies ferrées », n'est qu'une « cité-dortoir ou de transit ». Voir P. Virilio, *Vitesse et politique : essai de dromologie*, *op. cit.*, p. 24.

⁴³⁴ G. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 120.

⁴³⁵ Jean-Paul Demoule, « Qu'est-ce qu'une maison ? », *op. cit.*, p.111



il faut veiller à ne pas se tromper d'objectif, ou bien, ne pas confondre l'instrument et le but. L'essentiel c'est de ne pas prendre « communauté » et « commune » comme équivalents. L'important n'est pas seulement l'espace physique de la vie mais aussi la qualité de l'espace humain environnant. On se trompe si on songe qu'en créant simplement de grands immeubles collectifs on aurait réussi à créer une communauté. Selon Olivier Chadoin, par « la recherche d'un style international et l'industrialisation de l'architecture », les modernes ont généré une « machine à habiter » plutôt qu'un logement⁴³⁶.

Pour qu'une commune puisse passer pour une communauté elle doit répondre aux besoins divers d'un groupe de gens qui doivent finir par s'aimer, se respecter et partager une vie commune urbaine. A travers une conversation subtile entre Tom, le neveu du protagoniste Nathan, et Harry le libraire chez qui il travaille, Auster projette délicatement dans *Brooklyn Follies* que ce n'est pas uniquement par le fait de vivre en groupe qu'on aurait trouvé son *hôtel Existence* (utopie, la maison utopique), mais en créant une vraie communauté :

« Tom. – [...] Mon hôtel Existence à moi, Harry ? Je ne sais pas ce que c'est, ça aurait sans doute à voir avec le fait de vivre avec d'autres, de foutre le camp de cette saleté de ville et de partager la vie de gens que j'aime et que je respecte. Harry. – Une commune. Tom. – Non, pas une commune – une communauté. Ce n'est pas la même chose »⁴³⁷.

On sait bien que dans la vision des modernistes de la *Charte d'Athènes*, « *l'individu ne peut s'épanouir que dans le groupe* »⁴³⁸. Vivre en groupe, ou dans *Au piano* vivre en quartier HLM, pourrait donc, selon eux, assurer la sécurité de *l'individu isolé et désarmé* dans la grande ville.

Il est plus qu'évident que « *l'accroissement de la population urbaine est particulièrement rapide dans les villes mondiales* [New York, Paris, Londres, ..] »⁴³⁹ ; comme le souligne Peter Hall. Alors, si on rejette la solution moderniste (construction de masse), quelles seraient les solutions pour loger les citadins nombreux qui ont de sérieuses difficultés à se trouver une habitation dans l'ère de la surpopulation urbaine ?

IV.3.2. Justice/injustice spatiale dans les métropoles

Ajoutons à ces problèmes la difficulté d'une pratique architecturale adéquate, adaptée aux besoins spatiaux d'un très grand nombre d'habitants. Les immeubles HLM sont présentés par l'architecture moderniste vers la seconde moitié du XXe siècle comme une réponse miracle, à l'ère de la construction massive et des vagues d'immigrants cherchant de l'ouvrage et une vie

⁴³⁶ O. Chadoin, *La ville des individus*, op. cit., p. 113.

⁴³⁷ P. Auster, *Brooklyn Follies*, op. cit., p. 132.

⁴³⁸ O. Chadoin, *La ville des individus*, op. cit., p. 119.

⁴³⁹ P. Hall, *Les Villes mondiales*, op. cit., p. 10.

meilleure dans les grandes villes⁴⁴⁰, permettant de résoudre le problème du manque d'espace. Le Corbusier, également, n'a pas manqué de reconnaître les conditions d'habitation néfastes et le problème de raréfaction de l'espace d'habitation dans les secteurs urbains comprimés des grandes villes comme Paris⁴⁴¹.

Dans *Au piano*, Jean Echenoz critique à plusieurs reprises, en une brièveté propre à son langage, le manque d'espace dans la capitale française, rappelant ainsi ce que les penseurs tels que Ed Soja remarquent en proposant le concept de *justice/injustice spatiale*. Pour Soja, cette dernière « signifie prendre en considération tout ce qui touche à la distribution équitable et juste dans l'espace des ressources socialement valorisées et des possibilités de les exploiter »⁴⁴². Depuis longtemps maintenant, cette question a fait autant l'objet de débats théoriques que le sujet de l'écriture des romanciers.

Dans ce roman, lorsqu'il est question de l'habitat, dans la majorité des cas l'auteur pointe du doigt la petitesse et l'étroitesse des logements⁴⁴³. Et ce à travers le regard d'un homme qui mène une vie aisée dans un grand appartement à Paris qui ressemble plus aux constructions américaines qu'à ce qu'on voit d'ordinaire dans une ville comme Paris : « Ils [Max et sa sœur Alice] occupaient dans le dix-huitième arrondissement, du côté de Château-Rouge, deux étages assez grands pour que chacun d'eux pût y vivre et travailler en toute indépendance »⁴⁴⁴. Cela crée un sérieux écart entre la vision du protagoniste concernant la grandeur des espaces habitables en comparaison avec les habitants de grands immeubles collectifs. Max, le protagoniste d'*Au Piano*, et Bernie son assistant, sur l'insistance du premier se rendent chez ce dernier pour prendre un verre avant que l'heure du concert arrive. Le logement de Bernie n'est plus qu'un minuscule appartement au cœur de Paris. Le passage est court, les descriptions

⁴⁴⁰ Dans *L'homme aux lèvres de saphir*, Hervé Le Corre évoque à plusieurs reprises les raisons de l'exode des villageois provinciaux vers les grandes villes. Par exemple, à son arrivée à Paris, Etienne le protagoniste villageois habitant dans une campagne près de Tours, doit répondre à son oncle qui lui dit : « Qu'est-ce que tu vas foutre à Paris, hein, cré bon Dieu ? ». Étienne répond : « – [...] J'ai trimé partout, depuis que j'ai quitté l'école. Dans une ville comme ça, il y a de l'ouvrage, et j'en aurai ». Hervé Le Corre, *L'homme aux lèvres de saphir*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁴¹ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁴² Edward W. Soja, « The city and spatial justice », [« La ville et la justice spatiale », traduction : Sophie Didier, Frédéric Dufaux], *justice spatiale ; spatial justice*, n° 1, 9/2009, <http://www.jssj.org>. « This involves the fair and equitable distribution in space of socially valued resources and the opportunities to use them ».

⁴⁴³ Dans *Brooklyn Follies* aussi, Auster évoque ce problème qu'il associe particulièrement aux grandes villes en parlant des espaces d'habitat qui se rétrécissent dans les métropoles : « Le nouvel hôtel Existence était un établissement bien plus petit et moins prestigieux et désormais, si on voulait le trouver, il fallait se rendre dans une de ces grandes villes où la vraie vie ne commence qu'à la nuit tombée. New York, peut-être, ou La Havane, ou une petite rue sombre à Paris ». P. Auster, *Brooklyn Follies*, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁴⁴ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 24.

intentionnellement succinctes, le texte dénonce le manque d'ampleur d'espaces habitables à Paris :

« Le 4 rue Murillo est en effet un assez bel immeuble mais le logement de Bernie y consistait en trois chambres de bonne, réunies et donnant sur la cour. Bernie fit entrer Max dans la pièce principale cumulant les fonctions de salon, de cuisine et salle à manger, et qui contenait également son lit »⁴⁴⁵.

Comme si l'auteur d'*Au piano* – indiquant d'un ton discret ce point délicat, tellement flagrant mais devenu pour autant trivial dans la perspective urbaine – souhaitait faire penser à la quête d'une solution pour ce mode de production d'espace qui constitue l'un des défauts des villes modernes comme Paris. Il évoque l'encombrement urbain, qui « se manifeste sur tous les plans : peuplement, emploi, circulation, équipement »⁴⁴⁶ comme le disait Peter Hall. Il invite à rechercher des issues possibles pour émanciper l'homme urbain des exigences de l'espace exigu qui lui est alloué au sein de grandes villes comme Paris.

Ou encore lorsqu'en rentrant d'un concert à Nantes, dans le bar du train, Max appelle Parisy pour l'avertir de son mécontentement parce qu'il lui avait réservé une chambre pour handicapés. En s'excusant, Parisy qui avait quand même réussi à réserver la seule chambre disponible dans l'hôtel, souligne particulièrement la grandeur de la chambre comme un privilège à apprécier pour lui en faire oublier les défauts : « Vous savez, développa Parisy, ça n'a pas que des mauvais côtés, ce genre de chambres, elles sont beaucoup plus grandes que les autres, par exemple. Et, vous avez vu, les portes sont plus larges »⁴⁴⁷. Ce point met en relief encore une fois l'importance de la taille des espaces d'habitation dans l'espace urbain.

Dans *Le Livre noir* de Pamuk de même, le problème d'encombrement urbain et de manque d'espace dans les grandes villes, bien que différent de celui dont souffre Paris, est souligné par Pamuk : « Galip s'était dit que ce que le grand-père appelait la guigne était lié à l'étrange promiscuité et au manque d'espace qui régnaient dans l'immeuble, à quelque secret aussi vague que terrifiant »⁴⁴⁸.

Avec Pamuk, ce problème, sous une forme différente, se trouve subtilement associé à la mondialisation, au capitalisme qui fait évoluer la ville. Il montre comment les gens emportés par ces changements prennent un risque bien que le succès ne soit guère garanti. Les désirs capitalistes peuvent imposer des changements à la forme de la vie des citoyens et changer ainsi

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁴⁶ P. Hall, *Les Villes mondiales*, *op. cit.*, p. 235.

⁴⁴⁷ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁴⁸ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 27. (« Galip, Dedenin uğursuzluk dediği şeyin, belki de, apartmandaki bu tuhaf sıkışıklıkla, yersizlikle ya da buna yakın belirsiz ve korkutucu bir şeyle ilgili olduğunu da düşünmüştü ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 19).

leur géographie humaine. Ainsi la « maison » se voit désignée par les mots tels que l'« appartement », ce qui suggère l'idée de petitesse d'habitat. C'est le cas dans la culture Turque comme le rapporte le narrateur du *Livre noir* :

« À l'époque où ils avaient été obligés de vendre l'un après l'autre les étages de l'immeuble le "Cœur de la ville" qui avait constitué le centre d'attraction de leur univers géographique, mais également de leur univers sentimental, et où ils avaient enfin compris qu'il leur fallait quitter ce bâtiment "qui dominait tout Nichantache" selon l'expression de tante Haleh, pour devenir locataire d'appartements "minables", et dès les premiers jours de leurs installation dans cet immeuble vétuste, situé dans un coin perdu et isolé de la symétrie géographique qu'ils portaient en eux »⁴⁴⁹.

Pamuk joue là avec les mots désignant l'habitat, de façon subtile, afin de nous rendre sensible aux importantes évolutions que subit une famille stambouliote représentant la bourgeoisie turque. Dans ce passage, la qualité de l'habitat va en se dégradant, depuis le « bâtiment qui dominait » jusqu'aux « appartements minables ». Pamuk tente de transmettre l'image triste de la transformation infligée par la croissance de la métropole à la figure des familles Stambouliotes qui doivent se confronter au rétrécissement progressif de leur espace d'habitation. Dans le profil décrit par Pamuk de ce déménagement stambouliote quelque peu forcé, il y a des points dignes d'intérêt : l'usage d'un verbe comme « dominer » qui reflète la puissance et l'épanouissement et, un mot comme « bâtiment » qui témoigne de la grandeur, de l'ampleur, vis-à-vis d'une épithète comme « minables » qui ne renvoie qu'à la misère et, le mot « appartement » qui, en comparaison avec « bâtiment », évoque la petitesse, l'étroitesse de l'espace. La famille de Galip avait quitté le grand immeuble du centre-ville « pour emménager dans l'un des immeubles de la « rue de derrière »⁴⁵⁰ dont le nom même ne peut suggérer que la dégradation par rapport au « Cœur de la ville ». Il est en effet question d'une décadence sociale qui ne peut s'exprimer que par les mots de leur grand-père Mehmet Sabit bey : « Voilà que nous descendons de cheval pour monter un âne »⁴⁵¹. On constate bien que presque tous les descriptifs sont porteurs de qualitatifs spatiaux. S'il y a une dégradation du niveau de vie, il s'agit d'emblée d'une baisse de la qualité de l'espace d'habitation.

Dans *Cité de verre*, d'une brièveté qui ne semble pas accidentelle, les détails peu nombreux que Paul Auster nous fournit sur la structure des espaces d'habitation nous font penser à l'antithèse

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 50. (« Yalnızca coğrafi dünyalarının değil, ruhsal dünyalarının da simetrisini düzenleyerek akıllarındaki merkezi kuran anacadedeki Şehrikalp Apartmanının dairelerini tek tek satmak zorunda kaldıkları ve Hâle Halanın deyişyle "bütün Nişan-taş'a hakim" o binadan çıkıp, döküntü kira dairelerine gireceklerini açıkça sezdikleri o günlerde de, akıllarındaki coğrafi simetrisinin mutsuz ve ücra bir köşesindeki bu yıkıntı apartmana ilk yerleştikleri günlerde de [...] ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 33).

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 51. (« arka sokaktaki dairesine ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 34).

⁴⁵¹ *Ibid.* (« Haydi bakalım, attan inip eşeğe biniyoruz, hayırlı olsun! ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 34).



de ce à quoi on a affaire dans *Au piano* où l'image de l'étroitesse de l'espace saute aux yeux. Les appartements qu'on visite dans le New York de *Cité de verre*, comme celui des Stillman ou celui du vrai Paul Auster (le personnage de l'histoire et non pas l'écrivain du roman), sont des habitats spacieux. Tout est à l'américaine. Il est hors de question de parler de l'exiguïté d'espace et cela est issu de la différence de système et de notion de production de l'espace dans les deux villes. Lorsque Quinn visite pour la première fois l'appartement des Stillman, l'impression qu'il éprouve en découvrant les locaux, nous confirme l'hypothèse :

« Lorsqu'il franchit le seuil pour entrer dans l'appartement, il éprouva un soudain passage à vide, [...]. L'appartement émergea autour de lui en une vision confuse. Il voyait bien que c'était un lieu aux vastes dimensions, comportant peut-être cinq ou six pièces »⁴⁵².

Ou encore, quand il se rend chez Paul Auster, une fois de plus on partage la même impression qu'il ressent en découvrant les lieux : « Auster ouvrit la porte en grand et fit signe à Quinn d'entrer. C'était un appartement plutôt agréable : une forme bizarre, avec plusieurs longs couloirs »⁴⁵³. Il n'y a pas de petits appartements décrits dans l'écriture de Paul Auster. C'est un trait distinctif de l'urbanisme américain (ici new-yorkais), qui est plutôt enclin à offrir plus d'espace aux habitants en comparaison aux grandes villes européennes comme Paris. Au dire de Guy Di Méo « la maison exprime une conception particulière de la sociabilité. L'agencement de ses espaces, [...] son ouverture ou sa fermeture sur l'environnement, le choix des volumes, les formes des matériaux qui la composent [...] illustrent toute la palette des valeurs et des croyances qui caractérisent la diversité des organisation sociales »⁴⁵⁴.

IV.3.3. La ville postmoderne et la recherche d'une nouvelle définition du foyer

Lorsque Quinn, le protagoniste de *Cité de verre*, s'installe dans l'étroite allée devant la maison des Stillman pour la surveiller de près, il s'apprête, sans qu'il le sache au départ, à renoncer pour un certain temps à l'abri qu'on appelle dans l'usage courant « chez soi », ou bien, « la maison ». Il choisit de vivre à l'encontre des codifications modernistes de l'espace urbain. Il accepte de devenir différent de ce qu'il était parce que New York le veut « autre ».

⁴⁵² P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, pp. 29- 30. (« As he crossed the threshold and entered the apartment, he could feel himself going blank, [...]. The apartment loomed up around him as a kind of blur. He realized that it was large, perhaps five or six rooms, and that it was richly furnished, with numerous art objects, silver ashtrays, and elaborately framed paintings on the walls. But that was all ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 14.)

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 134. (« Auster opened the door wider and gestured for Quinn to enter the apartment. It was a pleasant enough place inside: oddly shaped, with several long corridors ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 92.)

⁴⁵⁴ G. Di Méo, *Géographie sociale et territoires*, *op. cit.*, p. 98.

Le protagoniste de *Cité de verre* est loin d'être désigné comme un vrai citoyen new-yorkais. Il ne représente guère l'image type des New-yorkais que Paul Auster décrit dans *Pourquoi écrire* (1996) lorsqu'il évoque en guise d'exemple les personnages new-yorkais, très urbanisés, qui doivent se rendre pour la première fois dans un espace non-urbain. Il n'hésite pas alors à manifester sa méfiance avec ces gens, ces soi-disant vrais New-yorkais :

« Comme la plupart des New-Yorkais véritables, ils s'obstinaient à appeler le sol le *plancher*, même s'ils n'avaient sous les pieds que de l'herbe, des cailloux et de la terre. Les agréments de la vie traditionnelle dans un camp de vacances leur étaient aussi étrangers que le métro à un paysan de l'Iowa »⁴⁵⁵.

Au cours du roman on verra que Paul Auster procédera à métamorphoser son protagoniste d'un simple citoyen en un SDF errant dans une ville qui lui paraît plus immense que jamais. À travers les reflets de cette phénoménologie romanesque, Auster désacralise le concept de « maison ». Rappelons-nous que cette notion est par ailleurs chère à un romancier comme Orhan Pamuk pour qui la maison (*ev* en turc) paraît comme « une fatalité humaine », si l'on emprunte l'expression de J. P. Demoule⁴⁵⁶.

À l'aune d'un regard réaliste, Paul Auster joue avec le concept d'utopie en mettant en action ces deux personnages principaux, Stillman et Quinn. Avec ce dernier, son jeu consiste à chercher un aménagement entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. Cet espace intérieur peut être autant l'intérieur d'une construction urbaine, comme un appartement (impliquant la question de maison), que l'égo d'un homme. La mise en récit particulière de la « petite allée » peut révéler le jeu de cause à effet entre les deux espaces, l'intérieur ainsi que l'extérieur.

En transformant son intérieur, Quinn parvient à modifier l'espace extérieur en sa faveur pour le rendre ainsi moins hostile ; il doit parvenir à apprivoiser le temps qui s'écoule cruellement. Il s'efforce de ne se consacrer qu'à « l'affaire Stillman », de façon que le temps semble se figer dans cette impasse ignoble. Quinn parvient ainsi à créer une sorte d'harmonie entre son intérieur et l'espace environnant. Il rompt avec sa vie antérieure, rythmée par la monotonie de la vie moderne, et entame une expérience unique dans la petite allée d'où il surveillera la maison des Stillman. Quinn réduit son existence à la simplicité et renoue dans une entente secrète avec la cité en lui imposant sa présence. Dans *Walden*, en choisissant de vivre en dehors de la ville, au sein de la nature, Thoreau s'attache à montrer le caractère absurde des besoins modernes. L'acte de Quinn semble être une expérimentation de la pensée de Thoreau qui disait : « Pour maintes créatures il n'existe en ce sens qu'un seul nécessaire de la vie – le Vivre »⁴⁵⁷. Quinn se passe

⁴⁵⁵ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise Espaces blancs Le carnet rouge Pourquoi écrire ?*, op. cit., p. 337.

⁴⁵⁶ J. P. Demoule, « Qu'est-ce qu'une maison ? », op. cit.

⁴⁵⁷ H. D. Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, op. cit., p. 16.



des besoins matériels de l'homme urbain⁴⁵⁸ en les réduisant au minimum. Il fait, à vrai dire, ce que Paul Auster illustre à travers la lettre qu'écrivit Anna à son ami dans *Le voyage d'Anna Blume*. Elle y décrit la vie dans la ville : « En désirant moins on se contente de moins, et plus les besoins sont réduits, mieux on se porte »⁴⁵⁹.

Ce que fait Quinn, semble-t-il, c'est de « donner un destin de dehors à l'être du dedans »⁴⁶⁰ comme le pensait Bachelard. Il extériorise sa maison intime, un chez-lui historiquement intériorisé, et la rend conforme aux manquements d'une petite allée obscure et insalubre à New York. Mais en vérité c'est son intérieur sacré qui épouse le vulgaire de la mégapole américaine qu'il cherche à apprivoiser de cette façon : « Il restait la plupart du temps dans l'allée et, lorsqu'il s'y fut habitué, l'endroit cessa d'être inconfortable »⁴⁶¹, relate le narrateur de *Cité de verre*. Selon Olivier Mongin, la ville ne donne pas lieu « à une opposition entre le sujet individuel, jouisseur d'une expérience corporelle toujours réinventée, et une action publique organisée, elle génère au contraire une expérience qui entrelace l'individuel et le collectif »⁴⁶². Par son expérience, Quinn se trouve donc pris dans cet entrelacement qu'évoque Mongin.

Pour rappeler au lecteur qu'il n'esquive pas l'exigence classique que l'on attribue à la maison, « celle de l'abri indispensable que nous impose notre “nudité fondamentale” », pour reprendre les termes de Guy Di Méo, Auster indique au lecteur que dans cette allée ténébreuse sans toit, Quinn « avait aussi l'avantage d'être bien abrité de tout regard importun »⁴⁶³.

C'est en quelque sorte un moyen d'apprivoiser l'espace urbain, brutalement farouche et non obéissant, comme l'apprivoisement d'un animal sauvage difficile à soumettre aux ordres. Ainsi, comme le confirme Guy Di Méo, « réelle ou rêvée, [la maison] ne se borne pas aux murs du logis de nos villes, aux limites de la concession africaine ou à celles de la tente du nomade. Elle traduit avant tout notre rapport au monde. Elle évoque les relations complexes qui se nouent entre notre intériorité et l'extériorité »⁴⁶⁴. Force est de noter que dans sa production romanesque,

⁴⁵⁸ Dans *Brooklyn Follies*, Auster évoque ironiquement ce qu'est un vrai homme urbain : « Cet homme était fait pour la ville. C'est une créature des foules et du commerce, des bons restaurants et des vêtements de prix. [...] Mettez un homme comme Harry Brightman dans quelque petit coin rustique, les paysans des environs sortiront fourches et couteaux pour le chasser du patelin. » (P. Auster, *Brooklyn Follies*, op. cit., p. 138.). Selon cette définition, un véritable homme urbain est tel un captif de la ville qui ne peut plus la quitter et aller ailleurs, comme Max le pianiste d'*Au piano* qui doit retourner à la ville même après sa mort.

⁴⁵⁹ P. Auster, *Le voyage d'Anna Blume*, op. cit., p. 9.

⁴⁶⁰ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 29.

⁴⁶¹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 160. (« He remained for the most part in the alley. It was not uncomfortable once he got used to it ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 111.)

⁴⁶² O. Mongin, *La condition urbaine*, op. cit., p. 29.

⁴⁶³ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 160. (« and [the alley] had the advantage of being well hidden from view ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 111.)

⁴⁶⁴ G. Di Méo, *Géographie sociale et territoires*, op. cit., p. 96.

Auster est d'une manière ou d'une autre pris dans l'interstice entre le dedans et le dehors. La notion de maison et sa définition l'a toujours hanté. On se rappelle ce que rapporte le narrateur de *Brooklyn Follies* des œuvres les plus négligées d'Edgar Poe qu'avait lues Tom le neveu de Nathan, le protagoniste du roman :

« Ce que [ces œuvres] apportent, c'est une description de la chambre idéale, de la maison idéale et du paysage idéal. Après ça, je saute chez Thoreau et j'examine la chambre, la maison et le paysage présentés dans *Walden* »⁴⁶⁵.

En outre, rappelons-nous qu'Auster a toujours été un grand lecteur admirateur de George Perec. L'expérience dans laquelle il amène son personnage, s'apparente au projet qu'un ami de Perec aurait toujours voulu réaliser. Comme l'explique Perec dans *Espèces d'espaces*, un de ses amis avait formé « le projet de vivre un mois entier dans un aéroport international, sans jamais en sortir »⁴⁶⁶. Perec suppose que son ami n'aurait jamais réalisé ce projet. On se demande si l'expérience misérable de Quinn dans l'allée devant l'immeuble des Stillman, ne serait pas l'accomplissement – dans sa pire forme, bien évidemment – de ce genre de projet qu'avait eu l'ami de Perec. L'allée ténébreuse dans *Cité de verre* n'est en rien comparable à un aéroport international où « l'essentiel des activités vitales et la plupart des activités sociales peuvent sans peine s'accomplir »⁴⁶⁷. Perec ne s'oppose guère à l'idée de ce type de projets. Or, il trouve absurde le choix d'un aéroport international pour la réalisation de cette idée :

« L'intérêt d'une telle entreprise tiendrait surtout de son exotisme : un déplacement, plus apparent que réel, des habitudes et des rythmes, de petites problèmes d'adaptation. Cela deviendrait sans doute assez vite fastidieux ; en fin de compte, cela serait trop facile et par conséquent, peu probant : un aéroport, vu sous cet angle, n'est rien d'autre qu'une sorte de galerie marchande : [...] il offre, à peu de choses près, les mêmes prestations qu'un hôtel. On ne pourrait donc tirer d'une telle entreprise aucune conclusion pratique, ni dans le sens de la subversion, ni dans le sens de l'acclimatation. Au mieux, on pourrait s'en servir comme sujet de reportage, ou comme point de départ d'un énième scénario comique »⁴⁶⁸.

On se demande alors si Perec dirait la même chose quant au choix qu'a fait Auster pour l'endroit d'une telle expérimentation. D'autant plus que l'épreuve de Quinn dure beaucoup plus longtemps, soit six mois.

Quel est donc l'espace idéal ? L'importance de l'habitat, ses qualités et son lieu, les notions comme le paysage idéal ou la « quête de la maison idéale » que « chacun de nous porte en soi,

⁴⁶⁵ P. Auster, *Brooklyn Follies*, op. cit., p. 25.

⁴⁶⁶ G. Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 39.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁶⁸ *Ibid.*



reconnu ou non »⁴⁶⁹ selon Jacques Pézeu-Massabuau, géographe et spécialiste de la maison, tels sont les questions qui furent une conviction incontournable pour Auster le romancier de la ville.

Dans *Cité de verre*, la métropole s'impose comme un immense espace sans toit qui appelle Quinn à sortir au dehors. Bachelard disait : « l'espace appelle l'action, et avant l'action l'imagination travaille »⁴⁷⁰. Quinn entend la ville l'appeler à l'action. Il rattache son imagination à l'espace urbain, la sort de son coin caché et l'extériorise dans la petite allée. Reprenons la citation que nous avons déjà exploitée pour parler du flâneur qu'était Quinn :

« Quinn avait l'habitude de se promener. Ses pérégrinations à travers la ville lui avaient appris à comprendre ce qui relie l'intérieur à l'extérieur. En utilisant le déplacement sans but comme une technique de renversement, il arrivait, dans ses meilleurs jours, à faire entrer l'extérieur et usurper ainsi la souveraineté de l'intériorité. En se submergeant de choses externes, en se plongeant hors de lui-même au point de se noyer, il avait réussi à exercer une faible maîtrise sur ses crises de désespoir »⁴⁷¹.

Auster nous montre comment il serait possible de quitter ce que Bachelard appelle « *la région d'intimité* »⁴⁷², un espace que nous appelons la maison. C'est un espace où « nous nous enracinons, jour par jour, dans un « coin du monde »⁴⁷³, comme le disait Bachelard.

Ce qu'Auster tente de faire à travers une expérimentation romanesque, c'est de nous suggérer une idée qui va quelque peu à l'encontre de la pensée de Bachelard lorsqu'il donnait plus de poids psychique à la région d'intimité où nous nous faisons notre abri, notre petite maison.

Contrairement aux personnages du *Livre noir*, la vraie maison pour Quinn est celle qui sera apte à loger ses rêveries et non pas ses souvenirs. Ses souvenirs peuvent l'accompagner où qu'il aille. C'est ainsi qu'on réalise comment l'auteur nous amène à croire que son protagoniste ne vit plus ses souvenirs de l'espace mais les sensations qui l'assaillent et le suivent partout où il va. Il n'a pas à relier son espace d'habitat à ses souvenirs. Car il ne cherche plus l'espace d'habitation dans sa maison, dans le sens classique du terme, mais dans un espace à la grandeur

⁴⁶⁹ Jacques Pezeu-Massabuau, *La maison : espace réglé, espace rêvé*, Montpellier, Gip Reclus, 1993, p. 7.

⁴⁷⁰ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 30.

⁴⁷¹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 93. (« Quinn was used to wandering. His excursions through the city had taught him to understand the connectedness of inner and outer. Using aimless motion as a technique of reversal, on his best days he could bring the outside in and thus usurp the sovereignty of inwardness. By flooding himself with externals, by drowning himself out of himself, he had managed to exert some small degree of control over his fits of despair ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, op. cit., p. 61.)

⁴⁷² G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 30.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 24.

de la ville ; pour lui, la maison s'ouvre « sur le vaste monde. Elle rejoint alors l'infini »⁴⁷⁴. Ainsi, comme le rapporte le narrateur de *Cité de verre*,

« [Quinn] ne pensait plus guère à son fils et, depuis peu, il avait décroché du mur la photo de sa femme. Il lui arrivait bien, de loin en loin, d'éprouver à nouveau subitement la sensation qu'il avait connue en portant le petit garçon de trois ans, mais il ne s'agissait pas vraiment d'une pensée, et ce n'était même pas un souvenir. C'était une sensation physique, une empreinte que le passé avait laissé dans son corps et sur laquelle il n'avait aucune prise »⁴⁷⁵.

Pourquoi le passé cesse d'être un souvenir ? Que fait la ville à Quinn qu'il parvient à oublier les sensations qu'il éprouvait autrefois en portant son fils dont on ne connaîtra jamais le sort ? Auster parle du corps et des souvenirs qu'il véhicule comme s'il parlait des graffitis laissés par les uns ou les autres sur les murs d'une ville. Le corps devient les murs et les souvenirs deviennent des graffitis laissés çà et là.

La fonction des souvenirs et leur rapport à l'espace est pour autant différente dans l'Istanbul du *Livre noir*. Paul Auster tente d'arracher les souvenirs à l'espace, de rompre le lien qui fusionne l'espace avec les souvenirs tandis que chez Orhan Pamuk, les souvenirs sont, au sens traditionnel du terme, ancrés dans l'espace. Les souvenirs de l'immeuble « Cœur de la ville » ne cesse jamais de hanter ses anciens habitants, Djélâl, Galip et leur grande famille. C'est pourquoi, comme le relate le narrateur du *Livre noir*, « quoi de plus normal pour Djélâl, si attaché à son passé, à sa mémoire défaillante, que de louer ou d'acheter l'appartement où il avait passé son enfance et sa jeunesse ? »⁴⁷⁶.

Comme chez Bachelard ainsi que chez beaucoup de poètes qui associent la maison avant tout à celle de souvenirs d'enfance (*çocukluk günlerinin hatıraların*) contribuant à la construction inconsciente de l'identité, dans le langage de Pamuk, un Turc issu d'une culture musulmane traditionnelle, une maison est *ev* (maison) si elle est empreinte de souvenirs d'enfance, quels qu'ils soient, heureux ou douloureux. Sinon, il ne s'agirait plus que d'un immeuble en matière dure, un espace neutre, un simple dortoir :

⁴⁷⁴ G. Di Méo, *Géographie sociale et territoires*, op. cit., p. 97.

⁴⁷⁵ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 18. (« He did not think about his son very much anymore, and only recently he had removed the photograph of his wife from the wall. Every once in a while, he would suddenly feel what it had been like to hold the three-year-old boy in his arms—but that was not exactly thinking, nor was it even remembering. It was a physical sensation, an imprint of the past that had been left in his body, and he had no control over it ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 5.)

⁴⁷⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 359. (« [...] bu kadar bağı olan Celâl'in çocukluk ve gençlik yıllarında oturduğu apartman dairesini yeniden kiralamasından ya da satın almasından doğal ne olabilirdi? ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 223-224).



« Quand Galip aperçut les lumières du vieil immeuble, il se sentit envahit, comme à chacune de ses visites, par l'idée [de] tous les souvenirs, liés à ce bâtiment où à ses divers étages, qu'il portait en lui ... »⁴⁷⁷.

Dans l'Istanbul du *Livre noir*, en général, le mot « maison » est en mariage heureux avec le champ lexical d'un mot comme « tiédeur » ou des mots semblables : « le soir, quand il (Galip) se trouvait dans la tiédeur de la maison »⁴⁷⁸. Dans ce roman, si l'on factorise les souvenirs et la chaleur de la convivialité d'une présence familiale de l'espace de la maison, le restant ne serait plus qu'un espace froid et triste. Ainsi le narrateur du *Livre noir* rapporte comment certaines parties de la maison familiale de Galip lui rappellent davantage les bons moments de la vie passée de sa grande famille :

« À la tombée du soir, [Galip] se retrouva à un moment dans la chambre de Vassif. Peut-être parce que c'était là la seule pièce de la maison où personne ne pleurait, il put y retrouver les traces intactes d'une vie familiale heureuse, qui appartenait au passé »⁴⁷⁹.

Le narrateur du *Livre noir* rapporte les pensées de Galip qui voit en la ville un théâtre de mémoire, un berceau de souvenirs :

« Il sortit du café et reprit la direction de la place Taksim, en passant toujours par des ruelles. "Quand je vois par exemple", se disait-il, "cette vieille rosse à moitié crevée attelée à cette charrette, au bord de l'étroit trottoir de la rue Hasnun-Galip, je ressens le besoin de remonter au souvenir du grand cheval dont je voyais l'image dans l'abécédaire, à l'époque où grand-mère m'apprenait à lire. Ce grand cheval, sous lequel était écrit le mot *cheval*, me rappelle à son tour l'appartement situé au dernier étage de l'immeuble sur l'avenue Techvikié, où Djélâl habitait seul à la même date, et qu'il avait meublé en fonction de ses souvenirs. Et alors je me dis que cet appartement est peut-être le symbole de la place que Djélâl a tenue dans ma vie". »⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 51. (« Galip apartmanın eski ışıklarını gördüğünde, her zamanki gibi bu binaya ve katlara ilişkin anıların yalnızca on sekiz yıllık olmadığı duygusuna kapıldı ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 34).

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 688. (« Akşama doğru bir ara kendini Vasıf'ın odasında buldu. Belki de, evin, içinde ağlanılmayan tek odası olduğu için orada geçmiş zamanda kalmış mutlu bir aile hayatının bozulmamış izlerini gördü ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 426).

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 351. (« Kahveden çıkıp arka sokakların birinden Taksim'e doğru yürürken "sözgelimi," diye düşündü Galip, "Hasnün Galip Sokağının dar kaldırımına yanaşmış şu arabanın ihtiyar ve yorgun atına bakarken, babaannemin bana okuma yazma öğrettiği günlerde Alfabe'de gördüğüm o iri atın anısına başvurmak gereğini duyuyorum. Altında "At" olduğu yazılı o iri alfabe atı ise, bana o yıllarda Teşvikiye Caddesindeki apartmanın en üst katında tek başına oturan Celâl ve Celâl'in kendine anılarına uygun olarak döşediği o apartman katını hatırlatıyor. Daha sonra ise, bu katın Celâl'in benim hayatımda tuttuğu yerin bir işareti olabileceğini de düşünüyorum." ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 219).

Djélâl rachète leur ancien appartement parce que c'est là où il retrouve ses traces. Il le meuble en fonction de ses souvenirs pour se rappeler que cet appartement n'est pas uniquement un bien, mais un héritage familial auquel il est attaché⁴⁸¹.

Pour Djélâl « habiter » n'est pas simplement vivre dans n'importe quel « intérieur » l'abritant de l'extérieur, mais vivre dans un lieu empreint de ses traces et ses souvenirs. Walter Benjamin disait : « Habiter signifie laisser des traces. Dans l'intérieur, celles-ci sont mises en valeur ». Selon Benjamin, « les objets les plus quotidiens laissent leurs traces. Les traces de l'habitant, elles aussi, s'impriment dans son intérieur »⁴⁸².

La culture stambouliote est encore largement tributaire de la culture de la petite ville qu'elle a été un jour. Istanbul tient toujours à la culture des petites villes traditionnelles où les sentiments et les relations familiales importent plus que l'intellect de la vie nerveuse des grandes villes modernes. Reportons-nous à la définition de G. Simmel qui met en lumière « le caractère essentiellement intellectuel de la vie psychique dans les grandes villes ; comparativement, la vie de la petite ville repose beaucoup sur le sentiment et les relations effectives »⁴⁸³.

En cela, l'habitant d'Istanbul, avec toutes les descriptions données par Pamuk, ressemble parfois plus aux habitants des petites villes en comparaison avec les personnages des autres romans dans Paris et New York. On se rappelle plus particulièrement comment dans le Paris d'*Au piano*, l'intellect domine au point que les relations affectives semblent être estompées au profit d'une vie intensément intellectuelle.

L'accent mis sur la vie familiale dans Istanbul la distingue nettement de Paris ainsi que de New York. Dans le premier chapitre du *Livre noir*, Pamuk fait défiler la longue lignée des membres d'une famille ancienne stambouliote – celle de Galip, Djélâl et Ruya à la fois – qui représente la manière dont est habitée la ville turque. Si les individus d'*Au piano* vivent et/ou ont vécu dans la plupart des cas seuls et dans des logements peu spacieux, ou dans de toutes petites familles, comme celle de Max, Bernie ou de *la femme au chien*, les individus qui peuplent l'histoire du *Livre noir* sont presque tous issus des familles nombreuses ayant vécu dans des habitats familiaux. Au vide et au silence de la ville française se substituent le bruit et la promiscuité de la ville turque où les familles ont l'habitude de se réunir assez souvent autour des repas familiaux. Nous n'entendons jamais les mots comme oncle, tante, grand-père, grand-mère, cousins, etc., dans les romans comme *Cité de verre* ou *Au piano*. Tandis que dans *Le Livre noir*,

⁴⁸¹ Pour approfondir ce sujet voir Elsa Ramos, « Mobilité résidentielle, comment apprécier la distance parcourue ? », in Michel Bonnet et Patrice Aubertel (éds.), *La ville aux limites de la mobilité*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

⁴⁸² W. Benjamin, *Oeuvres III, op. cit.*, pp. 57- 58.

⁴⁸³ G. Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit, op. cit.*, p. 10.



le mot « famille » est présenté dans une acception comprenant naturellement les grands-parents et les membres proche des familles paternelles/maternelle.

Cl. Lévi-Strauss dit dans un entretien avec Pierre Lamaison : « Il y a une définition de l'*Encyclopédie* Diderot et d'Alembert qui m'a toujours intrigué : à l'article “maison”, on parle de « famille dans des milieux relevés ». Est-ce que c'est toute la différence, ou est-ce qu'il y en a une autre ? Et dans les cas limites, faut-il parler de famille ou de maison ? ». [...] Je pense qu'il y a des maisons qui peuvent fonctionner comme des familles et des familles qui peuvent fonctionner comme des maisons »⁴⁸⁴. Ainsi, l'appartement de Djélâl se vide du sens de « maison » sans la chaleur d'une présence humaine une fois que les souvenirs sont effacés de l'espace. Cette présence humaine est le plus souvent tributaire des relations de parenté qui sont « très structurales dans certaines sociétés »⁴⁸⁵(comme celle des Turcs) selon Lévi-Strauss. Pour Galip, Djélâl et leurs congénères, du point de vue sémantique, la maison et la famille peuvent se substituer à force d'être complémentaires. Djélâl écrit dans sa chronique : « je quittai le journal tard dans la nuit, et comme je ne voulais pas rentrer aussitôt dans une maison froide et déserte, je décidai de marcher dans les rues du vieil Istanbul »⁴⁸⁶.

Les héros des récits qu'on étudie sont presque tous en rupture avec la notion de famille, soit une rupture totale comme pour Quinn et Stillman dans *Cité de verre*, Max dans *Au piano*, Charles dans *L'Équipée malaise* et même Gloire l'héroïne de la *Grande Blonde* d'Echenoz, soit une rupture partielle comme celle de Galip ou Djélâl. Cette rupture affaiblit, voire rompt, les attachements de ces individus avec la maison. L'équation est simple à élucider : pas ou peu de famille = moins de rattachement au « foyer = maison ». Lorsque les liens entre l'homme et la maison/foyer s'affaiblissent en raison de l'absence de la famille (ou la faiblesse de sa présence), alors il est moins motivé pour rester à la maison et cela peut le pousser à déambuler dans la ville. La famille réduit la motivation pour errer dans la ville ; il faut rentrer à la maison même après une longue marche urbaine car il y a quelqu'un qui nous attend. C'est pourquoi les clochards qu'on a connus dans ce travail (Charles le SDF de *L'Équipée malaise*, Quinn de *Cité de verre* qui devient littéralement un clochard en l'absence totale de sa famille, *l'Homme des foules* de Poe qui est un vieux clochard) sont tous de grands déambulateurs de la ville. On voit bien que dans ces romans ce ne sont presque que des personnages qui souffrent de la disparition des proches ou qui sont dépourvus de famille, qui flânent/déambulent. Comparons par exemple

⁴⁸⁴ Pierre Lamaison, « La notion de maison : entretien avec C. Lévi-Strauss », *Terrain*, n° 9, 1987, pp. 34-39, <http://terrain.revues.org/3184>.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 183. (« [...] geceyarısım biraz geçe gazeteden çıkmış, soğuk ve boş evime hemen dönmek istemediğim için, eski İstanbul sokaklarında yürümeye karar vermişim ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 114).

Quinn et Stillman à Auster le personnage écrivain de *Cité de verre* qui a une femme et un fils, ou Galip et Djélâl avec l'ex-mari de Ruya qui profite d'une famille, peu importe qu'il soit installé dans un quartier marginal et peu favorisé. Ou Max, sans famille propre – même s'il vit avec sa sœur – qui doit flâner des heures durant pour combler ce manque, ou encore plus grave avec Charles le SDF de *L'Équipée malaise*, qui, sans famille, se moquent des régulations en empruntant les voies souterraines plutôt que les rues.

Ce n'est que la solitude qui attend les individus comme Djélâl dans leur appartement. Pour eux, la maison est là où l'on est attendu, peu importe si c'est par une présence humaine réelle ou par des souvenirs et des impressions liées à cet espace ; la maison est, comme l'affirme J. P. Demoule, « ce lieu où l'on n'est jamais seul »⁴⁸⁷.

La famille de Galip le protagoniste du *Livre noir*, une famille bourgeoise⁴⁸⁸ nombreuse, composée des parents, des grands-parents, des oncles et des tantes et leurs enfants, habitaient tous précédemment un grand immeuble familial comme on l'a déjà évoqué. À la poussée de l'occidentalisation de la métropole turque, ils ont été obligés de déménager de leur immeuble de cinq étages pour demeurer dans une nouvelle habitation dans un quartier écarté du centre-ville, ce qui ne leur plaisait pas du tout⁴⁸⁹. Ce simple changement de demeure fait preuve d'une évolution dans une ville qui marche vers une uniformisation moderne depuis l'avènement de la République (asphalte, construction en masse, ...). Pamuk n'hésite pas à évoquer d'autres petits changements, aussi simples et ordinaires qu'ils puissent paraître, qui auraient pu être ignorés par la plupart des citoyens, tels que les changements superficiels d'Istanbul qui lui ont ôté son authenticité ainsi que le remarque Galip, « il constata un beau matin que les vieux pavés de la ligne de tramway avaient été recouverts d'une banale couche d'asphalte »⁴⁹⁰.

Dans le chapitre « Les signes de la ville », à travers le devoir-maison d'un écolier que Galip trouve par accident sur une feuille déchirée, le narrateur rapporte ce qu'est une maison idéale dans sa version la plus simple sans toute schématisation philosophique :

⁴⁸⁷ J. P. Demoule, « Qu'est-ce qu'une maison ? », *op. cit.*

⁴⁸⁸ Dans de nombreuses situations surtout au début du roman où l'auteur rapporte les réactions de la famille – les grands-parents – de Galip et de Djélâl devant les chroniques de ce dernier, on constate qu'ils se sentent ciblés par la critique teintée de dérision que Djélâl fait de la petite bourgeoisie stambouliote. Là, il semble que Pamuk marche dans le sillage de son écrivain-modèle, Flaubert, qui critiquait selon lui dans un langage ironique la banalité bourgeoise.

Pour en lire plus à ce sujet, voir « M. Flaubert, c'est moi ! », par Orhan Pamuk », Discours prononcé à l'occasion de l'Année de la Turquie en France, traduit du turc par Gilles Authier, *Le Monde.fr*, 11/4/2009,

http://www.lemonde.fr/idees/article/2009/04/11/m-flaubert-c-est-moi-par-orhan-pamuk_1179632_3232.html.

⁴⁸⁹ Voir O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 693.

⁴⁹⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 27.



« La maison est un abri qui protège les hommes du froid en hiver et de la chaleur en été. La maison nous garde de tous les dangers. Notre maison⁴⁹¹ a une porte, six fenêtres et deux cheminées »⁴⁹². Le devoir de cet écolier, qui nous rappelle l'expérimentation faite par Minkowska avec les dessins des enfants de la Seconde Guerre Mondiale, a en effet, si l'on veut reprendre la formulation simple que le géographe français Éric Dardel, à l'aune de la pensée de Bachelard, fait de la maison, « quelque chose de si primitif que le « chez soi », [...], c'est, pour les Hommes et les peuples, le lieu où ils dorment, la maison, la case, la tente »⁴⁹³.

Ce devoir est par ailleurs intitulé « notre maison. Notre jardin ». Ce dernier mot, de forte fréquence dans *Le Livre noir*, est presque toujours associé dans l'écriture de Pamuk à la « mémoire » et aux souvenirs. Tout au contraire de *Cité de verre* où la maison est là où se repose l'imaginaire du protagoniste, sans se soucier des souvenirs qui se détachent de l'espace pour s'effacer ensuite, dans *Le Livre noir*, la maison n'est pas maison sans les souvenirs, sans la « mémoire ». La maison turque doit être un « musée » de souvenirs pour être conforme à la *maison-habitation* qu'évoquait Bachelard, sinon, elle ne transcendera pas la simple *maison-construction*. C'est une maison qui devient, ainsi que Jean-Paul Demoule l'affirme, aussi bien que les gènes humains, un véhicule de la mémoire de l'homme⁴⁹⁴. De cette façon Galip déduit que pour trouver la place où se cachait Djélâl, il fallait chercher une « maison », autrement dit le seul lieu où Djélâl aurait pu fonder son musée de souvenirs :

« Le devoir [de l'écolier] qu'il relisait lui avait permis de deviner que ce "musée" était une maison : "Un endroit qui nous garde de tous les dangers." Plus il lisait le devoir sur "la maison", plus il retrouvait la naïveté de l'enfant qui peut tranquillement nommer toutes les choses autour de lui, et il se sentit sur le point de désigner l'endroit où Ruya et son frère (Djélâl) l'attendaient »⁴⁹⁵.

⁴⁹¹ Dans *Le voyage d'Anna Blume*, à travers le point de vue d'Anna qui écrit à son ami, Auster esquisse ce qu'est une maison idéale pour la plupart des gens, surtout ceux qui habitent dans les grandes villes et plus particulièrement encore ceux qui rêvent de pouvoir sortir un jour de leurs petit logement vétuste pour rejoindre leur maison de rêve, le faux rêve que leur vendent les agents immobiliers. Certes, l'image présentée dans le dessin de faire sympathiser le lecteur avec les habitants des grandes villes qui courent toujours le danger de perdre facilement leur maison, ne convient guère à la simplicité avec laquelle est décrite la maison turque dans l'écriture de Pamuk : « Ils arrivent tôt le matin devant les bureaux, font patiemment la queue, parfois pendant des heures, rien que pour pouvoir s'asseoir dix minutes avec un employé et regarder des photos d'immeubles dans des rues bordées d'arbres, des pièces confortables, des appartements équipés de tapis et de fauteuils en cuir souple – scènes paisibles pour évoquer une bonne odeur de café qui flotte depuis la cuisine, la vapeur d'un bain chaud, les couleurs brillantes de plantes dans leurs pots joliment rangés sur le rebord d'une fenêtre. Personne ne semble se soucier du fait que ces photos datent de plus de dix ans ». P. Auster, *Le voyage d'Anna Blume*, op. cit., p. 16.

⁴⁹² O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 348.

⁴⁹³ Éric Dardel, *L'Homme et la terre : nature de la réalité géographique*, Paris, PUF, 1952, p. 56.

⁴⁹⁴ J. P. Demoule, « Qu'est-ce qu'une maison ? », op. cit.

⁴⁹⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., pp. 349- 350. (« Yeniden yeniden okuduğu ev ödevinden Galip bu müzenin bir 'ev' olması gerektiğini çoktan anlamıştı: "Bizi kötülüklerden koruyacak bir yer." Ev ödevini okudukça nesnelere pervasızca adlandırabilen bir çocuğun saflığını öyle duydu ki içinde, Rüya ile

A dire vrai, comme le narrateur du *Livre Noir* le rapporte, « ce qui importait, ce n'était ni la largeur de la rue, ni le nom de l'immeuble (personne dans la famille ne se plaisait à prononcer ce nom, avec sa flopée de *o* et de *ou*) ni même son emplacement, mais le sentiment que depuis toujours, depuis un passé situé en dehors du temps, ils avaient constamment habité dans des logements superposés »⁴⁹⁶.

L'espace se montre ainsi comme une source de sensation humaine. Cet effet, a produit une sorte d'aliénation identitaire, une espèce de séisme culturel, surtout dans les familles de la classe moyenne turque, comme celle des jeunes Galip et Djélâl. Malgré tous les avantages d'un système qui donnait une priorité éminente à la modernisation du pays, cette famille a senti l'étrange lacune de ses racines socioculturelles dans ce nouvel espace, comme une plante dont les racines sont tombées en dehors du sol. Elle se sent déterritorialisée malgré elle. Elle se sent tout d'un coup solitaire et étrangère dans ce nouvel espace, comme si elle était dépaysée. Et ainsi une nouvelle espèce de mélancolie l'envahit dont Pamuk parle abondamment dans ses travaux, dans *Le Livre noir, Istanbul*, ainsi que dans ses interviews.

Mais la sensation qu'éprouvent les plus jeunes concernant ces changements qui peuvent paraître même scandaleux pour les plus âgés, *a contrario*, n'est pas toujours du même genre. De la sorte, le jeune Galip s'étonne du regret de ses grands-parents en passant devant leur ancien logement :

« Bien plus tard, quand la famille eut quitté l'immeuble, le « Cœur de la ville » après l'avoir vendu étage par étage, et que de petits ateliers de confection, des cabinets de gynécologues pratiquant discrètement des avortement, et des bureaux d'assurances s'y furent installés, comme dans tous les autres immeubles du quartier à chaque fois qu'il passait devant la boutique d'Alâaddine, Galip lançait un regard sur la façade si laide et si sombre, et se demandait pourquoi grand-père avait parlé de guigne »⁴⁹⁷.

C'est en se rappelant le déménagement vers leur nouvelle maison que le protagoniste Galip est amené à parler de leur ancienne maison qui lui rappelle tous ses souvenirs oubliés dans cet espace si cher à sa famille⁴⁹⁸. Pour autant, cette maison est laissée à l'oubli au cours des années.

Celâl'in kendisini bekledikleri bu yerin neresi olduğunu hemen söyleyivereceğini sandı ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 218).

⁴⁹⁶ *Ibid.*, pp. 51-52. (« Sokağın genişliği, apartmanın adı (içinde çok fazla o ve u harfleri bulunan bu adı telaffuz etmekten hiçbiri hoşlanmazdı,) ya da yeri değildi önemli olan; sanki, zaman dışı bir geçmişten beri apartman dairelerinde alt alta üst üste oturuyorlardı ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 34).

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 21. (« Çok sonraları, kat kat sattıkları Şehrikalp Apartmanından bir başkasına taşındıktan ve binaya, çevredeki benzeri başka binalara olduğu gibi, küçük konfeksiyoncular, gizli gizli kürtaj yapan kadın doktorları ve sigortacı yazıhaneleri yerleştikten sonra, Alâaddin'in dükkânının önünden her geçişinde Galip, apartmanın çirkin ve karanlık yüzüne bakarak Dede'nin bu sözü neden söylemiş olabileceğini merak etmişti ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 15).

⁴⁹⁸ Cette évocation des chers souvenirs et cette nostalgie douce pour la maison d'enfance, quoiqu'elles ne soient pas exclusives d'une culture particulière et que les auteurs comme Echenoz et Auster peuvent aussi les évoquer, ont quelque chose de particulier en elles, une chose propre aux cultures traditionalistes où l'importance d'être réuni en famille dans une maison familiale est centrale. Les



Elle formait autrefois le centre géographique de l'univers de sa grande famille. Cependant, la qualité et la justesse de ces souvenirs dans le monde fictionnel du chronotope du roman soulèvent des doutes. Bachelard dit :

« Quand, dans la nouvelle maison, reviennent les souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'Enfance Immobile, immobile comme Immémoriale. Nous vivons des fixations, des fixations de bonheur. [...]. Les souvenirs du monde extérieur n'auront jamais la même tonalité que les souvenirs de la maison. En évoquant les souvenirs de la maison, nous additionnons des valeurs de songe ; nous ne sommes jamais de vrais historiens, nous sommes toujours un peu poètes et notre émotion ne traduit peut-être que de la poésie perdue »⁴⁹⁹.

Selon ce que dit Bachelard, la maison est un espace qui autorise la fusion des songes avec les souvenirs, ce qui rend ceux-ci redoutables, moins fiables. Cela peut sans doute expliquer quelque peu la situation qui amène Galip à ne pas très bien réaliser les raisons pour lesquelles ses grands-parents trouvent toujours leur ancienne maison plus agréable que la nouvelle. Leurs souvenirs ne peuvent plus être purs. Ils sont mélangés avec leurs songes. Comme le dit Bachelard, « les vraies maisons du souvenir, les maisons où nos rêves nous ramènent, les maisons riches d'un fidèle onirisme, répugnent à toute description »⁵⁰⁰. Guy Di Méo associait cet « attachement souvent pathétique des personnes âgées à leur logement » qu'elles ont dû quitter pour une raison ou une autre à un sentiment de « déracinement, parfois (même) comme une mort »⁵⁰¹.

Galip a vraiment du mal à comprendre pourquoi une partie des Stambouliotes bourgeois, comme sa famille par ailleurs, préfèrent toujours rester et vivre dans de vieux quartiers vétustes au lieu de penser à déménager dans des secteurs plus neufs et beaux de la ville. En guise d'exemple on peut évoquer des moments où, en compagnie de son oncle Mélih, il se rend encore dans « l'un des immeubles de trois ou quatre étages, à la façade noircie par la suie et les fumées, et dont la peinture s'écaillait par plaques, faisant penser à une incurable maladie de peau, qui s'alignent dans ces rues étroites, derrière Nichantache, aux pavés et aux trottoirs défoncés, et où Galip se demandait, à chaque fois qu'il lui arrivait d'y passer, pourquoi, à une certaine époque, les riches s'étaient installés dans des coins aussi misérables, ou alors, pourquoi on qualifiait de riches les gens qui y habitaient »⁵⁰².

romans persans, au demeurant, sont pleins de descriptions similaires sur des gens qui éprouvent un regret pour la maison d'enfance surtout quand elle a disparu pour une raison ou une autre.

⁴⁹⁹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 58.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁰¹ G. Di Méo, *Géographie sociale et territoires*, op. cit., p. 99.

⁵⁰² O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 693. (« Melih Amcayla Galip'in yanlarına kambur bir çilingiri alarak gittikleri apartman dairesi,

Dans une ville comme l'Istanbul du *Livre noir*, les gens vivent avec leurs souvenirs d'espaces. La maison, le quartier, les rues, enfin toute la ville, se sont imprégnés dans l'esprit des citadins et deviennent une partie de leur monde intérieur et une compagnie sacrée de toujours. C'est pourquoi les changements sont plus durs à accepter. C'est une différence importante avec le Paris de Jean Echenoz dans *Au piano* ou avec le New York d'Auster dans la *Trilogie new-yorkaise*, où la fonction des souvenirs est autre.

L'espace intérieur, ici, la maison, dans les mots de Bachelard, constitue un espace sacré. Ce sacré n'est pas évidemment dans le sens religieux du terme où l'espace se veut lieu de bénédiction, mais sous sa connotation d'espace privilégié. Chez Bachelard, l'espace sacré, la maison de confort et de protection, est là où le bonheur est imaginable, comme les maisons dessinées par les enfants qui représentent l'image du bonheur dont ils rêvent. Bachelard cite l'exemple de l'expérimentation faite par le psychologue français François Minkowska avec les dessins des enfants de la Seconde Guerre Mondiale. Cette exposition de dessins d'enfants polonais juifs qui ont vécu les détresses de la guerre montre que pour eux la maison est un espace fortement immobile : « maisons immobiles, de maisons immobilisées dans leur raideur »⁵⁰³. C'est ce que Lévi-Strauss appelle la « perpétuation de la maison »⁵⁰⁴, comme pour les grands-parents de Galip qui, issus d'une société traditionnelle et religieuse, ont vraiment du mal à appeler « maison » toute habitation autre que leur ancien immeuble « le Cœur de la ville ».

En s'appuyant sur l'analyse de Minkowska, Bachelard fait remplacer la simple *maison-construction* par la *maison-habitation* : « dans la maison dessinée par un enfant de huit ans, François Minkowska remarque que sur la porte, il y a “une poignée ; on y entre, on y habite”. Ce n'est pas simplement une maison-construction, “ c'est une maison-habitation ”. »⁵⁰⁵ Cela nous rappelle le long séjour de Quinn dans la petite allée en plein air où il se fait une soi-disant maison-habitation après avoir quitté son appartement qui ne sera désormais qu'une maison-construction auquel il ne pourra jamais retourner, la vérité qu'il ignore. Pour Quinn, il suffit de se trouver des murs qui peuvent l'enfermer sur lui-même pour qu'il puisse passer les jours et les nuits et se consacrer à l'affaire étrange qu'il suit dans sa folie. Peu importe que ce soient les murs de sa chambre dans son appartement ou ceux de l'étroite impasse devant la maison des

Nişantaşı'nın arkalarında, Galip'in her girişinde bir zamanlar zenginlerin niye bu kadar sefil yerlerde oturduğunu ya da bu kadar sefil yerlerde oturan kişilere o zamanlar neden zengin dendiğini düşündüğü parketaşı kaplı, çukur çukur kaldırımli dar sokakların birinde, isten ve dumandan cepheleri kararmış, boyaları onulmaz bir hastanın derisi gibi yer yer dökülmüş o üç dört katlı binaların birinde, en üst kattaydı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 429).

⁵⁰³ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁰⁴ P. Lamaison, « La notion de maison : entretien avec C. Lévi-Strauss », *op. cit.*

⁵⁰⁵ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 78.



Stillman, voire les parois de la grande poubelle qui lui sert provisoirement d'abri dans la petite allée. Mais, « qu'abrite vraiment l'enveloppe matérielle de la maison, alors que l'extérieur protège parfois plus que l'intérieur et que des frontières invisibles traversent la maison mais aussi ses alentours ? »⁵⁰⁶, interroge Jean Paul Demoule.

Les murs de la petite impasse lui sont comme les parois de l'utérus. Ils forment un espace de maternité autour de lui, une maison. Cela est dû à la vision personnelle de Paul Auster pour qui les espaces peuvent toujours prendre un sens double et les éléments peuvent toujours paraître multiples. Siri Hustvedt, l'épouse de Paul Auster, dans son interview donnée à G. de Cortanz dit :

« Les murs sont absolument essentiels dans le travail de Paul Auster. Ils sont toujours présents, ils se répètent, les murs, les chambres, les espaces clos [clôtures]. Ces éléments sont toujours multiples. Une chambre, dans l'écriture d'Auster, n'est jamais juste simplement une seule chose, elle n'est jamais uniquement un espace symbolique, elle est toujours multiple. Je pense qu'elle est toujours un espace de pensées et un espace maternel, car pour moi, l'espace maternel est toujours là où vous êtes enfermés »⁵⁰⁷.

Ce sont des fixations de bonheur, selon Bachelard, que nous vivons comme maison et c'est bien cela qui privilégie la valeur spatiale de la maison. Dans *Cité de verre*, l'apparition de Paul Auster le personnage écrivain dans le récit est un moment important dans la fiction. Quinn ne peut pas rester indifférent devant l'euphorie qu'il ressent dans la maison de celui-ci. Or, à ce stade, on peut remarquer une différence entre ce récit et celui du *Livre noir*. Dans l'Istanbul de Pamuk la maison des souvenirs est bien fixe et s'empare d'une localisation précise. Elle ne bouge pas et forme ainsi une source de nostalgie pour la famille de Galip. Dans le New York de *Cité de verre*, *a contrario*, cette maison va où que Quinn aille. Elle la suit partout et se déplace tout le temps sans trouver une demeure précise.

Dans *Cité de verre*, la maison devient un espace médiateur qui doit exister coûte que coûte, qu'il soit le petit appartement dans lequel le protagoniste de *Cité de verre* habite comme tout le monde, dans une petite ruelle dans un « grand caisson métallique destiné aux ordures ménagères »⁵⁰⁸, ou ailleurs. Dans un article intitulé « Spaced Out : Signification and Space in Paul Auster's *The New York Trilogy* »⁵⁰⁹, Steven E. Alford explique comment dans *Cité de verre*, les espaces piétonniers de la ville forment une sorte de théâtre de perte de soi, car les

⁵⁰⁶ J. P. Demoule, « Qu'est-ce qu'une maison ? », *op. cit.*

⁵⁰⁷ G. Seligmann, G. de Cortanze, *Paul Auster. Confidential*, *op. cit.*

⁵⁰⁸ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 164. (« a large metal bin for garbage ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 114.)

⁵⁰⁹ S. E. Alford, « Spaced-out: Signification and Space in Paul Auster's *The New York Trilogy* », *op. cit.* pp. 613-632.

personnages se trompent sur la signification de ce qu'est quitter la « maison ». On est bien d'accord avec lui. Ils quittent la maison pour se balader dans les rues de la ville, mais ils portent en eux leur maison. Ils se perdent dans l'infini de la ville et ne retrouvent plus le chemin du retour. Comme le souligne également Alford, c'est à travers la marche dans la ville que Quinn quitte à la fois sa « maison » et son « soi » : « chaque fois qu'il sortait marcher il avait l'impression de se quitter lui-même »⁵¹⁰, rapporte le narrateur de *Cité de verre*. Mais quitter pour aller où ? Quinn pensait qu'« en errant sans but, il rendait tous les lieux égaux »⁵¹¹. Il quitte la maison pour aller à « nulle-part », et ce « nulle part », il est censé le construire lui-même : « New York était le nulle part que Quinn avait construit autour de lui-même et il se rendait compte qu'il n'avait nullement l'intention de le quitter à nouveau ».⁵¹²

La ville devient son « nulle part », elle devient sa maison. Néanmoins, sa part de la ville se réduit à une étroite allée ténébreuse. On se rappelle que dans *L'Équipée malaise* aussi la part de Charles, le SDF, s'amointrit jusqu'à n'être que la possession d'une « boîte aux lettres » dans la ville de Paris. Il n'a pratiquement plus de maison depuis longtemps. En vivant dans les rues, la notion de maison lui est devenue complètement absurde : « Toute une affaire pour trouver la rue Madame-de-Sanzillon, et dans celle-ci la boîte aux lettres de Charles, et dans celle-ci la carte postale de Pons sous un sédiment d'offres de biens et services »⁵¹³.

Quinn doit se contenter de demeurer dans un grand bac poubelle alors qu'il est devenu passionnément engagé dans l'affaire des Stillman. Mais la question est de savoir si l'auteur a vraiment l'intention d'appeler « maison » une grande poubelle dans une allée sombre d'une ville gigantesque. Vu les événements du récit, la réponse serait vague. Est-il possible d'être nulle part mais d'avoir une maison en même temps ? Ceci dit, pourquoi donc Auster ne rompt-il pas tous les liens qui attachent son protagoniste à un espace précisément localisable dans la ville, l'espace qu'il appelle toujours « maison » ? Pourquoi a-t-il toujours les clés de son appartement dans la poche ? D'où vient la sensation du bonheur une fois que celui-ci est de retour, après des mois d'absence, dans l'immeuble où se trouve son appartement ? Comme le rapporte le narrateur de *Cité de verre*, Quinn « avait encore dans sa poche les clés de son immeuble et, tout en ouvrant la porte d'entrée et en gravissant les trois étages jusque chez lui,

⁵¹⁰ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 16. (« Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 4.)

⁵¹¹ *Ibid.* (« By wandering aimlessly, all places became equal, and it no longer mattered where he was ». *Ibid.*)

⁵¹² *Ibid.* (« New York was the nowhere he had built around himself, and he realized that he had no intention of ever leaving it again ». *Ibid.*)

⁵¹³ J. Echenoz, *L'Équipée malaise*, op. cit., p. 225.



il éprouvait quelque chose qui était presque du bonheur»⁵¹⁴. Ne suggère-t-il pas cela, d'une manière ou d'une autre, l'exigence « de disposer “d'un espace où aménager notre existence” »⁵¹⁵, comme l'observe Guy Di Méo ; un espace que l'on peut appeler « maison » quelle que soit la situation dans laquelle on est pris ? Mais il faut se rappeler que Quinn finira par perdre son appartement.

Il est opportun ici de voir comment le narrateur de *Cité de verre* rapporte la scène où Quinn finira par être persuadé que ce qu'il appelait autrefois sa « maison » est parti pour de bon : « il pouvait bien passer ici le reste de la journée à raisonner avec cette fille, ça ne lui rendrait pas son appartement. Non, son logement était parti, lui-même était parti, tout était parti »⁵¹⁶. Voilà que Paul Auster dramatise la situation : la perte de la maison égale la perte de soi et cela équivaut à la perte de tout. On se demande si l'appartement de Quinn garde des traces de lui. Il faut se rappeler que c'est un appartement loué dont il n'est pas propriétaire. On revient peut-être au fameux dicton d'Henri Lefebvre indiquant « le droit à la ville » dont doit jouir chaque citoyen. Un espace loué et non approprié peut-il nous garantir l'existence d'une maison ? L'histoire de Quinn permet d'émettre de sérieux doutes à ce sujet.

Ce qui arrive à Quinn peut évoquer l'insécurité de l'homme urbain dans les grandes villes face à la question d'avoir un logement garanti. On sait que dans les grandes villes le problème du logement est essentiel vu les prix élevés, voire dans certains cas la pénurie d'espace habitable. Et pour ceux qui en disposent, la peur de sa perte est un danger réel qu'on ne peut pas ignorer. Dans *Le voyage d'Anna Blume*, Anna évoque le problème comme étant la porte-parole d'Auster :

« Quant à ceux qui ont un logement, ils courent toujours le danger de le perdre. La plupart des bâtiments ne connaissent pas de propriétaire, on n'a pas de droits en tant que locataire : pas de bail, pas de support juridique sur lequel s'appuyer si les choses tournent contre soi. Il n'est pas rare que des gens soient expulsés de leur appartement par la force et jetés à la rue. [...] Il y a peu de gens de la ville qui, à un moment ou un autre, n'aient pas perdu leur logement »⁵¹⁷.

Comme nous l'avons déjà indiqué, Echenoz aussi ne manque pas d'évoquer cette question urbaine importante dans son œuvre. Dans son dernier roman *Envoyée spéciale*, il insiste sur ce phénomène de la vie urbaine moderne. En mettant en relief le prix élevé des logements dans les

⁵¹⁴ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 174. (« The keys to his house were still in his pocket, and as he unlocked his front door and walked up the three flights to his apartment, he felt almost happy ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 121.)

⁵¹⁵ G. Di Méo, *Géographie sociale et territoires*, *op. cit.*, p. 97.

⁵¹⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 177. (« He could stand there arguing with the girl for the rest of the day, and still he wouldn't get his apartment back. It was gone, he was gone, everything was gone ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 123.)

⁵¹⁷ P. Auster, *Le voyage d'Anna Blume*, *op. cit.*, p. 15.

grandes villes comme Paris, toujours dans son propre style, à l'instar des agents immobiliers, Echenoz démontre comment peut coûter cher un petit appartement parisien de 64 m² appartenant au protagoniste Constance, situé à Trocadéro et donnant « sur le palais Chaillot et le cimetière de Passy »⁵¹⁸.

Il semble que Quinn soit parvenu à ses fins : se perdre dans la ville comme dans lui-même en quittant la maison. Mais ce n'est pas seulement lui qui se perd. Cette disparition est totale parce que toutes les personnes impliquées dans l'affaire disparaîtront, comme si une telle affaire n'avait jamais existé, comme si tout cela n'était qu'un long cauchemar. Cette disparition, comme une maladie contagieuse, se répandra aux autres. À part lui, disparaîtront également Virginia et Peter Stillman, et surtout le vieux Stillman dont il ne trouvera plus jamais aucune trace. Comme c'est facile de se perdre dans une ville comme New York : « Le vieil homme s'était fondu dans la cité. Il n'était qu'une tache, un signe de ponctuation, une brique dans un mur infini de briques »⁵¹⁹.

En perdant son appartement, l'espace géographique qui le liait à son « soi », l'espace dans lequel sa maison métaphysique épousait une forme concrète géographiquement localisable dans la ville, il doit chercher sa nouvelle maison dans sa perte totale. Mais où va-t-il la trouver enfin ?

Dans l'étrange histoire de *Cité de verre*, Auster tente d'apporter sa propre analyse sur la notion de « maison ». Il semble d'une certaine façon examiner si ce concept, simple et pourtant indispensable, est redéfinissable dans la vie des grandes métropoles.

Son protagoniste, Quinn, semble, dans un premier lieu, se satisfaire du minimum de ce que Bachelard définit comme caractéristique de la maison : « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison. [...] Dans la plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes »⁵²⁰.

Dans *Cité de verre*, Auster met en cause le caractère précaire et instable que l'homme urbain moderne connaît au sujet de son petit coin, de sa « maison ». Cela peut paraître en amont comme un défi contre la pensée de Bachelard. Car selon lui « la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos en toute acception du terme »⁵²¹. Auster met en œuvre un examen par le biais duquel l'homme

⁵¹⁸ J. Echenoz, *Envoyée spéciale*, op. cit., p. 12.

⁵¹⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 131. (« The old man had become part of the city. He was a speck, a punctuation mark, a brick in an endless wall of bricks ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 90.)

⁵²⁰ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 25.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 24.



urbain peut révéler ses capacités d'autonomie et sa volonté pour rompre sa dépendance à l'espace social qui s'inscrit dans les normes urbaines.

La maison symbolise depuis toujours la stabilité, la sécurité, à travers l'appropriation ou la disposition d'un espace auquel l'on peut retourner en toute circonstance. On sait d'ailleurs qu'« il n'est d'espace [...] qui ne s'inscrive dans une perspective de légitimation de son occupation, de sa revendication, autrement dit d'identification »⁵²². De plus, la maison peut assurer au citoyen une identité spatiale au sein du vaste espace d'une métropole. Comme l'affirme Kevin McNamara, « tant que la ville s'étend, l'espace personnel se contracte »⁵²³; cet espace, contracté de plus en plus, a besoin d'être assuré. C'est dans le chaos de la grande ville que le rôle de la maison, comme un espace qui abrite l'homme de l'extérieur brutal de la ville, est le plus important. Or, force est de rappeler que la maison, en tant que lieu de réalisation de l'opposition intérieur-extérieur, peut transcender d'ailleurs une simple demeure pour inclure un environnement (un quartier, un secteur urbain, voire toute une ville) où l'homme urbain se sent plus en sécurité. Dans *Brooklyn Follies*, Auster démontre comment tout un quartier, en l'occurrence Brooklyn, peut prodiguer au citoyen une sensation de sécurité comme être à la maison : « la JMS [Jeune Mère Sublime] me paraissait trop à l'aise dans son environnement pour avoir jamais été une étrangère, trop bien dans sa peau pour être venue d'ailleurs »⁵²⁴, dit Nathan qui voit pour la première fois la femme dont est tombé amoureux son neveu.

On se demande si ce qui se déroule dans la petite allée n'est pas ce que Le Corbusier avait prévu dans *La Charte d'Athènes* pour la condition de l'homme urbain en l'absence de la modernité : « Livré à ses seules forces, il [l'homme urbain] ne construirait que sa hutte et mènerait, dans l'insécurité, une vie soumise à des dangers et des fatigues aggravées de toutes les angoisses de la solitude »⁵²⁵.

Auster souleva dans *Cité de verre* le même doute que George Perec avait évoqué avec plus d'insistance dans son *Espèces d'espaces*. Perec disait :

« Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance emplis des souvenirs intacts... De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse

⁵²² T. Bulot, V. Veschambre. « Sociolinguistique urbaine et géographie sociale : articuler l'hétérogénéité des langues et la hiérarchisation des espaces », *op. cit.*

⁵²³ K. R. McNamara, *The Cambridge Companion to the City in Literature*, *op. cit.*, p. 10. « As the city expands, personal space contracts. »

⁵²⁴ P. Auster, *Brooklyn Follies*, *op. cit.*, p. 108.

⁵²⁵ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, *op. cit.*, p. 21.

d'être approprié ». Il reprend ensuite : « l'espace est un doute ; il me faut sans cesse le manquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné »⁵²⁶.

Comme pour Perec, dans *Cité de verre* d'Auster l'espace *cesse d'être évidence*. Le protagoniste de *Cité de verre* semble déraciné et déterritorialisé. Il part à la recherche de ses liens avec la ville, ceux qui peuvent rentrer en harmonie avec son identité troublée, avec son existence ballottée en tous sens. C'est en effet une existence dé-spatialisée, dans le sens géographique du terme, qu'il mène sans qu'il ne s'en aperçoive. Qu'il soit isolé ou en groupe, qu'il soit dans son appartement ou sans abri dans la petite allée devant la maison des Stillman, il est privé brutalement de la grâce que l'on appelle « maison ».

Toutefois, on n'oublie pas que l'histoire de *Cité de verre* s'était ouverte sur la solitude de Quinn dans le seul coin qui lui restait du monde dans la ville de New York : son appartement : « Nous savons qu'il avait jadis été marié, qu'il avait un jour été père et qu'à présent sa femme et son fils étaient tous les deux morts »⁵²⁷. On doit attendre la fin du récit pour réaliser que l'appartement de Quinn, son dernier refuge au monde, avait été mis en cause par l'auteur juste au début de l'histoire. Car le protagoniste finira par le perdre. Bref, il perdra sa maison, pas uniquement dans le sens géographique du terme, mais dans tous les registres, mental, social, économique ou même philosophique. Sa misérable façon de disparaître dans le vide de l'appartement des Stillman, dont il ignorait bêtement l'évacuation, en est la preuve.

Or, pour Quinn, le grand caisson dans l'étroite allée peut paraître comme une illusion caricaturale de la « maison ». Le psychologue Paul Guillaume, exposant sa psychologie de la perception de l'espace dans son livre intitulé *Psychologie de la forme* (1979), en rejetant les théories empiristes dit : « La condition essentielle de l'illusion est la perception du modèle comme un tout, attitude qui n'a rien d'artificiel et n'exige aucun effort »⁵²⁸. Ainsi, devant les yeux de Quinn, plié dans une solitude absolue dans la petite allée, isolé et n'étant concentré que sur l'affaire qu'il suit aveuglement d'une passion maniaque, les qualités médiocres et les conditions abominables dans la grande poubelle dans lequel il campe dans la petite allée se réduit à une simple illusion. C'est cette illusion qui lui donnerait de la ténacité, de la force pour continuer naïvement l'affaire Stillman :

« Les nuits où il pleuvait, Quinn grimpait dedans [le grand caisson] pour s'abriter. La puanteur, à l'intérieur, était suffocante et les vêtements de Quinn en restaient imprégnés pendant des jours, mais il aimait mieux ça que se mouiller car il ne voulait pas risquer de prendre froid ou de tomber malade. Par bonheur le couvercle était déformé et ne jointait

⁵²⁶ G. Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 122.

⁵²⁷ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 15. (« We know that he had once been married, had once been a father, and that both his wife and son were now dead ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 3.)

⁵²⁸ Paul Guillaume, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979, p. 71.



pas bien. Il y avait même un angle avec une béance d'une quinzaine de centimètres formant une sorte de trou d'aération par lequel Quinn pouvait respirer en faisant dépasser son nez dans la nuit. En se mettant à genoux sur les ordures et en appuyant son corps contre une paroi du container, il découvrit qu'il n'était pas dans une position totalement dénuée de confort »⁵²⁹.

Quinn, qui s'était déguisé en un détective engagé dont la tâche était de mettre/remettre à l'abri le sujet des investigations, devient lui-même un vagabond sans abri, dépourvu d'adresse. Le narrateur du récit prépare le lecteur pour le choc total. Il confisque les espoirs de Quinn les uns après les autres, ainsi que ceux des lecteurs. À la fin de l'histoire, après avoir parlé au téléphone avec Paul Auster à l'issue de plusieurs mois d'enquête, et après avoir appris que même le numéro de téléphone des Stillman « n'était plus en service »⁵³⁰, Quinn réalise que l'affaire Stillman est complètement anéantie. Il songe (ainsi que nous les lecteurs) avoir un dernier espoir, celui de rentrer chez lui :

« Quinn n'était pas certain de ses sensations. Pendant les premiers instants ce fut comme s'il ne ressentait rien, comme si tout cela n'était rien du tout. Il décida de renvoyer toute réflexion à un autre moment. Plus tard il aurait le temps d'y penser, se dit-il. Pour l'instant, la seule chose qui lui paraissait importante était de rentrer chez lui. Il allait revenir dans son appartement, se déshabiller et se plonger dans un bain chaud »⁵³¹.

Néanmoins, lorsque Quinn finit par s'apercevoir que son dernier secours a disparu à jamais, c'est le moment où ses derniers espoirs pour regagner au moins sa vie d'avant l'affaire s'effondrent. La réaction de Quinn lorsqu'il se voit dans le miroir d'une boutique de « la 84^e rue »⁵³² pour la première fois après des mois de vie dans les ténèbres de la petite allée ne le traumatise pas autant que de trouver son appartement de « la 107^e rue » occupé par une inconnue : « Tout avait changé. On aurait dit un endroit complètement autre et la première pensée de Quinn fut qu'il avait fait une erreur. Il ressortit dans le couloir et vérifia le numéro sur la porte. Non il ne s'était pas trompé. C'était bien son appartement ». Quinn ne comprenait

⁵²⁹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 164. (« Whenever it rained at night Quinn would climb into it for protection. Inside, the smell was overpowering, and it would permeate his clothes for days on end, but Quinn preferred it to getting wet, for he did not want to run the risk of catching cold or falling ill. Happily, the lid had been bent out of shape and did not fit tightly over the bin. In one corner there was a gap of six or eight inches that formed a kind of air hole for Quinn to breathe through – sticking his nose out into the night. By standing on his knees on top of the garbage and leaning his body against one wall of the bin, he found that he was not altogether uncomfortable ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 114.)

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 173. (« A mechanical voice spoke the number back to him and announced that it had been disconnected ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 120.)

⁵³¹ *Ibid.* (« Quinn could not be sure what he felt. In those first moments, it was as though he felt nothing, as though the whole thing added up to nothing at all. He decided to postpone thinking about it. There would be time for that later, he thought. For now, the only thing that seemed to matter was going home. He would re-turn to his apartment, take off his clothes, and sit in a hot bath ». *Ibid.* pp. 120-121.)

⁵³² « À ce moment-là, en se regardant dans la glace de la boutique, il ne ressentit ni choc ni déception ». *Ibid.*, p. 169.

pas du tout « pourquoi elle (la jeune) vivait dans son appartement »⁵³³. Il essaie donc de raisonner avec la fille qui vivait maintenant dans son appartement pour lui prouver que c'était bien son appartement à lui, mais rien ne marche, tout est fini.

Ainsi, Quinn, le faux détective qui voulait localiser Stillman, reste maintenant lui-même non localisable. Il n'a nulle part où aller, pour peu qu'il tente sa dernière chance dans la maison des Stillman qu'il trouvera pourtant vide et abandonnée. Mais à ce point culminant de l'histoire, rien n'a plus d'importance pour Quinn. Et pour nous les lecteurs tout est flou. Dans sa ville natale, Quinn devient un étranger dont les liens et les attachements sont coupés, plus rien ne compte. Il est dans l'égarement total :

« Comme ce qui arrivait n'avait plus pour lui d'importance, Quinn ne fut pas étonné de voir qu'il pouvait ouvrir sans clé la porte de l'immeuble de la 69^e rue. Il ne fut pas non plus surpris, après être monté au neuvième étage et avoir parcouru le couloir qui menait à l'appartement des Stillman, de découvrir que cet appartement aussi était ouvert. Et il fut encore moins étonné de trouver l'appartement vide. Les lieux avaient été complètement dégagés et les pièces ne contenaient plus rien »⁵³⁴.

Le narrateur dénonce à quel point la situation de Quinn est caricaturale. Autant d'adresses sont citées à dessein, la 84^e rue, la 107^e rue, la 69^e rue..., mais aucune pour Quinn ! Il doit tristement accepter son destin, la perte totale !

L'exemple de Quinn et sa soi-disant maison peut être généralisé à l'ensemble de l'espace urbain dans une mégapole comme New York. La mégapole fait sa leçon : elle ne vous réserve aucune place permanente. Tout y serait provisoire et pourrait donc disparaître un jour ou l'autre. Par conséquent, la maison, dans le sens que Pamuk suggère, est remise en question par Paul Auster. Peu importe qu'elle soit le coin le plus sûr et paisible du monde, elle n'est garantie à personne.

IV.3.4. L'harmonie entre l'espace du dedans et l'espace du dehors

Le fait que Quinn choisisse de camper, caché dans un bac poubelle en pleine rue, dans la petite allée devant la maison des Stillman, contredirait ce que Richard Sennet, le sociologue et historien américain, appelle la *peur de l'exposition*⁵³⁵ chez l'individu citadin. Cette crainte de

⁵³³ *Ibid.*, p. 175.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 178. (« Because it no longer mattered to him what happened, Quinn was not surprised that the front door at 69th Street opened without a key. Nor was he surprised when he reached the ninth floor and walked down the corridor to the Stillmans' apartment that that door should be open as well. Least of all did it surprise him to find the apartment empty. The place had been stripped bare, and the rooms now held nothing »). P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 124.)

⁵³⁵ O. Chadoin, *La ville des individus*, *op. cit.*, p. 111.



l'exposition devant l'extérieur forme un principe sur lequel l'architecture moderne établit ses piliers selon lui.

Quinn s'insurge, sans l'avoir anticipé, contre un système de production d'espace strict qui exige de l'homme urbain une soumission machinale à ses ordres. L'homme urbain de l'ère postmoderne tient à surmonter cette importante peur, c'est ce que l'on déduirait par ailleurs de l'entreprise du protagoniste de *Cité de verre*. Quelle qu'en soient les modalités, cela suggère sans doute la recherche des alternatives pour l'architecture moderne. Il est d'ailleurs intéressant que pour évoquer ces alternatives, il suffirait à ce stade de scruter l'écriture d'Echenoz dans *Au piano* qui en donne des traces considérables.

Dans la deuxième partie d'*Au piano* quand Max passe son séjour purgatorial dans le *Centre d'orientation*, on se rappelle que Béliard l'amène dans « *le parc* » pour une courte visite. Ce détour dans la fiction donne à Echenoz l'occasion d'évoquer à travers son récit un style d'architecture postmoderne plutôt adapté aux goûts variés des hommes :

« Max aperçut en effet, comme ils marchaient, des cabanons méditerranéens, des abris de pêcheurs ou de jardins ouvriers et même, encore plus bricolés, des caravanes, wagons ou fourgons détournés, des bunkers et blockhaus customisés, des coques de bateaux renversées »⁵³⁶.

Alors, ces exemples de modèles ne conviendraient-ils pas au concept de « ville comme œuvre d'art » de Lefebvre ?

L'urbanisme postmoderne transforme l'individu en un acteur qui adapte l'espace en conformités de ses besoins et de ses goûts au lieu d'être une unité forcée à obéir aux règles strictement préétablies. Ainsi, si le système moderne produisait des espaces normés, l'époque postmoderne préfère aller plutôt vers « des formes simples, désireuses de modestie, auxquelles l'individu habitant doit désormais dicter le sens de sa propre expérience »⁵³⁷.

Cette production de l'espace, se libérant du contrôle de l'architecture moderne qui repose sur la rigueur des formes comme des codes en vue d'une harmonisation des espaces produits, relève de l'art de l'improvisation dans le design, l'art postmoderne qui s'inscrit dans l'architecture. En fait, le style d'architecture des maisons du parc serait une réponse à la fameuse phrase de Karl Marx que Guy Debord cite dans sa *Théorie de la dérive* pour expliquer les dérives de l'homme urbain : « Les hommes ne peuvent rien voir autour d'eux qui ne soit leur visage, tout parle d'eux-mêmes »⁵³⁸.

⁵³⁶ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 142.

⁵³⁷ O. Chadoin, *La ville des individus*, op. cit., p. 135.

⁵³⁸ K. Max, cité dans G. E. Debord, *Théorie de la dérive*, op. cit.

Les maisons du *parc d’Au piano* reflètent l’idée de Lefebvre qui préférerait la spatialisation d’un besoin plutôt que localiser un besoin dans un espace préexistant⁵³⁹. Les maisons du parc sont construites en réponse aux besoins et aux goûts des habitants. Elles ressemblent à leurs occupants. C’est pourquoi nous lisons dans *Au piano* : « tout ça fait quand même un peu musée de l’Homme, reconnu Béliard, c’est assez ethnographique »⁵⁴⁰.

Le parc devient ainsi dans *Au piano* un espace qui donne aux résidents le droit de choisir leur mode de vie. Le parc leur donne, si l’on veut reprendre les termes de Lefebvre, le droit à l’espace, de façon qu’ils puissent opter pour le style d’architecture qu’ils apprécient, ce qui est quasiment impossible dans l’urbanisme moderne des grandes villes : « ils sont au calme, chacun chez soi dans son petit intérieur dont il a choisi le style. C’est une formule qui plaît »⁵⁴¹, explique Béliard à Max qui est étonné de la liberté dont profitent les résidents du parc dans l’aménagement de leur espace d’habitat.

En effet, les nouveaux rapports postmodernes ville-homme, imprégnés de plus de souplesse, bouleversent la figure de l’espace urbain dans les grandes villes. Jonathan Raban, dans *Soft City*, le titre qu’il oppose à *Hard City*, dit :

« [les] villes, à la différence des villages et des petites villes, sont plastiques par la nature. Nous les façonnons dans nos images : elles, à leur tour, nous façonnent par la résistance qu’elles offrent quand nous essayons d’imposer notre propre forme personnelle sur eux ».⁵⁴²

Les descriptions des habitations du *parc d’Au piano* reflètent par ailleurs le concept deleuzien de l’espace lisse qui s’inscrit dans l’art d’improvisation dans l’architecture ainsi que dans la production de l’espace. Selon Deleuze, l’espace lisse est « la subordination de l’habitat au parcours, la conformation de l’espace du dedans à l’espace du dehors : la tente, l’igloo, le bateau »⁵⁴³. Les habitats du parc sont propres à une vie de nomade qui refuse de se soumettre aux ordres et aux harmonisations exigées par les contrôles autoritaires. C’est comme inviter à s’affranchir des formes modernes de l’espace qui tendent principalement à limiter, à strier. Dans sa préface à la traduction américaine du livre de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L’Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, Michel Foucault dit :

« Affranchissez-vous des vieilles catégories du Négatif (la loi, la limite, la castration, le manque, la lacune), que la pensée occidentale a si longtemps sacralisées comme forme

⁵³⁹ Cf. Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Seuil : Anthropos, 1974.

⁵⁴⁰ J. Echenoz, *Au piano, op. cit.*, p. 142.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁴² J. Raban, *Soft city, op. cit.*, p. 10. « Cities, unlike villages and small towns, are plastic by nature. We mould them in our images : they, in their turn, shape us by the resistance they offer when we try to impose our own personal form on them ».

⁵⁴³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux, op. cit.*, p. 597.

du pouvoir et mode d'accès à la réalité. Préférez ce qui est positif et multiple, la différence à l'uniforme, le flux aux unités, les agencements mobiles aux systèmes. Considérez que ce qui est productif n'est pas sédentaire, mais nomade»⁵⁴⁴.

Comme l'image du parc d'*Au piano* le dénonce, cette architecture repose sur une autarcie entre l'espace du dedans et l'espace du dehors, une harmonisation de l'intérieur et de l'extérieur de l'habitat. Les maisons sont construites de façon à conformer le nomadisme qui s'est emparé du parc. C'est le contraire de l'architecture moderne qui sépare bien l'espace de l'intérieur de celui de l'extérieur pour bien semer les fondements du droit à la propriété et combler ainsi la peur de l'exposition de l'homme moderne.

L'image qu'esquisse Echenoz du *parc*, avec un mode d'architecture hétérogène représentant des formes utopiques de « l'habiter », va à l'encontre de l'architecture moderne, théorisée surtout dans la *Charte d'Athènes* et reconnue notamment pour son « aspiration à l'universalité »⁵⁴⁵, à l'homogénéisation. Nick Bentley écrit dans article : « Dans l'architecture [...], le postmodernisme est souvent perçu comme une libération utopique des effets homogénéisants du paysage urbain rationalisé de l'architecture moderniste »⁵⁴⁶.

Ainsi, le narrateur d'*Au piano* raconte comment le style d'architecture des constructions au parc est particulièrement personnalisé en fonction des besoins de chaque habitant :

« Ces constructions pouvaient dénoter diverses origines culturelles, de la case à la yourte, de l'isba au pavillon de thé traditionnels, mais on apercevait aussi des édifices plus modernistes, structures gonflables en propylène, habitacles en béton avec cockpit vitré, conteneur autoporteurs ou capsules monocoques en plastique – il y avait même un module Algeco »⁵⁴⁷.

Comme le montre les descriptions d'Echenoz, « la pratique de l'architecture et de la planification postmoderne est sensible aux besoins locaux des utilisateurs et combine un enjouement populaire avec une réactivité à la localité culturelle des bâtiments »⁵⁴⁸. Les caractéristiques des maisons du parc correspondent à un nomadisme comme mode de vie des habitants. Pendant qu'il visite « le parc », ce qui sollicite davantage l'attention de Max, ce sont de petits habitats qui semblent modernes et démontables : « Comme Max s'en étonnait, Béliard

⁵⁴⁴ Michel Foucault, « Préface », in G. Deleuze, et F. Guattari, *Capitalism and Schizophrenia : Anti-Oedipus*, New York, Viking Press, 1977, pp. XI-XIV; In Michel Foucault, *Dits et Ecrits, Tome III*, texte n° 189, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001 (1ère Edition 1994), pp. 133-136.

⁵⁴⁵ O. Chadoin, *La ville des individus*, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁴⁶ N. Bentley, « Postmoderne Cities », in K.R. McNamara, *The Cambridge Companion to the City in Literature*, *op. cit.*, p. 175. « In architecture [...] postmodernisme is often perceived as a utopian release from the debilitating, homogenizing effects of modernist architecture's rationalized cityscape ».

⁵⁴⁷ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁴⁸ Nick Bentley, « Postmoderne Cities », *op. cit.*, p. 176. « In this account, postmodern architectural and planning practice is sensitive to the local needs of eventual users and combines a popular playfulness with responsiveness to the cultural locality of buildings. »

expliqua que la mobilité géographique était un mode de vie des occupants du parc »⁵⁴⁹. Ainsi que le rapporte le narrateur d'*Au piano*, les constructions du *parc* « présentaient toujours deux particularités. Chacune, d'abord, était de taille réduite, conçue pour n'abriter qu'une ou deux personnes tout au plus, et ensuite presque toutes semblaient rapidement démontables et remontables en peu de temps, quand elles n'étaient pas tout simplement montées sur roues »⁵⁵⁰.

Dans *Au piano* de Jean Echenoz, la complexité de la recherche d'un espace qui pourrait être baptisé « maison » pour le protagoniste rencontre des difficultés ontologiques. Si par le mot « maison », on entend uniquement le sens physique du terme, alors, Max a sûrement une maison. Il a un assez grand appartement au cœur de Paris. Jusque là, tout va bien. Car le confort matériel et le calme sont au rendez-vous. Il est bien tranquille dans son espace qui lui offre ce qu'il veut pour qu'il se mette à l'abri de la présence assaillante de la ville. Or, comme l'affirme J. P. Demoule, « bien plus qu'un abri matériel », la maison est la façon dont l'homme se pense et « s'inscrit dans l'espace »⁵⁵¹. Son appartement est le lieu qui lui accorde la possibilité de se cacher, de devenir invisible dans la ville. N'oublions pas d'ailleurs que cette invisibilité est une caractéristique essentielle de la vie métropolitaine, une particularité qui est appréciée par certains et rejetée par d'autres. Cette invisibilité de la vie dans les grandes villes, Jonathan Raban l'appelle *illisibilité intrinsèque* :

« Une bonne définition pratique de la vie métropolitaine serait centrée sur son illisibilité intrinsèque : la plupart des gens sont le plus souvent cachés, leur apparence est brève et contrôlée, leurs mouvements secrets, les contours de leur vie obscurs »⁵⁵².

Apparemment, malgré son métier qui l'expose plus que tout, Max n'aime pas trop les contacts personnels et c'est pourquoi son appartement lui paraît comme une échappatoire pour s'enfuir du monde. Dans un passage d'*Au piano* on lit : « il dut répondre au téléphone qui sonnait généralement peu et qui, comme Max n'appelait presque jamais personne, sonnait de moins en moins »⁵⁵³. On se rappelle bien que le téléphone n'était pas « l'objet préféré⁵⁵⁴ » de Quinn non plus. Comme Max, lui non plus n'avait pas grand-chose à faire de cet appareil

Max ne vit pas seul, il habite avec une femme, Alice. On a déjà dit que qu'il faut attendre longtemps pour savoir que cette femme est bien sa sœur. Jean Echenoz réduit la vie de Max et de sa sœur Alice à une simple collocation participant d'une routine presque monotone. Pas de

⁵⁴⁹ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ J. P. Demoule, « Qu'est-ce qu'une maison ? », *op. cit.*

⁵⁵² J. Raban, *Soft city*, *op. cit.*, p. 242. « A good working definition of metropolitan life would centre on its intrinsic illegibility: most people are hidden most of the time, their appearance are brief and controlled, their movements secret, the outlines of their lives obscure ».

⁵⁵³ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁵⁴ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 17.



convivialité d'une vie familiale. Leurs conversations, rares et occasionnelles, ne comprennent que des sujets banals et quotidiens :

« Tiens, dirait-il, du poisson. Oui, répondrait Alice, pourquoi ? Non, rien, dirait Max en mettant la table, j'aime bien le poisson, où as-tu rangé les couverts à poisson ? Puis ils dîneraient ensemble en se racontant plus ou moins leur journée, puis ils passeraient un moment devant la télévision qui diffuserait ce soir-là *Artists and Models*, film déjà vu par Max qui, [...]. Puis, chacun dans sa chambre, ils partiraient se coucher »⁵⁵⁵.

Le logement que Max et Alice partagent n'a presque rien de commun avec la maison dont parle passionnément Orhan Pamuk dans *Le Livre noir*. Jean Echenoz ne cherche nullement, semble-t-il, à relier l'espace du logement où Max habite à tout souvenir qui puisse le rendre mémorable, regrettable si jamais il le perd.

Voilà une maison qui est présente mais en même temps absente dans l'existence terne et triste de Max. Cette maison n'est rien de plus qu'un dortoir confortable. Jean Echenoz, banalise ainsi de plus en plus la notion de maison dans le Paris de son récit. Il pointe du doigt, me semble-t-il, la condition de l'homme urbain et son espace d'habitat. Ce dernier n'est qu'une parcelle d'une plus grande maison dans laquelle il est condamné à vivre coûte que coûte, quelles que soient les conditions, la maison qui s'appelle « la ville ». Habiter la ville, vivre à Paris, ne s'arrêtera pas. C'est la réponse de Béliard à la question de Max lorsque celui-ci s'inquiète du temps que cette nouvelle chance de vie lui prodiguera pour retourner dans la ville : « Et jusqu'à quand [vivre dans la *section urbaine*], s'inquiéta Max, ça ne s'arrêtera pas. C'est le principe du système, si vous voulez »⁵⁵⁶. Cela semble une allusion à la difficulté de quitter la ville pour ceux qui l'habitent, non pas parce que la ville éblouit par son charme, mais parce qu'elle contamine l'individu, devenu citoyen, par son urbanité. Malgré tous les inconvénients, la ville, comme le rappelle Béliard à Max, « ce n'est pas si mal »⁵⁵⁷ que ça après tout. Paris est devenu une partie de l'inconscient de Max, c'est sans doute pour cela que même quand il acquiert une nouvelle chance pour la fuir, le jury du *Centre* décide qu'il y retourne.

Max le pianiste est en fait une sorte de SDF postmoderne. Il vit la ville et la ville le vit. C'est la ville, Paris ou *Section urbaine*, qui est sa maison. Comme un enfant qui rentre toujours à la maison après avoir passé sa journée à l'école, Max, pareillement, où qu'il aille, rentrera à la section urbaine. Il vit une maison à la grandeur d'une ville. Sa *condition postmoderne* le transforme en un vrai habitant de la ville.

⁵⁵⁵ J. Echenoz, *Au piano, op. cit.*, p. 35.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

IV.4. L'homme urbain porteur d'une identité multiple

Les romans étudiés dans ce travail racontent l'histoire des hommes urbains qui, tous en crise d'identité, se ressemblent à beaucoup d'égards. Ils souffrent d'un mal d'existence et sont reclus dans la frénésie d'un désir, conscient ou inconscient, de devenir un « autre ». Le monde esquissé par les auteurs comme Auster, Pamuk et Echenoz à travers l'image de grandes métropoles progressistes est conforme à la vision de Simmel pour qui la métropole fut « à la fois un lieu de dépersonnalisation et un laboratoire de formes nouvelles »⁵⁵⁸.

Max, le pianiste d'Echenoz, par l'intervention des médecins du *Centre d'orientation*, devient une autre personne et sous cette nouvelle silhouette, il trouve le courage de se confronter pour la première fois à Rose, celle qu'il a aimée « à l'époque du Conservatoire, à Toulouse, il y a quelque chose comme trente ans »⁵⁵⁹. Galip, le protagoniste du *Livre noir*, devient petit à petit la personne qu'il recherche, son cousin mystérieux Djélâl. Dans *Cité de verre* aussi, on rencontre des gens qui ne sont pas à leur place. Le personnage principal Quinn se transforme en Paul Auster, un détective privé inconnu, pour oublier sa vie antérieure et devenir une nouvelle personne, un « autre ».

Des hommes en recherche d'un nouveau sens pour « Soi », des individus à la recherche d'une nouvelle identité, voici l'itinéraire que nous tracent les romanciers comme Pamuk, Echenoz, Auster.

Le cours des événements du *Livre noir* est fait de façon à démontrer comment Galip, noyé dans ses lectures des écritures de Djélâl, s'interroge de plus en plus sur son identité. Le narrateur du *Livre noir* nous rapporte les réflexions de Galip qui commence à être obsédé par son identité comme par celle de ses proches :

« Les mots qu'avaient prononcés Ruya, il se les rappelait différents à chaque fois, et il en doutait. "À croire que ce n'est pas avec elle que j'ai parlé, mais avec une autre..." », se disait-il, et il allait même jusqu'à penser que cet autre lui avait joué un mauvais tour. [...] Plus tard encore, il se dirait que Ruya avait bien prononcé ces mots tels qu'il les avait entendus, mais que c'était lui qui était peu à peu devenu un autre après cette conversation, et non Ruya. Et ce serait avec cette nouvelle personnalité qu'il tenterait de reconstituer ce qu'il avait peut-être mal compris ou ce qu'il croyait se rappeler. [...] Et il comprendrait alors fort bien que deux personnes qui se parlent aux deux extrémités d'une ligne téléphonique peuvent devenir entièrement différentes au fur et à mesure de cette conversation »⁵⁶⁰.

⁵⁵⁸ S. Füzessey et P. Simay, *Le choc des métropoles: Simmel, Kracauer, Benjamin*, op. cit.

⁵⁵⁹ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 27.

⁵⁶⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 45. (« Rüyâ'nın söylediklerini, hep değiştirerek ve kuşkuyla hatırladığı için "Sanki konuştuğum Rüyâ değil de bir baş-kasıydı," diye düşünüyor ve o başkasının kendisini aldattığım kuruyordu. Başka bir zaman da, Rüyâ'nın söylediklerini işittiği gibi söylediğini, ama o telefon konuşmasından sonra, Rüyâ'nın değil, yavaş yavaş kendisinin bir başkası olduğunu

Le narrateur tâche de montrer que *Le Livre noir* est hanté par ceux qui ne sont pas eux-mêmes, par les faux noms, par les identités inventées, par les identités qui disparaissent sans jamais apparaître. Dans le passage de Galip chez son ancien ami Saïme, les prétextes imaginaires qu'il fournit à Saïme pour pouvoir utiliser sa bibliothèque s'avèrent être le mystère du roman même : « [Galip] avait l'intention de résoudre le mystère qui entourait ces auteurs fantômes, qui rédigeaient des articles à la place des morts et de ces faux noms et de certaines disparitions »⁵⁶¹. Le narrateur parle d'auteurs mystérieux dont Galip deviendra finalement un avatar lui-même, au fil des aventures.

Les personnages des romans tels que *Le Livre noir*, *Cité de verre* et *Au piano*, représentants de l'homme incertain de ce que Jean-François Lyotard appela « condition postmoderne »⁵⁶², sont des êtres enfermés dans un cercle vicieux où « vouloir être multiple et personne, c'est le propre de la condition humaine »⁵⁶³. C'est bien ce que Pamuk fait lire à son lecteur dans *Le Livre noir* à travers un livre que Galip trouve dans la bibliothèque de Saïme : « Ce livre prouve bien que tout Turc désireux de s'assurer l'immortalité est dans l'obligation d'être à lui tout seul et en même temps Johnson et Boswell, Goethe et Eckermann ! »⁵⁶⁴ Pamuk évoque une question qui a bel et bien occupé l'homme contemporain, la question de l'identité multiple, être en même temps soi-même et les autres. En effet, dans une époque qui a vécu la modernité (Révolution industrielle, flambées des populations et expansion des métropoles, flux d'immigrants vers les grandes villes, Guerres Mondiales...), comme l'affirme Guy Di Méo, « l'identité vécue par chacun n'est ni unique ni exclusive ; plus que jamais, nous nous définissons par des identités multiples qui remodelent, en permanence, nos relations à l'espace, aux territoires et aux autres »⁵⁶⁵. Cela peut se traduire sous le terme de l'identité fluide que Zygmunt Bauman considère comme un élément négatif propre à l'ère postmoderne mais que la géocritique considère comme un atout⁵⁶⁶.

düşünecekti. Yanlış işittiğini ya da hatırladığını sandığı şeyi yeni kişiliğiyle yeniden kuruyordu. Kendi sesinin de, bir başkasının sesi olarak dinlendiği o günlerde Galip, bir telefon hattının iki ucundaki iki kişinin birbirleriyle konuştuğu kendilerinden bambaşka iki kişiye dönüşebileceklerini çok iyi anlayacaktı çünkü ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 30).

⁵⁶¹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 122. (« Ölümlerin yerine yazı yazan hayalet yazarların ve takma adların ve kayıp kişilerin esrarına iyice girmek niyetindeydi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 78).

⁵⁶² J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, *op. cit.*

⁵⁶³ Simon Ridley, « Jieun Shin, Le flâneur postmoderne. Entre solitude et être ensemble », *Lectures*, 2014, p. 40.

⁵⁶⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 127. (« Ölümsüzlük isteyen her Türk'ün, hem kendi kendisinin Johnson'u, hem Boswell'i, hem Goethe'si, hem de Eckermann'ı olmak zorunda kalacağını kanıtıyor bu kitap ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 81).

⁵⁶⁵ Guy Di Méo, « L'identité : une médiation essentielle du rapport espace / société », *Géocarrefour*, vol. 77, n°2, 2002. pp. 175-184.

⁵⁶⁶ Cf. Bertrand Westphal, *La cage des méridiens : la littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Minuit, 2016.

Il est intéressant de noter que l'identité multiple s'impose à tous les niveaux de ces fictions⁵⁶⁷. Elle implique tous les actants de la narration (tous des êtres urbains : l'auteur, le narrateur, les personnages et le lecteur) pour ainsi montrer que nous vivons dans un monde rhizomique, pour emprunter la notion de Gilles Deleuze⁵⁶⁸, où l'identité de chacun est de manière complexe liée à celle des autres.

Dans *Cité de verre*, pour montrer ce qui est considéré comme « le refus d'une image unidimensionnelle de l'individu »⁵⁶⁹ par la pensée postmoderne, Paul Auster tente de faire de l'homme contemporain un portrait de silhouettes variables. Pour ce faire il n'hésite pas à commencer par lui-même en tant qu'auteur du récit. Nous avons déjà vu⁵⁷⁰ qu'en évoquant un archétype de pluri-identité dans la littérature (Cervantès – Cid Hamet – Don Quichotte), Auster évoque comment chacun des personnages de son roman peut représenter une des facettes de sa propre identité. Il met ainsi en question l'acception de l'identité comme une vérité statique. La lecture de *Cité de verre* nous rappelle comment, comme l'affirme Dortier, « l'individu est tiraillé entre ses identités multiples. Il hésite, zappe, oscille entre ses multiples appartenances. Il est en “quête de soi” permanente »⁵⁷¹. En rappelant que même lui-même, en tant qu'auteur du roman, est emboîté dans les complexes identitaires qu'il a mis en œuvre dans l'histoire de *Cité de verre*, Paul Auster met en avant la pluri-identité de l'homme postmoderne. *Cité de verre* devient de ce point de vue un récit initiatique, une auto-lecture de l'univers de l'écrivain lui-même. Ensuite, le narrateur révèle comment le protagoniste Quinn se met dans la peau des identifications diverses qui représentent chacune une des facettes cachées de son identité. Alors qu'au départ de l'affaire Stillman, Quinn avait noté dans son cahier rouge qu'il devrait se souvenir de qui il était :

⁵⁶⁷ Dans *Cité de verre*, selon Stillman, Humpty Dumpty (le fameux œuf dans *Alice au Pays des merveilles* de L. Carroll) est l'incarnation la plus pure de la condition humaine : « Qu'est-ce qu'un œuf ? Ce qui n'est pas encore né. Un paradoxe, n'est-ce pas ? Car, comment Humpty Dumpty peut-il être en vie s'il n'est pas encore né ? », dit-il à Quinn. (P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., p. 83.) Ainsi, en dialogue avec Quinn qui se présente à lui à chaque rencontre sous un nom différent et sous une identité nouvelle, et en comparant la condition de l'homme moderne au destin d'un personnage fictif, Stillman conclut ainsi : « Tous les hommes sont des œufs, d'une certaine façon. Nous existons, mais nous n'avons pas encore réalisé la forme de notre destinée. Nous ne sommes qu'un potentiel. Un exemple de non-encore-arrivé. Car l'homme est une créature qui a chuté – la Genèse nous l'a appris ». Stillman pense fermement que « c'est notre devoir d'être humain : reconstituer l'œuf » (*Ibid.*). Selon lui, « chacun de nous [...] est un Humpty Dumpty » (*Ibid.*). De cette façon, à travers la voix de Stillman, le roman déclare que dans chacun des hommes, il faut voir un être multiple en reconstitution identitaire permanente.

⁵⁶⁸ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit.

⁵⁶⁹ O. Chadoin, *La ville des individus*, op. cit., p. 113.

⁵⁷⁰ Voir p. 307 sq.

⁵⁷¹ Jean-François Dortier, « Identité. Des conflits identitaires à la recherche de soi », *Sciences humaines*, 9/1/2001, http://www.scienceshumaines.com/identite-des-conflits-identitaires-a-la-recherche-de-soi_fr_12390.html.



« Et puis, la chose la plus importante : me souvenir de qui je suis. Me souvenir de qui je suis censé être. Je ne crois pas qu'il s'agisse d'un jeu. Mais d'un autre côté, rien n'est clair. Par exemple : qui êtes-vous ? Et si vous croyez savoir, pourquoi persistez-vous à mentir à cet égard ? Je n'ai pas de réponse. Voici tout ce que je peux dire : écoutez-moi. Je m'appelle Paul Auster. Ce n'est pas mon véritable nom »⁵⁷².

Auster raconte une histoire où le vrai Quinn reste « caché derrière le masque de son pseudonyme ». Contrairement au *Livre noir* où Gailp, au début du récit, semble [ou mieux, pense] être lui-même et au fur et à mesure se confronte à une crise identitaire, dans *Cité de verre*, dès le début du récit, Quinn est présenté par le narrateur comme un homme doté de *plusieurs identités* en même temps, un homme en crise identitaire.

IV.4.1. La métropole et la vie dans l'anonymat

Dès le début de *Cité de verre*, le narrateur révèle au lecteur comment Quinn s'est créé une trinité identitaire pour pouvoir publier incognito ses romans policiers. Cet anonymat est peut-être un véritable désir devenu de plus en plus convoité par l'habitant de la métropole (post)moderne, de sorte que, comme on se le rappelle, dans *Au piano*, le narrateur met en avant l'engouement que peuvent avoir les gens pour une vie anonyme dans les mégapoles comme Paris : « Les gens n'imaginent pas comme on est tranquille incognito »⁵⁷³, disait Béliard à Max. Pour être invisible dans la ville, les gens ont des approches différentes. Quinn, en tant qu'écrivain, avait décidé de porter une identité clandestine. Il s'est inventé un pseudonyme de plume, William Wilson, sous lequel il publiait des romans policiers dont le protagoniste est un détective qu'il a surnommé Max Work. « Aucun des livres de William Wilson [Quinn] ne portait de photographie de l'auteur ni de notice biographique. William Wilson ne figurait dans aucun annuaire d'écrivains, n'accordait pas d'interview »⁵⁷⁴. Ainsi on a Paul Auster qui raconte le récit de Quinn (écrivain de polars) qui publie lui-même sous le pseudonyme de William Wilson. Ce dernier, étant le nom de plume de Quinn, rapporte ses récits de la bouche d'un détective privé nommé Max Work. Or, on se demande, dans cet emboîtement identitaire du protagoniste de *Cité de verre* où est Auster=Quinn=William Wilson = Max Work, qui serait le vrai Quinn. Selon le narrateur du récit,

⁵⁷² P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 65. (« And then, most important of all: to remember who I am. To remember who I am supposed to be. I do not think this is a game. On the other hand, nothing is clear. For example: who are you? And if you think you know, why do you keep lying about it? I have no answer. All I can say is this: listen to me. My name is Paul Auster. That is not my real name ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 40.)

⁵⁷³ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁷⁴ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 18. (« No book by William Wilson ever included an author's photograph or biographical note. William Wilson was not listed in any writers' directory, he did not give interviews ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 5.)

« au fil des ans, Work s'était beaucoup rapproché de Quinn. Alors que William Wilson restait pour lui un être abstrait. Dans cette trinité que formait désormais Quinn, Wilson avait un peu la fonction de ventriloque, Quinn servait de marionnette et Work était l'idée qui leur donnera une unité et un sens »⁵⁷⁵.

On constate bien alors que le personnage de Quinn représente ce que Brian McHale appelle des « Russian babushka dolls »⁵⁷⁶ lorsqu'il évoque la technique d'enchâssement de plusieurs récits les uns dans les autres. Ici, il s'agit des identités emboîtées dans un seul personnage, donnant ainsi les (ambi)valences et les boucles entrelacées de l'identité de la personne qu'est le protagoniste Quinn.

Or, on se demande pourquoi dans la trinité identitaire qu'il s'est créée, Quinn ne parvient guère à s'identifier à William Wilson alors qu'il s'identifie naturellement à Max Work le détective fictif qui mène et représente ses idées fictionnelles dans les romans policiers qu'il écrit : « Quinn le traitait [William Wilson] avec déférence, parfois même avec admiration, mais il n'allait jamais jusqu'à croire que William Wilson et lui-même fussent le même homme »⁵⁷⁷. Il faut se rendre compte que William Wilson est une façade tout à fait statique qui sert de masque pour Quinn lui permettant de se dissimuler dans le noir pour ainsi réussir à mener une vie anonyme dans la grande ville. William Wilson ne va pas plus loin qu'une composition alphabétique, un pseudonyme imaginaire qui est censé représenter le vrai Quinn sur la couverture de ses romans comme sur sa « boîte numérotée au bureau de poste » selon le narrateur. William Wilson est une création statique qui ne peut pas bouger, se déplacer, comme Quinn. Mais Max Work constitue le côté dynamique de l'identité de Quinn. L'élément ou bien l'agent pragmatiste doté de la capacité de se déplacer dans l'espace imaginaire de Quinn et évoluer ainsi dans le temps. Les deux êtres ne sont que des créations de l'illusion de Quinn. Cependant, c'est Max Work qui lie Quinn à l'espace, à New York. C'est lui qui est tributaire de l'esprit évasif de Quinn, le représente et l'emmène partout dans l'espace de la ville de New York décrit dans ses polars. Max Work est plus acceptable comme une incarnation corporelle (imaginaire bien sûr), donc spatiale, que William Wilson. C'est pourquoi son identité semble plus concrète et authentique à Quinn que celle de William Wilson : « petit à petit, Work était devenu une présence dans la vie de Quinn, son frère intérieur, son camarade de solitude »⁵⁷⁸.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 19. (« Over the years, Work had become very close to Quinn. Whereas William Wilson remained an abstract figure for him, Work had increasingly come to life. In the triad of selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist, Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise ». *Ibid.*, p. 6.)

⁵⁷⁶ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁷⁷ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 17. (« Quinn treated him with deference, at times even admiration, but he never went so far as to believe that he and William Wilson were the same man ». P. Auster, *City of Glass in The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 5.)

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 19. (« little by little, Work had become a presence in Quinn's life, his interior brother, his comrade in solitude ». *Ibid.*, p. 6.)



Néanmoins, pour accéder à Work, Quinn aurait besoin d'une passerelle qui transcende ce que William James appelle son « soi matériel » pour atteindre une nouvelle « identification pour autrui » qu'est Max Work. Cette passerelle, le narrateur du récit la voit en William Wilson : « Même si Wilson n'était qu'une illusion, il justifiait l'existence des deux autres. Même s'il n'était pas réel, il constituait le pont grâce auquel Quinn accédait de lui-même à Work »⁵⁷⁹. Force est de noter qu'ici, la question de l'identité épouse la théorie des mondes possibles que nous avons évoquée dans le chapitre III.2. Ainsi, dans *Cité de verre*, Auster nous montre comment Quinn oscille constamment entre différents mondes alternatifs de la fiction postmoderne.

Pour Quinn qui est habitué à se mettre dans la peau des personnages nés de son imaginaire, Max Work et William Wilson, l'avènement de l'affaire Stillman ne peut se traduire que comme une véritable chance pour « devenir » pratiquement quelqu'un d'autre, un être anonyme, à savoir le détective fictif de l'histoire appelé Paul Auster (éponyme de l'auteur du roman). On se souvient plus particulièrement de l'isolement de Quinn dans la petite allée devant la maison des Stillman pour la surveiller. En dépit de ses nombreux inconvénients, ce retrait quelque peu forcé (du moins au début) donne à quelqu'un comme Quinn « l'avantage d'être bien abrité de tout regard importun »⁵⁸⁰ ainsi que le confirme le narrateur de *Cité de verre*. Le cours des événements révélera comment Quinn fonce dans ce faux déguisement de façon qu'il s'oublie au profit de sa nouvelle personnalité, au point que le retour à sa propre identité (être Quinn) devient tristement impossible. Ainsi, à la fin du récit, n'étant ni le détective Paul Auster ni Quinn, il ne peut que disparaître et s'effacer de l'histoire sans laisser la moindre trace.

Dans *Au piano*, au tout début, un lecteur assez attentif pourrait remarquer une manœuvre un peu particulière du narrateur : le terme « l'autre » pour présenter pour la première fois celui qui jouera le protagoniste de l'histoire ne peut guère échapper au regard du lecteur qui s'attend à une identification plus généreuse du personnage le plus important du récit : « Il [Bernie, l'assistant de Max] masquait son hésitation en parlant sans cesse, comme s'il n'était là que pour distraire l'autre »⁵⁸¹. Ou encore juste quelques lignes plus loin, on lit :

« L'autre paraissait ne regarder rien d'autre que l'intérieur terrorisé de lui-même »⁵⁸². Ce n'est que juste après cette dernière phrase que le narrateur finit enfin par présenter cet

⁵⁷⁹ *Ibid.* (« If Wilson was an illusion, he nevertheless justified the lives of the other two. If Wilson did not exist, he nevertheless was the bridge that allowed Quinn to pass from himself into Work ». *Ibid.*)

⁵⁸⁰ *Ibid.* p. 160.

⁵⁸¹ J. Echenoz, *Au piano, op. cit.*, p. 11.

⁵⁸² *Ibid.*

« autre » dont on ne connaît pas encore le nom : « L'autre, qui s'appelait Max Delmarc, détenait une cinquantaine d'années ». ⁵⁸³

Le fait que le mot « l'autre » soit employé dès le départ lorsqu'il est question du protagoniste éveille d'ores et déjà la curiosité sur la personne que l'on connaîtra après.

On peut aussi se demander s'il ne s'agit pas de jouer sur le point de vue - une prise de distance sans doute ludique. Points de vue spéculaires, l'idée d'une galerie de miroirs où on voit, se voit et est vu, sans qu'on puisse véritablement se distinguer.

Cependant, cela pourrait être de même une simple technique narrative pour conférer au récit un peu plus de mystère, ou tout simplement pour créer le suspense comme dans les romans policiers ; ce dont le récit aurait besoin sachant qu'il s'agirait quasiment d'une monographie de la vie et des actes d'un seul personnage placé au cœur d'une intrigue où l'identité serait une question primordiale. La question de devenir/être « l'autre » forme une sorte d'échafaudage sur lequel sont installés les fondements d'un récit qui tourne autour du personnage de Max Delmarc. La naissance d'une identité comme Max Delmarc ne se justifie qu'en présence des autres. Sans les autres, Max n'existerait pas. C'est pourquoi au départ de l'histoire, il intègre lui-même le récit comme un « autre ».

Comme le note Bernard Lamizet, dans la ville « on est toujours confronté à l'identité de l'autre, par rapport à laquelle on structure sa propre identité »⁵⁸⁴. L'importance de la présence de l'autre pour donner un sens à son existence dans un espace humain est si primordiale qu'Auster n'hésite pas à faire dire à son personnage dans *Brooklyn Follies* que la vie heureuse ne se fait que là où il y a les autres qu'on aime. Le sociopsychologue et philosophe américain Georges H. Mead, en portant cet « autre » à l'échelle sociétaire/groupale, l'appelle « l'Autrui généralisé »⁵⁸⁵ qu'il définit comme « la communauté organisée ou le groupe social qui donne à l'individu l'unité de son soi »⁵⁸⁶. Auster rappelle comment il est essentiel de pouvoir côtoyer les gens avec qui on peut partager un espace commun d'interaction humaine. Ainsi, dans *Brooklyn Follies*, dans un dialogue entre Tom et son oncle Harry le premier dit :

« Tom. – [...] Mon hôtel Existence à moi, Harry ? Je ne sais pas ce que c'est, ça aurait sans doute à voir avec le fait de vivre avec d'autres, de foutre le camp de cette saleté de ville et de partager la vie de gens que j'aime et que je respecte »⁵⁸⁷.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ B. Lamizet, « La polyphonie urbaine : essai de définition », *op. cit.* p. 17.

⁵⁸⁵ George Herbert Mead, *L'esprit, le soi et la société*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 223.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ P. Auster, *Brooklyn Follies*, *op. cit.*, pp. 131- 132.



L'« autre » deviendra toute une obsession dans ce cas : « Chaque fois que j'apercevais mon visage dans un miroir, j'avais l'impression de voir quelqu'un d'autre »⁵⁸⁸, écrit Paul Auster dans *Pourquoi écrire* (1996). Le « moi » deviendrait un mythe et l'identité individuelle contrainte à nier l'identité collective qui, comme l'affirme Guy Di Méo, « n'imprime aucune empreinte indélébile et définitive sur les groupes sociaux et sur leurs espaces, même si ses promoteurs, politiciens ou idéologues, prétendent fréquemment le contraire »⁵⁸⁹. Les évolutions identitaires chez les Turcs représentés dans *Le Livre noir*, ou les efforts de Stillman dans *Cité de verre* pour changer la nature de l'homme dans le dessein de créer une nouvelle identité (originale) pourraient se trouver des argumentations intelligibles selon cet énoncé. Dans cette condition, « chacun est renvoyé à soi. Et chacun sait que ce soi est peu »⁵⁹⁰, disait Lyotard.

Dans *Cité de verre*, frustré et désespéré, Quinn prend son cahier rouge et se met à écrire, sans qu'il y ait de rapport apparent avec l'affaire Stillman, ce qu'il avait vu en marchant dans la ville. L'étrangeté réside dans le fait que le résultat se révèle être une longue liste détaillée des clochards et de vagabonds qu'il avait croisés dans les rues. Nous avons ainsi de nombreuses descriptions de ces mendiants qui peuplent la ville. Puis il finit sa rédaction par une citation de Baudelaire qui pourrait peut-être résumer le sens de ce qu'il avait écrit : « Baudelaire [...] : là où je ne suis pas est l'endroit où je suis moi-même »⁵⁹¹. On peut comparer cette phrase de Baudelaire citée par Auster au récit de Simorq raconté dans le récit de Pamuk.

L'allusion que fait Pamuk au grand poète mystique iranien Farid Ud-Din Attar, souligne un enjeu majeur dans ce pêle-mêle complexe. Selon les mystiques, ce mystérieux « Autre » ne peut être que le « Moi » perdu de l'individu. Le sujet et l'objet de ce désir pour partir en quête de soi ne sont que le même, ou comme le disait Gilles Deleuze dans *L'Anti-Œdipe*, « le désir et son objet ne font qu'un, c'est la machine, en tant que machine de machine. [...] L'être objectif du désir est le Réel en lui-même »⁵⁹². Il en va de même pour les trente oiseaux de l'anecdote mystique d'Attar que récite Pamuk par le biais d'une des chroniques de Djélâl : ceux-ci partent en quête de Simorq [Phoenix] – l'oiseau mythique dans la littérature et la mythologie persane – mais finissent par réaliser que Simorq n'est autre qu'eux-mêmes⁵⁹³. « L'autre » en qui cherchent à se transformer les hommes des récits qu'on analyse, c'est eux-mêmes.

⁵⁸⁸ Paul Auster, *Trilogie new-yorkaise Espaces blancs Le carnet rouge Pourquoi écrire ? Disparitions*, *op. cit.*, p. 336.

⁵⁸⁹ G. Di Méo, « Identités et territoires : des rapports accentués en milieu urbain ? », *op. cit.*

⁵⁹⁰ J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁹¹ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, pp. 105-108.

⁵⁹² G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I : L'Anti-Œdipe*, *op. cit.* p. 34.

⁵⁹³ « Si » en persan (سی) veut dire « trente », et « morq » (مرغ) signifie « oiseau », ce qui donne : Simorq (سیمرغ) = Trente Oiseaux.

La question que Pamuk essaie de mettre en relief dans tout le roman, est celle du problème existentiel de l'homme depuis une éternité, et pour exemple, nous nous rappelons l'anecdote que raconte Belkis, la femme mystérieuse que Galip rencontre. Cette dernière, pour dévoiler son propre conflit intérieur, son sérieux problème d'existence, entreprend de raconter à Galip des anecdotes comme l'histoire d'un certain *prince héritier* qui « avait découvert le problème le plus important de la vie : pouvoir être soi-même, ou ne pas y parvenir »⁵⁹⁴.

Dans les romans du corpus la conversion identitaire n'a lieu qu'à travers une rencontre, celle de l'homme et de la ville. Les apparences des récits étudiés donnent à voir que le désir d'être/devenir « autre » naît à travers un parcours urbain. Rappelons-nous par exemple que la première fois que cette étrange sensation s'éveille chez Galip, il est en train de flâner dans Istanbul. Le narrateur du *Livre noir* révèle comment « au coin de la place, le désir d'être un autre l'envahit »⁵⁹⁵.

On est convaincu que l'aspiration à devenir « autre(s) » est d'origine complexe. Le problème existentiel de l'homme est une question qui a existé presque dès la Genèse⁵⁹⁶. Mais force est de noter que « l'identité » est une notion « dont la large utilisation vernaculaire et socio-analytique est d'origine beaucoup plus récente et de provenance plus localisée »⁵⁹⁷ comme le note Rogers Brubaker. Dans un monde urbain en évolution constante, l'homme a toutes les raisons de questionner son identité et de penser la nécessité d'une vraie connaissance de soi. C'est ce que Kevin Lynch évoque comme « le besoin d'identité et de structure dans notre monde perceptuel et d'illustrer l'importance particulière de cette qualité pour le cas particulier de l'environnement urbain complexe et changeant ». ⁵⁹⁸

Dans *Cité de verre*, anéanti par la mort de sa femme et de son enfant, Quinn est reclus dans l'isolement et l'anonymat d'une ville qui paraît plus que jamais vide. Dans *Au piano*, Max le pianiste, malgré sa réputation, erre incognito dans la ville. Galip, le protagoniste du *Livre noir*, pendant une (longue) semaine, devient un être anonyme qui ne cesse de se déplacer dans Istanbul. Le sentiment d'égarement de ces personnages fait pleinement sens lorsqu'on se rappelle qu'avec l'évolution rapide de la ville, l'harmonisation humaine-urbaine devient de plus

⁵⁹⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 324. (« Bir zamanlar, hayatın en önemli sorununun insanın kendisi olabilmesi ya da olamaması olduğunu keşfetmiş bir şehzade yaşamıştı [...] »). O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 202).

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 356.

⁵⁹⁶ Dans la Genèse, le fondateur de la première ville est Caïn, qui est le premier meurtrier : ce qui peut être considéré comme le premier problème d'identité de l'être humain.

⁵⁹⁷ Rogers Brubaker, « Au-delà de l'identité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 139, n° 1, 2001, pp. 66-85.

⁵⁹⁸ K. A. Lynch, *The image of the city*, op. cit., p. 10. « The need for identity and structure in our perceptual world, and to illustrate the special relevance of this quality to the particular case of the complex, shifting urban environment ».



en plus complexe d'un jour à l'autre. L'immensité urbaine offre un espace amplement propice à des errances frénétiques de l'homme (post)moderne. Son identité, face à la vérité « de polycentrisme et d'éclatement »⁵⁹⁹ des cités-mondes, plus segmentée que jamais, ainsi qu'à la polysensorialité⁶⁰⁰ absolue de l'urbanité envahissante de l'époque contemporaine, se trouve altérée à maintes reprises. « Le sens de la ville n'est dès lors plus accepté comme une chose allant de soi. La littérature elle-même l'illustre en mettant en scène des individus errant dans d'immenses cités à la recherche des fragments de leur identité et de l'accord perdu avec le monde »⁶⁰¹, dit Olivier Chadoin.

IV.4.2. L'espace urbain et la mutation identitaire du citadin

Dans *Au piano* d'Echenoz, Max Delmarc est un Parisien qui meurt mais qui peut revenir de nouveau sur ce Paris même. Au contraire du *Livre noir* dans lequel le désir de mutation identitaire se manifeste peu après le début du roman et perdure presque jusqu'à la fin, Max Delmarc le protagoniste d'*Au piano* ne manifeste pas autant de désir pour devenir un « autre ». Cependant, c'est la structure de l'histoire qui l'obligera à accepter une nouvelle identification. Les personnages d'Echenoz doivent changer d'identité, soit de leur plein gré – on se rappelle que par exemple dans *Les Grandes Blondes* « Gloire souhaite se dissimuler, que ce masque tend à la rendre méconnaissable »⁶⁰² – soit par un changement forcé comme pour Max dans *Au Piano* :

« Il n'y a que trois grandes règles en section urbaine, précisa-t-il [il=Béliard, celui qui s'occupe de Max pendant son séjour au Centre]. La première, c'est qu'il est interdit de contacter des personnes qu'on a connues de son vivant, interdit de se faire reconnaître⁶⁰³, interdit de renouer des liens »⁶⁰⁴.

Ce sont les conditions expresses auxquelles Max est soumis s'il veut continuer son séjour à son retour chez lui, dans la ville de Paris. Mais cela ne s'arrête pas là, sachant que pour rentrer dans cette ville brumeuse, intitulée tout simplement la *Section urbaine* par les autorités du centre

⁵⁹⁹ O. Chadoin, *La ville des individus*, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁰⁰ « Les aspects relatifs au sensible, au pluri-sensoriel et au mémoriel jouent une place importante dans le façonnement des identités dans la ville, par les multiples interactions, à la fois avec l'environnement urbain et avec les autres citadins », écrivent Nicolas Boutes, Claire Guiu, maîtres de conférence en géographie. N. Boutes, C. Guiu, « Cheminements autour de l'identité urbaine », *op. cit.*

⁶⁰¹ O. Chadoin, *La ville des individus*, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁰² Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.* p. 54.

⁶⁰³ On sait bien que cette règle est bien le contrepoint des normes de la vie citadine moderne. Car comme l'affirme Michel Gilquin, « dans un univers désormais majoritairement citadin, la notion de « respectabilité » c'est-à-dire de comportement conforme aux règles de ce qui est perçu comme l'éthique consensuelle, passe par une recherche de la visibilité : le regard des autres devient essentiel ». M. Gilquin, « Islam, modernité et “formatage” des comportements », *op. cit.*

⁶⁰⁴ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 150.

d'orientation au purgatoire, il y a de surcroît une condition capitale qu'on est obligé de remplir : « vous devez aussi changer d'identité »⁶⁰⁵, lui dit Béliard.

Les règles strictes établies par le jury anonyme du centre d'orientation d'où Max prépare son retour sur Paris, peuvent s'avérer largement conflictuelles. On se demanderait ainsi pourquoi Echenoz finit-il par représenter la section urbaine, la métropole moderne de Paris, comme un espace où la mutation identitaire, voire la perte d'identité, se veut une loi inévitable ? Avouons que ce n'est pas en soi une idée originale de faire changer de nom à son personnage pour le rendre invisible dans la grande ville. Dans le vrai monde comme dans la littérature, les changements de nom conférant une nouvelle identité aux nouveaux arrivants dans les grandes villes sont loin de constituer une complication. La grande ville est sans doute le meilleur endroit pour ceux qui souhaitent se dissimuler des autres. Par exemple c'est ce qui se produit dans *Brooklyn Follies* pour Harry Brightman le libraire qui veut se cacher à New York des gens qui le connaissent auparavant : « il ne s'appelait pas Harry Brightman, à ce moment-là [à son arrivée à New York]. Il s'appelait Harry Dunkel »⁶⁰⁶.

Ainsi, comme on le constate, qu'il l'aime ou non, Max doit changer dans le but d'être qualifié pour retourner à Paris. Ce changement doit être effectué à trois niveaux : son apparence physique, ses activités (sa profession) et enfin son comportement et ses gestes à l'égard des autres.

Au niveau physique, suite à son meurtre, défiguré par les coups meurtriers, il fera l'objet d'une intervention chirurgicale non seulement pour reconstruire les parties abîmées de son physique, mais aussi pour changer d'apparence. Les autorités du centre ont décidé qu'il serait méconnaissable pour ceux qui le connaissent durant sa vie. Pourtant, Echenoz insiste sur le fait que ce n'est vraiment pas le travail de chirurgie qui change le visage de Max :

« Si Max, à l'évidence, était méconnaissable, on ne pouvait attribuer sa transformation à rien de particulier. Ni son nez ni son front, ses yeux, ses joues, sa bouche ou son menton, rien n'avait changé. Tout était là. C'était plutôt la structure de ces organes, leurs relations entre eux qui s'étaient insensiblement modifiées »⁶⁰⁷.

Lorsque, pour la première fois à Iquitos, Max retrouve son visage après l'opération, on ne doit pas s'attendre à une scène dramatique comme dans les films où le protagoniste doit faire face à l'étrange sensation de retrouver quelqu'un d'autre que lui-même dans le miroir, le sentiment qui peut aller parfois jusqu'à un traumatisme paralysant. Sous la plume d'Echenoz, tout semble se dérouler avec une sérénité surprenante pour Max, voire dramatiquement ennuyeuse : « le fait

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁰⁶ P. Auster, *Brooklyn Follies*, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁰⁷ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 162.



est qu'il n'était plus le même, ou plutôt le même quoique sans conteste un autre : si son visage pourrait vaguement dire quelque chose à qui l'avait connu, ça n'irait sûrement pas plus loin »⁶⁰⁸. Le narrateur met l'accent sur le fait que Max s'habitue à son nouveau visage plus vite qu'il ne croyait : « Il retourna se regarder un moment dans le miroir. Il s'y ferait. Il s'étonna de prévoir aussi vite qu'il s'y ferait. Certes il n'avait pas le choix mais bon il s'y ferait, même peut-être plus vite qu'il le pensait »⁶⁰⁹. Cela dit, sans doute ne s'étonnerait-on guère de voir Max s'habituer aussi vite à son nouveau masque social si l'on réfléchit sur la condition de l'homme d'aujourd'hui qui est devenu presque un acteur qui doit changer de *persona* (Carl Jung) selon la situation à laquelle il a affaire.

En ce qui concerne ses activités, Max ne sera plus autorisé à repenser à ses antécédents d'artiste ! Ce changement lui coûtera ainsi son métier considéré comme une part immanquable de son identification sociale. C'est pour cette même raison qu'il est surpris lorsque Béliard lui annonce la plus mauvaise nouvelle qu'il attendait : « il va falloir changer d'activité. C'est ainsi quand on vient ici. Je n'y suis pour rien, n'est-ce pas, même régime pour tout le monde ». Comme Béliard l'explique, c'est bien une régulation établie par le *Centre d'orientation* pour changer l'identité des résidents, et personne ne semble y faire exception, même une star comme Doris Day, l'actrice américaine résidente au *Centre* :

« Prenez Doris, par exemple, elle aussi a dû se convertir, il lui a fallu changer de métier. Elle a choisi les soins médicaux, bon, elle ne se débrouille pas si mal, c'est aussi qu'elle a un peu le physique adéquat »⁶¹⁰.

Mais un simple changement d'activité suffirait-il pour annihiler rapidement les habitudes professionnelles imprimées d'un individu ? L'histoire d'*Au piano* dit le contraire. Béliard raconte à Max que malgré leurs efforts au *Centre*, Doris Day « n'a pas pu se débarrasser de ses petites habitudes de star, ça la reprend de temps en temps, il faut quelquefois la remettre à sa place »⁶¹¹. Voilà que l'histoire s'explique en toute clarté. Il s'agit d'une identification où la part de la volonté est quasiment réduite à néant. C'est le troisième niveau des changements exigés au *Centre* : oublier les attitudes et comportements propres à sa personnalité.

Par exemple, Doris Day et Dean Martin, les deux vedettes qui habitent au centre, ne sont plus en état d'assumer ce qu'ils sont (enfin ce qu'ils étaient) pour la simple raison que la neutralité du centre d'orientation ne doit pas être violée. C'est comme un salon de lavage où l'on blanchit l'identité de la personne : « Personne ne peut me connaître, Monsieur, répondit-il [Dean Martin]

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 163.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁶¹¹ *Ibid.*

calmement [à Max], avant de redéployer son émail éclatant : Dino était un homme tranquille et secret, comme l'avait dit Béliard cela ne pouvait qu'être respecté »⁶¹². Même le piano que Max trouve par hasard dans le centre est dépourvu de toute marque de manière à effacer toute trace identitaire :

« Il voulut déchiffrer sa marque. Or ni Gaveau ni Steinway ni Bechstein ni Bösendorfer ni rien : nulle signature à la feuille d'or sous le pupitre. Grosse machine anonyme et noire, laquée, luisante, célibataire et close »⁶¹³.

Tous semblent mutuellement dupes. Rappelons-nous que nous avons la même expérience dans *Le Livre noir* avec Galip dans la maison close appelée *Atelier des amis*⁶¹⁴ où il rencontre les prostituées sosies de vedettes de cinéma turc. Galip y rencontre surtout une prostituée qui se déguise en *Türkan Şoray*, la Doris Day du cinéma turc.

Le récit d'*Au piano* est sans doute une allusion, assumée ou non par l'auteur, aux changements forcés que les nouveaux arrivants dans les grandes villes doivent accepter. Le sort de Max nous rappelle que nombreux sont ceux qui doivent changer de métier, de comportement, d'allure, de nom, etc., pour pouvoir s'adapter à la vie dans une grande ville. Tous ces changements risquent de faire évoluer sérieusement l'identité de la personne sujette aux imprévus de l'espace métropolitain.

Le *Centre d'orientation* d'*Au piano* ressemble à une usine de recyclage dont l'objet de récupération est l'identité des gens qui doivent se préparer pour une reconversion totale : « l'un des principes du *Centre* était de recycler d'anciennes personnalités pour faire partie du personnel »⁶¹⁵, exposa Béliard à Max. Mais ce centre est avant tout un espace d'attente pour les gens qui doivent devenir autres, ceux qui attendent leur jugement dernier. On peut comparer ce *Centre d'orientation* où les gens sont en attente de leur sort avec la cave-atelier du maître Bédii et les mannequins qu'il avait confectionnés dans *Le Livre noir*. Au contraire du maître Bédi et son fils qui ont une vision complètement négative de l'aspiration à devenir autre (« Mon père n'a jamais perdu l'espoir que les hommes de notre pays seraient un jour assez heureux pour ne plus chercher à imiter les autres ! »⁶¹⁶, déclarait le fils de maître), Djélâl décrit la cave comme une salle d'attente où les mannequins meurent d'impatience pour sortir des ténèbres et partir en quête d'une nouvelle identité :

⁶¹² *Ibid.*, p. 126.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 121.

⁶¹⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 228.

⁶¹⁵ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 136.

⁶¹⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 109. (« Babam insanımızın bir gün başkalarını taklit etmeyecek kadar mutlu olabileceğinden umudu kesmedi hiç ! ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 69).



« Je me disais que cette foule de mannequins mourait d'envie – tout comme moi – de quitter au plus tôt cette cave qui sentait le moisi, de vivre au soleil en regardant les autres, en imitant les autres, en s'évertuant à devenir un autre, de connaître enfin le bonheur, tout comme nous »⁶¹⁷.

Selon ce que dit Djélâl, la mutation identitaire ne serait plus l'équivalente d'un sentiment de dépression ou de frustration d'avoir perdu son essence comme le pense le maître Bédii. Car à la place, on aura la chance de devenir ce qu'on aime et non pas ce que les autres aiment qu'on soit, une liberté dont on peut (ne doit pas) se passer facilement.

Les chroniques de Djélâl donnent voix aux traditions et aux gens tels que le maître Bédii – gênés par les réformes kémalistes au paroxysme de l'occidentalisation – qui se sentaient écrasés sous le pas géant de la mondialisation dans les pays traditionnalistes comme la Turquie⁶¹⁸. Or, Djélâl qui n'hésite pas à critiquer l'aliénation culturelle-identitaire causée par la modernisation sur l'ordre d'Atatürk, le fondateur de la République turque, n'évoque aucune alternative pour les réformes qui ont ouvert le chemin vers la Turquie Moderne d'aujourd'hui. N'ayant pas de solution, le maître Bédii, symbole de l'entêtement d'une partie des Turcs qui refusent de céder à cette tentation, se réfugie dans « la pénombre de son atelier »⁶¹⁹ et continue à fabriquer des mannequins jusqu'au nombre de cent cinquante. Au moment où Djélâl rend visite à ces « chefs-d'œuvre » étranges, oubliées dans « la cave sombre et froide »⁶²⁰ de la maison du maître Bédii, située « sur la rive européenne à Galata »⁶²¹, le maître est déjà mort et c'est son fils qui assure à Djélâl une visite guidée. Comme son père, il est convaincu que c'est dans ces statues que l'on peut trouver ce qu'il appelle l'« essence » des Turcs, celle qui fait que les Turcs soient turcs à son avis. Selon les descriptions de Djélâl, les mannequins du maître Bédii, enfouis dans les poussières de sa cave, ne sont pas seulement des poupées, des statues fabriquées, « du bois, du plâtre, de la cire... »⁶²², ils sont de véritables œuvres d'art qui véhiculent « la vie figée » des Turcs de « visages et de regard expressifs » qui semblent « lancer un défi à la vie extérieure »⁶²³ envoutée par une envie grandissante de modernisation.

Le fils du maître Bédii, en faisant visiter les mannequins de son père à Djélâl, lui dit : « “notre essence”, ce qui fait que “nous sommes nous”, se retrouvait enterré dans des œuvres si bizarres,

⁶¹⁷ *Ibid.* (« ben, bu manken kalabalığının da benimle birlikte, bir an önce bu kapalı ve küflü mahzenden yeryüzüne çıkıp güneş altında başkalarına bakarak, başkalarını taklit ederek, bir başkası olmaya çalışarak bizim gibi mutlulukla yaşamaya can atıklarını düşünüyordum ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 69).

⁶¹⁸ Le modèle qui se répand peu après aux autres pays de la région comme l'Iran de l'époque Pahalavi.

⁶¹⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 104.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*, p. 102.

⁶²² *Ibid.*, p. 101.

⁶²³ *Ibid.*, p. 104.

couvertes de poussière »⁶²⁴. L'approche des Bédii rappelle en effet la position essentialiste de l'identité humaine qui est l'une des deux grandes positions de la notion d'identité que Claude Dubar formule à l'aune des configurations des formes identitaires existant chez les référents comme Durkheim, Max Weber, Marx, Elias et Engels. Dans la position « essentialiste », comme l'explique Dubar, l'homme se dote d'une « appartenance essentielle⁶²⁵ qui ne dépend pas du temps, une appartenance héritée à la naissance, donnée comme *a priori* et grâce à laquelle on peut définir la singularité essentielle de chacun »⁶²⁶. D'après ce que dit le fils du maître Bédii, si ces mannequins représentent ce que lui et son père considèrent comme les « vrais Turcs », terme extravagant difficilement compréhensible, ceux qui sont en dehors de cette cave atelier « sombre et froide d'une maison située dans une rue pentue et boueuse »⁶²⁷ ne seraient que des aliénés ! Pour les Bédii, tant que cette soi-disant « essence » reste enfouie dans le noir des caves comme la leur, les gens continuent à se sentir égarés, aliénés, et restent par conséquent reclus dans la convoitise de l'identité d'un « autre » meilleur.

Pamuk parle d'une ville où les chefs-d'œuvre d'un certain maître Bédii qui ont toujours conservé ce que Walter Benjamin appelle l'« aura » de l'œuvre d'art, sont remplacés par les mannequins en plastique. Ces derniers qui sont produits en masse par les nouvelles mesures mécanisées modernes, sont dépourvus de leur aura, car, comme le dit Benjamin, « à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura »⁶²⁸. En effet,

⁶²⁴ *Ibid.* (« Gazetemize kadar gelip beni babasının yeraltındaki atölyesine götüren oğlu, bana bu mankenleri tek tek gösteriyor ve bizleri "bizleri" yapan "özümüzün" bu tuhaf ve tozlu eserlerin içine gömüldüğünü söylüyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 66).

⁶²⁵ Pour illustrer cette appartenance essentielle, Pamuk évoque l'exemple d'une identité associée à la sainteté, à la religion sans aucune interférence de l'individu même. Pour mieux élucider comment l'appartenance à un groupe particulier peut aller jusqu'à dispenser l'individu de chercher à se définir une identité personnelle, reportons-nous à ce que dit Daryush Shayegan : « L'identification à l'intérêt du groupe devient la clé qui ouvre et détermine la curiosité intellectuelle. Sitôt que je déclare que je suis juif, noir, hispanique, femme ou gay [et ici en guise d'exemple *seyyid*], je n'ai plus besoin de définir mon point de vue ». (Daryush Shayegan, *La lumière vient de l'Occident*, *op. cit.*, p. 113) Cette forme d'identité est très souvent facilement repérable dans les pays comme la Turquie ou d'autres pays ou régions de culture musulmane comme l'Iran ou les pays du Maghreb. Par exemple dans *Le Livre noir* on lit : « le grand-père et la grand-mère apprirent que leur fils s'était remarié avec une jeune Turque qu'il avait rencontrée à Marrakech, que leur nouvelle bru était une descendante de la famille du Prophète, une *Seyyidé* donc ». (O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 24.) Dans les pays musulmans comme la Turquie, juste par le fait d'être identifié *Seyyid* [homme] ou *Seyyidé* [femme], c'est-à-dire être descendant de la famille du Prophète de l'Islam, la personne pourrait bénéficier des attributs, des valeurs statutaires (plutôt morales et dans certains cas même économiques). Alors, pour les familles de tradition turco-musulmane, le simple fait d'être baptisé *Seyyid* pourrait être considéré comme une valeur sociétaire, d'où une sensation de satisfaction comme pour les grands-parents de Galip. Ce privilège conventionnel, établi par les religieux, peut se faire hériter de père en fils et assurer sa survie.

⁶²⁶ C. Dubar, *La crise des identités*, *op. cit.*, p. 3.

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version de 1939), dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 276.



ce qui frappe Djélâl de stupeur au sujet des mannequins du maître Bédii, c'est un « réalisme » mystérieux qui rend ces copies plus réelles que les Turcs qui vivaient sous le ciel d'Istanbul. Car, pour Djélâl, ces statues incarnent une identité qui n'est pas un emprunt factice aux Occidentaux.

Selon Djélâl, la vie qui jaillit « en un flot de lumière de cette foule de mannequins »⁶²⁹ a juste besoin d'un « souffle » pour s'animer et remplir la ville d'Istanbul. Djélâl pense qu'il faut toucher ces œuvres d'art pour « bénéficier (de cette) vitalité »⁶³⁰, pour être légèrement imprégné de cette aura que les Turcs ont perdu selon lui à l'ère d'une accélération imparable pour occidentaliser la Turquie.

Dans ce chaos, « les enfants chéris » du maître Bédii sont les seuls à avoir conservé ce que Djélâl, en manque de vocabulaire, ne peut qu'appeler « cette chose »⁶³¹, ce que Benjamin appelle sans problème « le *hic et nunc*⁶³² de l'œuvre d'art »⁶³³ qui sous-tend la notion de l'authenticité. Sous l'influence des idées du maître Bédii, même si Djélâl ne partage pas du tout l'essentialisme du maître, sa chronique raconte l'histoire des Turcs qui sont aveuglés par le leurre de l'ère des copies, ou comme le dit Benjamin, de l'époque de la *reproductivité technique*.

En effet, dans la nouvelle Turquie de l'Entre-deux guerres, avec les réformes étatiques entreprises par Atatürk sur les habitudes vestimentaires, ceux qui ressemblaient aux mannequins du maître Bédii, « ces véritables concitoyens, ces vrais Turcs »⁶³⁴ comme les appelait, étrangement, un « étalagiste » stambouliote qui les admirait, seraient vus rétrogrades et donc exclus automatiquement de la société. Les nouveaux républicains turcs avaient envisagé la « réforme du vêtement » pour changer d'apparence, car, comme l'explique le roman, « les Turcs ne voulaient plus être turcs, ils voulaient être autre chose. C'était justement la raison pour laquelle ils avaient imaginé la "réforme du vêtement", voilà pourquoi ils avaient rasé leur barbe, changé leur façon de parler et même leur alphabet »⁶³⁵. Ainsi que le souligne Michel Gilquin,

⁶²⁹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 104.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁶³¹ *Ibid.* (« Bu kıpır kıpır, nefes nefese manken kalabalığının teninden ışık gibi hayat fiş-kırıyordu. Büyülenmişim. Yanbaşımındaki mankenlerden birine korkuyla, tutkuyla yaklaştığımı, ondaki canlılıktan yararlanmak, bu gerçekliğin, bu dünyanın sırrını elde etmek için uzanarak, bu nesneye (yaşlı bir amca, kendi vatandaş dertlerine gömülmüştü) ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 67)

⁶³² Selon Benjamin, le *hic et nunc est* « l'unicité » de l'existence de l'œuvre d'art « au lieu où elle se trouve ». W. Benjamin, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 273.

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 103. (« "gerçek Türkleri, bu gerçek vatandaşları" ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 66)

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 103. (« Türkler artık "Türk" değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş etmişler, dillerini ve harflerim değiştirmişler ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 66)

« dans une telle optique, ce qui est présenté comme un “retour” à un habillement plus conforme à une certaine lecture des prescriptions islamiques apparaît dès lors comme rétrograde, comme une insulte au progrès et à la modernité, ou, à tout le moins, comme un attachement dérisoire à certains symboles du passé, traduisant une grave crise d'identité »⁶³⁶. Ils avaient cru qu'ils étaient, pour paraphraser Edward Saïd, inférieurs aux Européens et ne devaient que se métamorphoser pour s'assimiler aux Occidentaux. Edward Saïd dit :

« La culture européenne s'est renforcée et a précisé son identité en se démarquant d'un Orient qu'elle prenait comme une forme d'elle-même inférieure et refoulée »⁶³⁷.

Djélâl reproche aux Turcs cette aliénation identitaire-culturelle :

« Le patron d'un grand magasin, [...], avait expliqué au vieil artisan [maître Bédii] que ses clients achetaient non pas un vêtement, mais une illusion. Ce qu'ils désiraient en réalité, c'était ressembler à ceux qui s'habillaient ainsi »⁶³⁸, rapporte le narrateur du *Livre noir*.

Ils aspiraient à s'assimiler à ces êtres si élégants qu'ils trouvaient incarnés dans les mannequins des vitrines de Beyoglu, dans les magazines de mode de l'époque, ainsi qu'à travers l'industrie cinématographique qui avait, comme le disait Walter Benjamin, « tout intérêt à stimuler l'attention des masses par des représentations illusives et des spéculations équivoques »⁶³⁹. À travers la voix de Djélâl, l'auteur du *Livre noir* manifeste une colère vive au sujet de cette imitation naïve et aveugle :

« Dans l'une de ses chroniques rédigées dans un paroxysme baroque de colère, Djélâl affirmait que les zones obscures qui se cachent tout au fond des cerveaux n'existaient pas chez nous, mais chez les personnages des romans et des films prétentieux et incompréhensibles du monde occidental, que nous n'avons toujours pas appris à imiter »⁶⁴⁰.

D'où vient cette colère ? Le manque de ces zones est associé, selon Djélâl, à la défaillance de la démocratie. Car, comme le remarque le narrateur, « à la suite d'un article où il affirmait que

⁶³⁶ M. Gilquin, « Islam, modernité et “formatage” des comportements », *op. cit.*

⁶³⁷ E.W. Saïd, *L'orientalisme*, *op. cit.*, p. 16.

⁶³⁸ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 103. (« Daha veciz konuşmayı seven bir dükkân sahibi, müşterilerinin bir elbiseyi değil, aslında bir hayâli satın aldıklarını açıklamış. O elbiseyi giyen “ötekiler” gibi olabilme hayaliniymiş asıl satın almak istedikleri ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 66)

⁶³⁹ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (première version, 1935), in W. Benjamin, *Œuvres III*, *op. cit.*, 96.

⁶⁴⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 59. (« Celâl barok bir öfkeyle kaleme alınmış bir yazısında, aklın derinliklerindeki karanlık noktaların bizlerde değil, daha çok, taklit etmeyi bir türlü öğrenemediğimiz, anlaşılabilir Batı Dünyasının tantanalı roman ve film kahramanlarında görüldüğünü yazmıştı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 39)



la zone obscure de notre subconscient [celui des Turcs] était constituée par le commissariat »⁶⁴¹. Djélâl met en exergue la démarche non démocratique des forces de l'ordre en Turquie. Cette remarque souligne la différence entre la situation d'Istanbul et celle des métropoles occidentales [Paris, New York, etc.].

Pamuk tâche ainsi de mettre le jour sur une sorte de « placage superficiel »⁶⁴², pour emprunter la formule de Daryush Shayegan, des valeurs occidentales sur la culture de l'Istanbul post-républicain. Cependant, ce serait une erreur de prendre Pamuk pour un pro-Ottomanisme qui milite contre l'occidentalisation. Pamuk ne cache pas, que ce soit dans ses écrits ou dans ses interviews, son intérêt pour une occidentalisation progressiste pourvu qu'elle n'élimine pas les racines socioculturelles locales. Il dit dans son interview :

« Je ne suis pas en deuil de l'Empire ottoman. Je suis un occidentaliste. Je suis heureux que le processus d'occidentalisation ait eu lieu. Je critique juste la manière restreinte dans laquelle l'élite – bureaucrate et nouvelle riche toutes les deux – avait conçu de l'occidentalisation. Il leur manquait la confiance nécessaire pour créer une culture nationale riche de ses propres symboles et rituels. Ils ne cherchent pas à créer une culture d'Istanbul qui serait une combinaison organique d'Orient et d'Occident ; ils ont juste mis les choses occidentales et orientales ensemble. Il y avait, bien sûr, une forte culture ottomane locale, mais elle a disparu peu à peu »⁶⁴³.

Or, si dans le chapitre des mannequins, le lecteur ressent dans le texte une gêne particulière pour une aliénation identitaire chez les Turcs qui veulent devenir « autres », dans le chapitre XI du *Livre noir*, il serait sans doute surpris de ressentir presque la même impression pour les Turcs qui ont résisté au leurre de l'occidentalisation. Ces deniers, selon le narrateur, ont pu rester eux-mêmes, mais au prix de la misère qu'ils devaient subir en retrait total d'une société progressiste :

« Ils [l'ex-mari et sa famille] menaient la vie qu'aurait continué à mener son père, s'il n'était pas mort. En choisissant délibérément cette façon de vivre, en le menant

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 61. (« Celâl, bilinçaltımızdaki karanlık noktanın karakol olduğunu yazdığı yazıdan sonra, karakoldan gelen bir polisin getirdiği bir yazıyla savcılığa ifade vermeye çağrılmıştı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 40)

⁶⁴² D. Shayegan, *Le regard mutilé*, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁴³ « Orhan Pamuk, The Art of Fiction », Orhan Pamuk interviewed by Ángel Gurráa-Quintana, *op. cit.* « I'm not mourning the Ottoman Empire. I'm a Westernizer. I'm pleased that the Westernization process took place. I'm just criticizing the limited way in which the ruling elite – meaning both the bureaucracy and the new rich – had conceived of Westernization. They lacked the confidence necessary to create a national culture rich in its own symbols and rituals. They did not strive to create an Istanbul culture that would be an organic combination of East and West; they just put Western and Eastern things together. There was, of course, a strong local Ottoman culture, but that was fading away little by little ».

consciemment, il faisait échouer un complot vieux de deux mille ans, il refusait de devenir un autre que lui-même, il s'obstinait⁶⁴⁴ dans sa "propre identité"⁶⁴⁵».

Mais cette « identité » n'est-elle pas ce qui donnait un côté terrifiant aux mannequins du maître Bédii ? Car, comme le narrateur le rapporte, les chefs-d'œuvre du maître Bédii, malgré leur authenticité, possédaient « un côté douloureux, effrayant, presque terrifiant »⁶⁴⁶ selon Djélâl. Bien évidemment, le narrateur révèle le paradoxe qui prédomine tout le roman du *Livre noir*, le dilemme de la question d'être soi-même ou l'autre. Car, après tout, résister aux changements et aux nouveautés dans le but de rester soi-même est en même temps comme se priver de la clarté que peut offrir le progrès et se renfermer dans le noir de l'essentialisme. C'est pourquoi Djélâl, malgré son engouement pour la beauté réaliste de ces statues, les appelait les « créatures infortunées » ; il ressentait ainsi quelque chose qui le « poussait à retourner au plus vite à la clarté et à la vie dehors »⁶⁴⁷.

Jean Baudrillard parle de la nécessité d'ériger des lieux et des symboles emblématiques rappelant à un peuple son identité, son passé :

« Toute notre culture linéaire et accumulative s'effondre si nous ne pouvons pas stocker le passé en pleine lumière. Pour cela il faut sortir les Pharaons de leur tombe et les momies de leur silence »⁶⁴⁸.

Or, il faudrait reconnaître que le passé n'est pas toujours en complet accord avec les désirs futuristes des sociétés envoûtées par la modernisation. La société turque en est un bon exemple comme le récit de l'échec du maître Bédii en témoigne. Le fils du maître Bédii raconte comment les vendeurs des boutiques luxueuses d'Istanbul refusaient d'exposer les mannequins traditionnels du maître de peur de perdre leurs clients qui cherchaient à s'apparenter aux silhouettes nouvelles inspirées des occidentaux⁶⁴⁹. L'exemple des mannequins du maître Bédii

⁶⁴⁴ Ce refuge dans la cave peut être appréhendé symboliquement sous deux acceptions, ou bien sous deux mouvements connus dans les pays traditionnels face à la modernité : « le retour à soi et le rejet de l'autre, ou plus précisément le rejet de l'image de soi telle que l'autre la renvoie ». Cela, comme le précise Christophe Balaÿ, constituait la thèse centrale de l'œuvre de l'écrivain iranien Jalal Al-e Ahmad notamment dans son fameux essai *Occidentalite (Gharbzadegui* en persan). Christophe Balaÿ, « Orientalisme et occidentalisme : de James Morier à Jalal Al-e Ahmad », in Isabelle Gadoin et Marie-Elise Palmier-Chatelain, (éd.), *Rêver d'Orient, connaître l'Orient: visions de l'Orient dans l'art et la littérature britanniques*, Lyon, ENS, 2008, p. 269-281.

⁶⁴⁵ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 208. (« Sağ olsaydı, hiç değişmeseydi, kendi babasının kuracağı hayatı bu. Bu hayatı bilinçle seçip, bilinçle yaşayarak iki bin yıllık bir kumpası boşa çıkarıyor, bir başkası olmayı reddediyor, kendi 'öz' kimliğinde direniyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 130)

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁴⁷ *Ibid.* (« Bu mankenlerde, bu zavallı yaratıklarda, insanı dışardaki aydınlık hayata iten bir şey vardı. Nasıl söylesem, sanki bir çeşit dehşet, korkunç, acı, karanlık bir yan! ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 67)

⁶⁴⁸ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 22.

⁶⁴⁹ Voir O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 108.



montre comme il est difficile d'exiger d'un peuple de retourner à ce qu'il appelle son « essence », alors que « l'homme est l'incessante altération des formes de l'humanité »⁶⁵⁰ comme l'affirme Jean-Luc Nancy, et mieux vaudrait reconsidérer ses normes et ses principes conformément aux nécessités qui se présentent.

Comme le souligne Di Méo, « l'identité résulte d'une construction tripartite mettant en interaction trois éléments majeurs : le sujet humain, la société et l'espace géographique »⁶⁵¹. C'est ce que Claude Dubar appelle l'*axe relationnel* de l'identité de l'individu; l'axe qui tient compte des « formes « spatiales » de relations sociales »⁶⁵². Le retour de Max à Paris rappellera la force indéniable des relations spatiales/humaines dans la structuration d'identité de l'individu, ce que les autorités du *Centre d'orientation* auraient ignoré, ou du moins, auraient sous-estimé. Ils ont décidé de renvoyer un individu dans sa ville natale en lui demandant de se rendre invisible sans tenir compte de ses désirs.

Le « soi » de l'individu, comme le pensait George H. Mead, ne se construit que dans ses interactions sociales. Il « est différent de l'organisme physiologique. [...] Il n'est pas donné à la naissance, mais il émerge dans le processus de l'expérience sociale et de l'activité sociale. Il se développe chez un individu donné comme résultat de ses relations avec ce processus et avec les individus qui y sont engagés »⁶⁵³.

Les autorités du *Centre* ont décidé que Max endosse une nouvelle identité, mais au fond de lui, rien ne semble s'ébranler. La personne qu'il était avant sa mort, il l'est toujours à son retour à Paris. Or, « toute la problématique de l'identité personnelle, avance Paul Ricœur, va tourner autour de [la] quête d'un invariant relationnel, lui donnant la signification forte de permanence dans le temps »⁶⁵⁴. C'est sans doute pourquoi Max essaie de regagner sa vie *ante mortem*. Au fond de lui, il ressent que tout cela ne peut être que temporaire :

« J'ai pris un peu de distance avec ce que je faisais avant [...]. Ah bon, dit Bernie dubitativement, et ça vous plaît ? Pas vraiment, dit Max, mais c'est pour un moment, tu vois, c'est provisoire »⁶⁵⁵.

Lorsque Max, après sa mort violente et suite à son séjour purgatorial au soi-disant *Centre d'orientation*, rentre dans Paris, il n'est plus censé rester la personne qu'il a été. Ce détour décisif dans le récit semble être destiné à un but particulier : une métamorphose qui « permettra

⁶⁵⁰ J. -L. Nancy, *La ville au loin*, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁵¹ G. Di Méo, « L'identité : une médiation essentielle du rapport espace / société », *op. cit.*

⁶⁵² C. Dubar, *La crise des identités*, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁵³ G. H. Mead, *L'esprit, le soi et la société*, *op. cit.*, p. 207.

⁶⁵⁴ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, pp. 142-143.

⁶⁵⁵ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 201.

de sortir de l'impasse où les lois de la répétition vont imposer leur pouvoir »⁶⁵⁶ comme le souligne Sjef Houppermans. Or, n'oublions pas que dans *Au piano* on tourne constamment en rond, et ces lois de répétitions ne pourraient donc que revenir encore dans les nouvelles circonstances. Par exemple, après avoir vécu quelque temps avec Félicienne, l'indifférence naturelle de Max s'empare de lui encore une fois pour rendre la vie de nouveau ennuyeuse : « L'indifférence, oui, on en arriverait là. Ça n'allait bientôt plus trop marcher, cette histoire avec Félicienne »⁶⁵⁷.

On constate que « l'identité réflexive » de Max devrait se transformer en ce que Dubar appelle une « forme narrative » d'identification, celle qui est selon Paul Ricœur, « confrontée [...] aux perplexités et aux paradoxes de l'identité personnelle »⁶⁵⁸. Ce que les « autres » identifieront dans sa personnalité serait dorénavant une identification que Max est tenu de leur vendre à travers une narration contrefaite, c'est bien ce que Ricœur estime comme « intervention de l'identité narrative dans la constitution conceptuelle de l'identité personnelle »⁶⁵⁹. Dans *Au piano*, cette forme narrative d'identification doit être rétablie par le biais de faux papiers d'identité fabriqués dans un pays lointain, Iquitos, en vue de tromper la capacité des « autres » à reconnaître la véritable identité de l'artiste parisien :

« Une parfaite copie de passeport français au nom de Salvador Paul, André, Marie, nationalité française, né le même jour que Max avec la photo de Max en dessous, accompagné de néant enfants page 4 et d'authentiques timbres fiscaux français page 5 »⁶⁶⁰.

Il n'y a que les timbres fiscaux qui soient authentiques dans la quête de cette nouvelle identité. Ce qui nous rappelle le sort des immigrants détenteurs d'un nouveau passeport qui leur donne une nouvelle identité en adéquation avec le pays dans lequel ils sont accueillis. Les nouveaux papiers d'identité ne pourront jamais enlever l'effet dominant qu'a l'espace, la ville de Paris, dans le processus d'identification de Max. Il se souviendra de tout et de tous. Mais dans l'apparence, il doit dissimuler la vérité, faire semblant d'être un autre, peut-être comme beaucoup d'autres habitants des grandes villes modernes, surtout les nouveaux arrivants. La prééminence du « soi réflexif » de Max, formé pendant toute sa vie dans l'espace urbain, empreint de tous les signes de la ville de Paris comme de sa biographie solitaire, rendrait difficile une possible mutation identitaire. Et c'est bien tout le travail planifié au *Centre* qui

⁶⁵⁶ Sjef Houppermans, *Jean Echenoz : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas (coll. « Écrivains au présent »), 2008, p.90.

⁶⁵⁷ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 197.

⁶⁵⁸ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁶⁰ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 176.



échoue simplement car à sa première rencontre avec son ancien assistant Bernie, il se fait dénoncer facilement. Ce dernier le reconnaîtra justement à la première vue :

« Monsieur Max, répéta Bernie avec ravissement. Mais qu'est-ce que vous faites là ? Ce serait un peu long à t'expliquer, dit Max en essuyant une giclée de crème sur sa manche, mais comment tu as fait pour me reconnaître ? Bernie parut ne pas comprendre la question. Et bien c'est vous, dit-il, pourquoi ? »⁶⁶¹

Dans le *Centre d'orientation*, tout semble être destiné à une préparation pour que Max travaille son anonymat et s'initie aux principes nécessaires pour entrer dans la peau de quelqu'un d'autre. Mais les changements superficiels ne parviennent pas à forger une nouvelle identification pour lui : « les scientifiques du Centre n'étant quand même sans doute pas allés jusqu'à modifier son code génétique »⁶⁶², dit le narrateur d'*Au piano*. On se demande en l'occurrence si l'identité pourrait vraiment faire l'objet d'une destruction ? Comme le souligne Georg H. Mead, « le soi se distingue clairement du corps. Le corps peut être là et opérer d'une façon très intelligente sans qu'un soi soit impliqué dans l'expérience »⁶⁶³.

Pour montrer que ce n'est pas en transformant la façade qu'on peut changer l'identité, dans *Le Livre noir*, le narrateur relève l'importance d'un élément qui s'avère difficile à évoluer dans l'identité d'un individu ou d'un peuple : « Les mouvements [que Djélâl] tente d'expliquer par le mot "gestes" »⁶⁶⁴. À travers les propos du maître Bédii, Pamuk donne voix aux gens qui croient qu'on peut sans doute retoucher facilement l'apparence et la transformer mais changer les gestes qui sont ancrés dans l'identité est loin d'être une entreprise anodine. On peut changer le physique ou la physionomie d'un individu, mais on peut difficilement changer ses gestes car ceux-ci sont la représentation physique de l'esprit de l'individu, qui, selon Paul Ricœur, « désigne l'ensemble des dispositions⁶⁶⁵ durables à *quoi* on reconnaît une personne »⁶⁶⁶.

Mais le maître Bédii et son fils représentent une classe sociétariaire qui refuse d'accepter la possibilité de tout changement dans les attitudes et les gestes des gens. Il n'est pas exclu d'alléguer que cela relèverait sans doute d'un certain dogmatisme au sujet des traditions et ce que l'on appelle symboliquement l'identité ethnographique, nationale. C'est une idée quelque peu répandue dans les couches conservatrices (des cultures traditionalistes) qui s'opposent

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 200.

⁶⁶² J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 174.

⁶⁶³ G. H. Mead, *L'esprit, le soi et la société*, *op. cit.*, p. 208.

⁶⁶⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 106. (« Benim "jest" diye anlatmaya çalıştığım o hareketlerin [...] »). O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 67)

⁶⁶⁵ Selon Ricœur, « à la notion de disposition se rattache celle d'habitude » ainsi que « l'ensemble des *identifications acquises* par lesquelles de l'autre entre dans la composition du même ». P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 146..

⁶⁶⁶ *Ibid.*

d'ordinaire à toute transformation que ce soit dans les mœurs et les comportements des gens, ... Djélâl apprend que le maître Bédii, « a toujours répété que nous devions, avant tout, étudier les gestes qui nous font ce que nous sommes ». Comme l'explique le fils du maître à Djélâl, son père « affirmait qu'on pouvait transformer la façon de vivre d'un peuple, son histoire, sa culture, sa technologie, son art et sa littérature mais il refusait d'admettre que l'on pût changer ses gestes⁶⁶⁷»⁶⁶⁸. Pourrait-on déduire de la logique (naïve) du maître Bédii que dans *Au piano* d'Echenoz, Max se fera facilement reconnaître de son ancien assistant car ce dernier est peut-être le seul qui reconnaît le mieux ses gestes ?

La réponse à cette question s'avère mitigée. En effet, même le maître Bédii et son fils qui refusaient naïvement de croire que « les gestes, les poses, l'élément "bien de chez [eux]" »⁶⁶⁹ pourraient changer, finissent par remarquer le contraire :

« Ces gestes que les deux hommes qualifiaient de "trésor le plus précieux des gens de chez nous" », [...], se transformaient peu à peu, lentement, comme obéissant aux ordres d'un chef invisible et secret, puis finissait par disparaître, remplacé par de nouvelles attitudes, claquées on ne savait sur quel modèle »⁶⁷⁰.

Le maître Bédii pense que ses mannequins avaient fini dans les ténèbres humides de sa cave parce qu'ils rappelaient aux Turcs les gestes qu'ils ne voulaient plus avoir : les « attitudes qui vont de l'éclat de rire à la manière de se moucher, de la démarche au regard hostile jeté en coin, de la façon de serrer la main à celle de déboucher une bouteille »⁶⁷¹. Les Turcs avaient cessé d'adopter les mêmes gestes que leurs ancêtres, ce qui ne plaisait pas du tout au maître Bédii.

⁶⁶⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 105. (« Her şeyden önce, babam bizi biz yapan hareketlere dikkat etmemiz gerektiğini söylediler! » diye gururla açıkladı mankencinin oğlu. Babasıyla birlikte, uzun ve yorucu çalışma saatlerinden sonra Kuledibi'nin karanlıklarından yeryüzüne çıkarlar, Taksim'deki pezevenkler kahvesinin manzara gören masalarından birine oturup çaylarını ısmarlarlar ve meydandaki kalabalığın 'jestlerini' gözlemlerlermiş. Babası o yıllarda, bir milletin 'hayat tarzını,' tarihini, teknolojisini, kültürünü, sanat ve edebiyatını değiştirebileceğini anlamış, ama jestlerini değiştirebileceğine asla ihtimal vermemiş ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 67)

⁶⁶⁸ Pour approfondir ce sujet voir Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Resma, 1969 ; et Marcel Mauss, « Les Techniques du corps », in *Journal de Psychologie*, vol. xxxii, 3-4/1935, n° 3-4, consultable sur :

http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁷⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., pp. 106- 107. (« "İnsanlarımızın en önemli hazinesi" dedikleri jestleri, günlük hayatta yaptıkları küçük vücut hareketleri, sanki gizli ve görülmez bir 'şefin' komutuyla ağır ağır ve tutarlı olarak değişiyor, yok oluyor, yerlerine nereden örnek alındığı bilinmeyen birtakım yeni hareketler geçiyormuş ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 68)

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 106. (« Benim "jest" diye anlatmaya çalıştığım o hareketlerin, burun silmekten kahkaha atmaya, yan bakmaktan yürümeye, el sıkılmaya kadar uzanan bütün o günlük hareketlerin de değiştiğini, sağlığını kaybettiğini baba oğul yavaş yavaş fark etmeye başlamışlar ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 68)



Ainsi pourrait-on constater que la crise identitaire mise en exergue dans *Le Livre noir* est issue de deux approches opposées mais complémentaires : le regard vers le passé (donc l'imitation des Anciens) et le regard vers le futur (l'imitation des Occidentaux). Essayons donc de passer au crible ces deux regards.

L'occidentalisation du pays avait profondément influé sur la culture des compatriotes du maître Bédii. Par exemple, selon le fils du maître, la « crainte » qui « se lit dans les yeux de la femme »⁶⁷² turque, disparaît chez la nouvelle génération des Turques. Le fils du maître parle d'une femme « qui regarde toujours devant elle quand elle marche seule dans [les] rues, un filet à provisions à la main »⁶⁷³, une femme qui marche « la tête basse dans (les) villes et regarde toujours le ciel à la campagne »⁶⁷⁴. En effet, ce que le fils du maître explique tout bêtement comme les caractéristiques gestuelles de ce qu'il appelle une Turque est bien ce qu'une lecture radicale de l'Islam, ou « une vision fossilisée d'un Islam abstrait »⁶⁷⁵ si l'on reprend la terminologie de M. Gilquin, a injecté dans la culture traditionaliste des pays musulmans. Ce phénomène transcende la géographie stambouliote pour comprendre toutes sociétés patriarcales où une partie (minoritaire maintenant) de la communauté masculine, et même féminine est frappée par ce que Naguib Mahfouz appelle, dans *Impasse des deux palais*, « un traditionalisme aveugle, [...] un rituel inspiré seulement par la concupiscence ou la peur ! »⁶⁷⁶

Dans *Le Livre noir*, Pamuk déplore que les conventions religio-culturelles de son pays aient véhiculé depuis des années des restrictions qui voulaient que la femme soit dédiée à la famille, au foyer. D'où les derniers mots de la citation donnée plus haut du *Livre noir* : « un filet à provisions à la main ». Ces mots insinuent que le rôle de la femme traditionnelle turque doit être de gérer la plupart des tâches ménagères principales alors même que son mari travaille en dehors de la maison pour gagner le pain de la famille. Ainsi le narrateur du *Livre noir* rapporte que « c'était seulement après son mariage que Galip avait décelé la présence d'un secteur secret, mystérieux, plein d'échappatoire, dans la vie de l'être anonyme que les classements bureaucratiques et les statistiques qualifient de « “femme au foyer” (cette créature entourée d'enfants et de détergents, à laquelle Galip n'avait jamais pu assimiler Ruya) »⁶⁷⁷.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 105.

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 106. (« Elinde file, caddede tek başına yürüyen kadının önüne bakışındaki o dehşetin anlamını da anlattı, vatandaşlarımızın şehirlerimizde yürürken neden hep yere ve kırlarda yürürken neden hep göğe baktıklarını da... ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 67)

⁶⁷⁵ M. Gilquin, « Islam, modernité et “formatage” des comportements », *op. cit.*

⁶⁷⁶ N. Mahfouz, *Impasse des deux palais*, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁷⁷ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 93. (« İstatistiklerin ve bürokratik sınıflamaların “ev kadını” diye adlandırdığı o anonim kişinin, (Galip'in Rüya'ya hiçbir zaman benzetemediği o deterjanlı ve çocuklu kadının) ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 59)

Pamuk pointe du doigt un sujet délicat qui concerne la plupart des pays de tradition musulmane, sans exclure les pays non-musulmans mais traditionnalistes. Selon lui la « femme au foyer » se réduit cruellement à un « être anonyme » dans la société turque ainsi que le roman en témoigne. Pamuk éprouve une sensation de malaise quant à cette dénomination qu’il rappelle plus loin sous l’expression de « *femme sans profession* », une acception de la femme qu’il trouve totalement abstraite :

« Et le plus terrifiant, c’était le fait que le mystère [...] qui entoure la créature abstraite dénommée “femme sans profession” s’observait chez toutes les femmes : elles se comportaient comme si elles n’avaient ni secret ni rituel ni péché ni joie ni histoire à partager »⁶⁷⁸.

Mais le héros de Pamuk, Galip, ne voit pas en sa femme Ruya l’être stigmatisé que la partie traditionnaliste et sclérosée de la société turque attend d’elle. En soulignant le « primat du sujet individuel sur les appartenances collectives », C. Dubar dit : « C’est la croyance dans *l’identité personnelle* qui conditionne les formes d’identification sociétaire aux divers groupes (familiaux, professionnels, religieux, politiques) considérées comme des résultantes de choix personnels et non comme des assignations héritées »⁶⁷⁹. Ruya n’a pas de profession et d’ailleurs n’aura jamais d’enfants selon les médecins, mais elle n’est pas non plus réduite à cette classification bureaucratique qui la veut « femme au foyer » ou « femme sans profession ».

L’argument du maître Bédii est parcimonieux en ce sens qu’il n’accepte pas de voir la femme musulmane turque sortie du moule que les traditions patriarcales lui avaient constitué. Il refuse aveuglement de voir que dans la Turquie moderne, sous la République d’Atatürk, les femmes ont pu changer. La femme aux yeux apeurés que le maître Bédii considère comme une femme dotée des gestes originaux chez les Turcs est bien celle que Pamuk essaie d’inviter le lecteur à reconnaître en tant que « femme opprimée »⁶⁸⁰ dans les connotations de ses mots. On remarque notamment « une grande affiche de cinéma »⁶⁸¹ que Galip voit à Guntépé sur son chemin vers la maison de l’ex-mari de Ruya. Sur cette affiche, Galip trouve « le visage d’une femme sans aucune particularité et à qui l’on avait crevé les yeux en les barbouillant de noir »⁶⁸². À côté de

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 94. (« Korkutucu olan şey, tıpkı yasaklanmış bir tarikatın sırları gibi, esrarın 'ev kadını' denen o kimliksiz kişilerin hepsine bulaşması, ama onların böyle bir sırları, gizli törenleri, paylaştıkları bir suçları, sevinçleri ve tarihleri yokmuş gibi davranmaları, üstelik de bunu, bir şey gizleme isteğiyle değil, bütün içtenlikleriyle yapmalarıydı ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, pp. 59-60)

⁶⁷⁹ C. Dubar, *La crise des identités, op. cit.*, p. 5.

⁶⁸⁰ Néanmoins, il faut aborder ce sujet délicat avec discernement et se méfier un tant soit peu du regard holiste et cliché sur l’oppression des femmes dans les cultures islamiques/patriarcales.

⁶⁸¹ O. Pamuk, *Le Livre noir, op. cit.*, p. 199.

⁶⁸² *Ibid.* (« Bir ucunda çocukların kartopu oynadığı, öteki ucunda bir lambanın irice bir sinema afişindeki, gözleri karalanarak kör edilmiş özelliksiz bir kadını aydınlattığı sokağı boydan boya iki kere yürüdü ». O. Pamuk, *Kara kitap, op. cit.*, p. 125)



l'image d'une femme telle que Ruya, une femme qui a la liberté de faire ce qu'elle veut sans craindre toute autorité (tradition, religion), Pamuk essaie de convoquer l'attention du lecteur sur la condition des « femmes opprimées » par une culture patriarcale, aussi peu nombreuses soient elles. À travers une affiche dénaturée, Pamuk représente allégoriquement la femme dont les gestes paraissent originaux aux hommes que représentent les Bédii et, une femme « sans particularité » aux yeux aveuglés (symbolisée par l'attribut « tête basse » dans le langage sculptural du maître et son fils qui voient les lois sexistes comme une évidence gracieuse pour la sécurité des femmes.

À travers l'une des chroniques de Djélâl, Pamuk fait allusion aux principes de la culture patriarcale de son pays qui sont toujours autant d'actualité dans beaucoup d'endroits, surtout en régions rurales :

« “Il ne s'agit pas seulement de ne pas attendre que les rayons du soleil aient touché votre lit, comme le conseille le dicton, ou de se lever quand il fait encore noir ; le principe selon lequel la femme doit quitter le lit avant l'homme vient d'une longue tradition paysanne”, disait-il [Djélâl], après avoir décrit à ses lecteurs le rituel du lever de ses grands-parents, sans trop en changer les détails »⁶⁸³, écrivait Djélâl dans l'une de ses chroniques.

Les traditions, les valeurs et les habitudes contribuent systématiquement à la formation identitaire d'un peuple, ou ce que Paul Ricœur appelle « le caractère » qui désigne « l'ensemble des *identifications acquises* » spécifiques à une personne ou à un groupe donné. Selon Ricœur, « pour une grande part [...], l'identité d'une personne, d'une communauté, est faite de ces *identifications-à* des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, dans lesquels la personne, la communauté se reconnaissent »⁶⁸⁴. Tout détour, toute dérive dans ces habitudes pourrait engendrer des crises identitaires. Là, on parle, si on reprend les mots de Michel Gilquin, de « l'insécurisation matérielle jointe à la perte des repères, à la remise en cause des valeurs qui étaient celles des sociétés traditionnelles »⁶⁸⁵. Pamuk met l'accent ainsi sur une facette de l'identité traditionnelle des peuples comme les Turcs qui s'est fragilisée à l'arrivée des nouvelles normes de la culture occidentale. Dans sa chronique Djélâl vise à mettre le jour sur les facettes obscures de l'identité culturelle de ses compatriotes. Il reproche surtout aux plus âgés (y compris ses propres grands-parents) leur entêtement à conserver les traditions aveugles non conformes à la vie urbaine moderne. D'où la réaction de ses grands-parents qui se trouvent nettement méprisés et donc vexés en lisant cette chronique :

⁶⁸³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 30. (« “Yalnız güneşi üzerine doğurmamak,” diye yazmıştı “ve yalaktan kör karanlıkta kalkmak değil, kadınların erkeklerden önce yataktan çıkmaları da bir köylü alışkanlığıdır.” »). O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 21)

⁶⁸⁴ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 146.

⁶⁸⁵ M. Gilquin, « Islam, modernité et “formatage” des comportements », *op. cit.*

« Après avoir lu la conclusion de cette chronique : “Je ne savais pas que nous étions des paysans !” s’était écriée la grand-mère, et le grand-père avait ajouté : « Nous aurions dû lui faire bouffer des lentilles chaque jour au petit déjeuner, pour lui faire comprendre ce qu’était la paysannerie »⁶⁸⁶.

À travers une reprise de mots comme « femme sans profession » dans l’esquisse de l’image d’une métropole contemporaine comme Istanbul, Pamuk critique également la condition imposée à ces femmes dont il essaie de mettre en exergue les qualités ignorées par une société patriarcale :

« [Galip] remarqua que les livres qu’il portait sous son bras lui rendaient sa sérénité ; à croire que les romans de ce genre, parce qu’ils étaient écrits dans des pays lointains et magiques et traduits dans notre langue par des femmes sans profession, regrettant amèrement de n’avoir pu mener jusqu’au bout des études entamées dans des lycées où l’enseignement est donné dans des langues étrangères, permettaient à tous de vivre leur vie de tous les jours »⁶⁸⁷.

Pamuk met en avant ainsi une fois encore le refus sévère d’une partie des Turcs tendant traditionnellement à résister à tout ce qu’ils trouvent menaçant pour l’identité turque. Ces femmes de grandes qualités durent laisser inachevée leur formation parce qu’une partie de la société ne voulait pas qu’elles soient inspirées de l’image que leur vendaient les Occidentaux dans les écoles.

Or, selon Pamuk, le problème de voir la femme toujours comme « deuxième sexe » ne se limite pas aux traditionalistes comme le maître Bédii et ses homologues. Pamuk inclut dans son hypothèse des exemples concrets. Lorsque Galip rend visite à l’ex-mari de Ruya, un militant socialiste, le narrateur ne cesse pas de l’appeler « ev sahibi »⁶⁸⁸, « le maître de la maison »⁶⁸⁹. Le mot ne sonne sans doute pas beau à l’oreille d’un homme de nos jours. Le maître de la maison est présenté par le narrateur comme « un petit-bourgeois [...], un homme appartenant à la classe “moyenne”, celle d’un citoyen “traditionnel” »⁶⁹⁰. Nous remarquons ici une contradiction. Le narrateur ne parle pas d’un paysan analphabète et non cultivé, mais bien d’un socialiste ardent qui a beaucoup travaillé en politique et en sociologie. L’ex-mari de Ruya est un homme éduqué d’apparence moderne. À vrai dire, ce n’est pas pour attirer l’attention du

⁶⁸⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 31. (« [...] bu yazının sonuç bölümünü okuduktan sonra, “Demek biz köylüymüşüz!” demişti Babaanne. “Köylü olmanın ne demek olduğunu anlasın diye sabahları ona mercimek çorbası içirmeliymişiz!” demişti Dede ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 21)

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 177. (« Kolunun altındaki polisiye romanların kendisine huzur verdiğini anladı. Sanki, bu tür romanlar uzak ve sihirli ülkelerde yazıldığı ve yabancı dil öğreten liselerde başladıkları eğitimlerine devam etmedikleri için pişman olan mutsuz ev kadınları tarafından ‘dilimize’ çevrildikleri için herkes her zamanki hayatına devam edebiliyor ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 111)

⁶⁸⁸ Voir O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 128-129.

⁶⁸⁹ Voir *Ibid.*, pp. 205- 207.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 208. (« Evi tam bir “küçük burjuvanın” ya da “orta sınıftan birinin” ya da “geleneksel vatandaşımızın” eviydi ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 130)



lecteur sur la condition de l'homme de la maison que le narrateur emploie le titre « maître » pour lui, un titre connotant une autorité masculine ; mais bien pour orienter le regard du lecteur vers la condition de la femme de ce soi-disant maître. Pamuk tâche de dénoncer les défauts de l'appropriation de l'identité occidentale dans sa forme la plus factice, telle une « somme de l'huile flottant dans un récipient d'eau »⁶⁹¹ comme le dit Shayegan. Jean-Yves Masson dit à ce sujet : « une culture ne s'exporte qu'en se dégradant, quand il s'agit seulement de la copier. Partout la culture occidentale triomphe mais, dans le domaine intellectuel au moins, sous sa forme caricaturale. L'occidentalisation de la planète [...] n'est pas la généralisation à l'ensemble du monde de ce que la culture occidentale a de meilleur, mais, le plus souvent, de ce qu'elle a de pire »⁶⁹².

Ainsi, Pamuk dévoile comment le mari, un petit bourgeois de la classe moyenne, éduqué et conscient de l'actualité, est content d'être accompagné d'une femme qui semble n'avoir rien de similaire à lui. C'est une femme qui correspond plutôt à la version de la femme « sans voix » que les essentialistes comme le maître Bédii considèrent comme *vraie Turque* :

« Son épouse n'était pas une femme remarquable, instruite comme Ruya, elle n'avait rien d'extraordinaire, il le savait, c'était une femme simple, sans prétention, comme sa mère à lui [...], c'était d'ailleurs sa cousine, la fille de sa propre tante »⁶⁹³.

Pamuk évoque un héritage culturel légué par les anciennes générations à ceux qui voulaient rester identiques à leurs aïeux. Le maître Bédii pense avoir découvert le secret de la crise identitaire chez les Turcs : « le cinéma ». Selon lui, toute cette maladie d'imitation des étrangers vient de « ces films de malheur »⁶⁹⁴, comme il avait écrit à son fils. Il avait vu en cinéma l'instrument le plus puissant pour transformer l'identité d'un peuple.

En effet, à travers un médium comme le cinéma, ainsi que le notent Steven Best et Douglas Kellner, « au lieu de se constituer leur propre vie, les individus [ici les Turcs] contemplent les surfaces brillantes du monde marchand et adoptent la psychologie d'un moi marchand qui se définit par la consommation et l'image, le regard, la mode et le style, comme dérivé du monde du spectacle »⁶⁹⁵.

⁶⁹¹ D. Shayegan, *Le regard mutilé*, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁹² J.Y. Masson, « L'idée de "littérature mondiale" comme antidote à la mondialisation », in *L'Atelier du roman : Mondialisation*, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁹³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 208. (« Karısının Rüya gibi okumuş, öyle aman aman bir kadın olmadığını da biliyordu: Annesi gibiydi, sadeydi, basitti, kendi halindeydi, (Kadın, Galip'in sırrını çözemediği bir anlama önce ona, sonra kocasına gülümsedi) amcasının kızıydı ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 130)

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁹⁵ S. Best and D. Kellner, « Debord, Cybersituations, and the Interactive Spectacle », *op. cit.* « The world of the spectacle [...] converts direct experience into a specular and glittering universe of images and signs, where instead of constituting their own lives, individuals contemplate the glossy surfaces of

Pamuk souligne le rôle important du cinéma dans la création d'un rêve collectif pour une identité *autre* chez un peuple (en l'occurrence les Stambouliotes).

Dans *Le Livre noir*, le cinéma et les films sont présentés comme des outils qui aident les Turcs à oublier leurs malheurs. Dans un passage du *Livre noir*, « aux bords de la place Taksim, [le protagoniste Galip] se retrouve soudain parmi une foule des spectateurs qui sortaient d'un cinéma »⁶⁹⁶. Comme l'affirme le narrateur, « sur tous ces visages se lisait la sérénité de ceux qui oublient leurs malheurs parce qu'ils sont entièrement plongés dans une histoire : ces gens-là étaient tout à la fois là, dans cette rue minable, et là-bas, au cœur de l'histoire dans laquelle ils avaient aussitôt voulu s'installer. Leur mémoire, depuis longtemps vidée par les défaites et les soucis, s'était à présent emplie d'une histoire compliquée qui leur faisait oublier toute leurs tristesses et leurs souvenirs »⁶⁹⁷. L'histoire est racontée de façon à convaincre que ces gens-là étaient pris dans une espèce de *Thirdspace* (Ed Soja), dans un ni-ici-ni-là. Le cinéma aide ces gens à devenir *autre* : « Eux arrivent à se persuader qu'ils sont un autre ! », se dit Galip avec nostalgie »⁶⁹⁸.

Ainsi, la chronique de Djélâl démontre comment les salles de cinéma sont devenues des laboratoires où les hommes entraient par une porte, mais qui sortaient « autres », avec une mémoire effacée. C'est avec une interprétation similaire que Baudrillard projette le fait que « le mythe, chassé du réel par la violence de l'histoire, trouve refuge au cinéma »⁶⁹⁹. Pour Baudrillard l'histoire n'est qu'« un mythe » largement sécularisé par la télévision, la photo et le cinéma⁷⁰⁰. C'est pourquoi Pamuk n'hésite pas à orner le chapitre XI du *Livre Noir* par une épigraphe qui résume ce que disait Baudrillard : « Notre mémoire, nous l'avons perdue dans les salles de cinéma »⁷⁰¹. Ce que les Turcs perdaient dans ces salles de cinéma faces aux mythes auxquels ils étaient exposés n'était en effet que leur histoire. Pour Baudrillard, « le cinéma lui-même a contribué à la disparition de l'histoire »⁷⁰².

the commodity world and adopt the psychology of a commodity self that defines itself through consumption and image, look, fashion, and style, as derived from the world of the spectacle ».

⁶⁹⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 352. (« Taksim yakınlarında birdenbire kendini boşalan bir sinemanın kalabalığı içinde buldu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 220)

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 353. (« Sinemadan çıkan kalabalığın yüzünde bir hikâyeye gırtlaklarına kadar gömülebildikleri için kendi mutsuzluklarını unutan insanların huzuru vardı. Hem burada, bu sefil sokaktaydılar, hem de orada, içinde olmayı hemen isteyiverdikleri o hikâyenin içinde. Çok daha önceden yenilgi ve acılarla boşaltılmış bellekleri, şimdi, bütün hüznü ve hatırayı yatıştırın derin bir hikâyeye doldurulmuştu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 220)

⁶⁹⁸ *Ibid.* (« Başka biri olduklarına inanabiliyorlar! ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 220)

⁶⁹⁹ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁷⁰¹ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 196. (« Hafızamızı sinemada kaybettik ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 123)

⁷⁰² J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 76.



Selon *Le Livre noir*, ce que les Turcs oubliaient dans les salles de cinéma étaient « leurs gestes à eux ». Comme le rapporte le narrateur, « les gestes de l'homme de la rue commençaient à perdre leur authenticité à cause de ces maudits films étrangers qu'on importait »⁷⁰³. Pour mettre en avant la contribution du cinéma aux évolutions identitaires d'un peuple, Pamuk suggère que les films avaient appris aux Turcs comment « adopter à imiter les mouvements des autres peuples » avec une rapidité époustouflante. En effet, ces salles de cinéma optimisent « la rapidité dans le changement des impressions et des relations, le nivellement et l'atomisation simultanée des individualités » que Georg Simmel considère comme les « facteurs grâce auxquels les grandes villes deviennent le sol nourricier de la mode »⁷⁰⁴.

Cependant, le narrateur du *Livre noir* rappelle combien peut être inadéquat, factice et contraignant, pour un peuple, d'imiter les gestes qui ne sont pas les siens. Un tel peuple ne voit pas dans les gestes uniquement de simples prises de position physiques/corporelles, mais un langage symbolique pouvant véhiculer les idées, les valeurs et les normes de sa culture, de sa société. Selon G. H. Mead, « lorsque le geste signifie une idée et qu'il fait naître cette idée simultanément chez un autre individu, il devient alors un symbole significatif ». Dans ce cas que le geste est « porteur d'une certaine signification », d'après Mead, « il relève de ce que nous appelons le "langage" »⁷⁰⁵. Par exemple dans *Le Livre noir* on lit :

« Quand, dans un instant de bonheur intense (ce qui était exceptionnel) ou de soupçons poussés à l'extrême, imitant, comme il avait décidé de le faire depuis la veille, les maris dans les films occidentaux, il demandait sans détour à Ruya ce qu'elle avait fait ce jour-là à la maison, ils ressentaient tous deux une certaine gêne, en se retrouvant sur un terrain, glissant et vague, que ne décrit franchement aucun film, qu'il soit oriental ou occidental »⁷⁰⁶.

Les salles de cinéma sont devenues ainsi des fabriques de « gestes métissés »⁷⁰⁷ selon le narrateur du *Livre noir*. Pamuk dépeint une sorte de métissage culturel/identitaire qui naît de la rencontre de l'Orient avec l'Occident dans les pays de tradition musulmane. Daryush Shayegan souligne ce métissage identitaire comme une diagnostic des sociétés traditionnelles (Iran, Turquie, etc.) qui ne savent toujours pas aménager et séparer les « contradictions, issues des

⁷⁰³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 107. (« Batı'dan kutu kutu getirilen, sinemalarda saatlerce oynatılan o lanet olası filmler yüzünden sokaktaki insanımızın jestleri saflığını kaybetmeye başlamış »). O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 68)

⁷⁰⁴ Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 2004, p. 175.

⁷⁰⁵ G. H. Mead, *L'esprit, le soi et la société*, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁰⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 93. (« Ya aşın bir mutluluk anında (bir istisna) ya da aşırı bir kuşku anında, dün akşam yapmayı kurduğu gibi, Batılı filmlerindeki kocaları taklit ederek, karısına o gün evde ne yaptığını, ne yaptığını, açıkça soracak olsa, Batılı ya da Doğulu hiçbir filmde açıkça anlatılmayan belirsiz ve kaygan bir bölgeye girmenin huzursuzluğunu duyarlardı ikisi de ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 59)

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 107. (« melez hareketleri ». O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 68)

modes de vie décalées »⁷⁰⁸. Selon lui, « on veut être à la fois – et ceci sans être conscient des incompatibilités sous-jacentes – moderne et archaïque, démocrate et autoritaire, profane et religieux, en progrès et en retard sur le temps ».⁷⁰⁹ Les nouveaux gestes des Turcs, « appris dans les films »⁷¹⁰, ne les rendait pas complètement « autres », mais des êtres hybrides, des êtres qui ne ressemblaient plus à eux-mêmes, ni aux nouveaux modèles qu'ils avaient choisis d'imiter. À vrai dire, c'est l'« influence de ces nouvelles manières factices »⁷¹¹ qui repousse le maître Bédii dans le noir de sa cave de peur de ne pas « nuire à l'originalité de ses “enfants” »⁷¹².

Le maître Bédii est le symbole de l'obstination d'un homme (donc d'une couche sociale) pour rester « lui-même ». Après s'être réfugié dans sa cave pour rester à l'abri de l'intoxication culturelle du cinéma, le maître prétend enfin un jour d'avoir percé « depuis belle lurette “le mystère et le sens du secret, son essence” »⁷¹³. Mais que veut dire au juste ce mot « essence » ? Qu'a-t-il enfin acquis le maître Bédii dans la schizophrénie de cet « essentialisme » ? C'est une question à laquelle répondra Djélâl. L'histoire dit que le maître Bédii, pense avoir trouvé en ces mannequins l'« essence » de l'identité turque. Alors que Djélâl, dans la pénombre de cette cave qui « respirait le désespoir et la défaite »⁷¹⁴, ne trouve qu'une tristesse infinie manifestée dans les corps froids et couverts de poussières des mannequins qui représentent ses compatriotes. Pour Djélâl, cette cave n'est pas une utopie des gens qui sont restés eux-mêmes, authentiques, ni un paradis pour les êtres originaux chassés du monde des copies, mais qu'elle est un enfer où sont incarcérés ces « infortunés, torturés par l'idée qu'ils ne peuvent être un autre »⁷¹⁵. Le maître Bédii n'est pas un prophète qui protège ses gens de « la perte de l'authenticité »⁷¹⁶ comme il le pense, mais un essentialiste qui a privé ses enfants de la clarté du soleil et de la fraîcheur de l'air sous prétexte de les garder immunes de toute aliénation identitaire.

⁷⁰⁸ D. Shayegan, *Le regard mutilé*, op. cit., pp. 39- 40.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 40. Shayegan évoque la vie japonaise comme un modèle réussi à cet effet qui a su instaurer une séparation entre « le travail extérieur et le mode de vie moderne (qui) restent occidentaux » et « la vie de famille et les coutumes constituant la zone intérieur de l'intimité (qui) demeurent traditionnelles »

⁷¹⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 107.

⁷¹¹ *Ibid.*

⁷¹² *Ibid.* (« Bu yeni ve düzmece hareketlerden etkilenip kendi “evlâtlarının” saflığını bozmaktan korktuğu için atölyesinden dışarı çıkmamaya karar vermiş ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 68)

⁷¹³ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 108. (« Evinin mahzenine kapanırken, "bilinmesi gereken anlamın ve esrarın özünü" zaten çoktandır tanıdığını ilân etmiş ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 68-69)

⁷¹⁴ *Ibid.* (« [...] yenik umuzsuz karanlık içinde ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 69)

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.* (« [...] soluk lambaların abarttığı korkunç gölgeleriyle birlikte bana kaybettikleri saflıkları yüzünden acı çeken tanrıları, bir başkasının yerinde olamadıkları için kendilerini yiyip bitiren çilekeşleri, birbirleriyle sevişerek yatamadıkları için birbirlerini öldüren mutsuzları hatırlatıyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 69)



IV.4.3. Le déracinement identitaire et la question de « l'autre »

Dans *Au Piano*, comme on l'a déjà évoqué, Max semble si insensible aux stimuli de la métropole moderne qu'on ne le trouve presque jamais enthousiasmé par quoi que ce soit. Il peut être le prototype de la figure que Simmel appelle « le blasé ». Face à ce que Simmel appelle un « déracinement » (identitaire) qui risque de rompre tous les liens qui le nouent à la société, Max travaille à se protéger à l'aune de son intellect. L'aliénation de l'homme citadin sous l'emprise de l'urbanisation et l'intellectualisation de ses rapports dans la ville ont été un questionnement majeur depuis les temps modernes. Mais cette protection ne veut pas dire que l'identité reste à l'abri des changements éventuels. Selon Simmel, « l'habitant des grandes villes – type qui est naturellement susceptible de multiples modifications individuelles – se crée une protection contre le déracinement qui, vu les tendances contradictoires du milieu extérieur, le menace »⁷¹⁷. Comme le confirme Simmel, ce n'est pas la sensibilité de l'homme urbain qui vient à son aide face à ces tendances, mais bien son intelligence « à laquelle une conscience plus aiguë accorde la primauté »⁷¹⁸.

Le personnage qu'a créé Echenoz n'est certes pas un personnage type pour représenter parfaitement les Parisiens. Cependant, il détient les caractéristiques essentielles des habitants de la capitale française, celles que cette dernière partage par ailleurs avec d'autres grandes villes modernes du monde. On est conscient que la mentalité générale des citadins des cités-mondes d'aujourd'hui est marquée par la solitude, l'indifférence et la nervosité proprement urbaines. On ne serait pas étonné de trouver en protagoniste d'*Au piano* un être dépressif et stressé comme représenté dans l'image stéréotypée des Parisiens. Sa dépression et ses longues flâneries dans la ville le rapprochent également des habitants des autres grandes villes, les habitants comme le New-Yorkais Quinn. Echenoz montre une société où l'expansion de la vie moderne occidentale (le matérialisme, le fonctionnalisme, la division du travail, l'indépendance familiale, la mobilité permanente, etc.) poussent l'individu à s'isoler pour ainsi se sentir en sécurité. Nous avons déjà passé au crible cette solitude si dominante dans le Paris d'*Au piano*⁷¹⁹. Sur ce point Max ressemble à Quinn de *Cité de verre*, voire à Galip du *Livre noir*. Or, il vaut mieux noter ici que peu importe si cet isolement est un acte volontaire ou imposé par l'environnement, il affecte et remanie la personnalité et l'identité de l'individu. Dans le dernier roman d'Echenoz, *Envoyée spéciale*, nous apprenons que le général Bourgeaud et Paul Objat planifient comment attraper incognito Constance, l'héroïne, pour l'envoyer (comme agent spécial) dans une opération clandestine. À travers leur dialogue, Echenoz avance comment l'isolement est un moyen efficace pour changer la personnalité de l'individu. Objat suggère

⁷¹⁷ G. Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, op. cit., p. 11.

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ Dans le chapitre II.1.3., nous avons analysé la promenade de Max dans le parc Monceau.

ainsi au général : « la [Constance] mettre entièrement hors-circuit quelque temps avant qu'elle intervienne. Une sorte de bonne cure d'isolement, si vous voulez. La personnalité se modifie dans ces cas-là »⁷²⁰.

Dans la vision de Simmel, l'un des plus graves problèmes des individus comme Max qui vivent dans des sociétés modernes, est qu'ils désirent « se préserver une existence autonome et personnelle contre l'emprise de la société, de l'héritage historique, de la culture et de la technique extérieure »⁷²¹. Ce que dit Simmel traduit l'individualisation de l'homme contemporain – notamment dans les grandes villes modernes – qui peut être caractérisée, ainsi que la formule de Paul Ricœur, comme le procès inverse de celui de la classification, « lequel abolit les singularités au profit du concept »⁷²². Or, ce déracinement identitaire issu de la rupture entre la société post-moderne (ou au moins une partie de la société) et « l'héritage historique », n'est pas un phénomène homogène. C'est ce que nous apprend *Le Livre noir* de Pamuk qui nous rappelle l'importance des attachements historiques qui nouent l'homme à son milieu. *Le Livre noir* souligne la place primordiale des structures spatio-temporelles dans la formation de la mémoire d'une nation et donc dans sa formation identitaire. C'est pourquoi les Turcs représentés dans *Le Livre noir* craignent tout ce qui veut à leur sens voler leur passé, et avant tout, l'occidentalisation :

« Tout le monde le savait : pour détruire notre mémoire, dans les obscures collèges des missionnaires, sur les rives du Bosphore ou dans les rues derrière Pétra, on faisait ingurgiter aux enfants turcs des mixtures mauves⁷²³[...]. Mais plus tard, toutes ses pratiques honteuses ayant été jugées trop dangereuses par l'aile "humaniste" de l'Occident, étant donné leurs inconvénients chimiques, "ils" avaient eu recours aux méthodes "cinéma-musique", beaucoup moins brutales et, à long terme, plus efficaces »⁷²⁴.

À travers les errances du protagoniste dans Istanbul, dans *Le Livre noir* on découvre petit à petit les couches multiples de l'identité d'un peuple qui déplore son déracinement identitaire. Par

⁷²⁰ J. Echenoz, *Envoyée spéciale*, op. cit., p. 12.

⁷²¹ G. Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, op. cit., p. 7.

⁷²² P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 40.

⁷²³ Malgré son aspect extravagant, cette théorie du complot, que nous entendons dans l'expression de ce personnage, n'est pas tout à fait fictive ; déjà au milieu du XX^e siècle Lévi-Strauss disait : L'« adhésion au genre de vie occidental, ou à certain de ses aspects, est loin d'être aussi spontanée que les Occidentaux aimeraient le croire. Elle résulte moins d'une décision libre que d'une absence de choix. La civilisation occidentale a établi ses soldats, ses comptoirs, ses plantations et ses missionnaires dans le monde entier ». C. Lévi-Strauss, *Race et histoire*, op. cit., p. 53.

⁷²⁴ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., p. 204. (« Hafızalarımızı tahrip etmek içiri, Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki, Boğaz tepelerindeki karanlık misyoner okullarında, Türk çocuklarına eflatun renkli bazı (rengin adına dikkat edin demişti kocasını dikkatle dinleyen anne) sıvılar içirildiği biliniyordu. Sonraları, bu pervasız yöntem Batının "insancıl kanat"ı tarafından kimyasal sakıncalarından dolayı fazla tehlikeli bulunmuş, daha ılımlı, ama uzun vadeli çözüm olan "sinema-müzik" yöntemine başvurulmuştu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 127)



exemple, en cherchant l'ex-mari de sa femme Ruya, sous prétexte d'être à la recherche des documents importants pour défendre un client, Galip se rend chez Saïm. Ce dernier est un copain de lycée de Galip et Ruya. Depuis des années, Saïm possédait une bibliothèque que « des copains de fac désignaient railleusement sous le qualificatif de “Archives de [leur] Révolution” »⁷²⁵. Quand Galip arrive chez Saïm et sa femme, ils sont en train de regarder une émission télévisée. Il n'est pas anodin que le narrateur cite le contenu d'une émission quelconque regardée par un personnage marginal du roman :

« Dans ce programme, intitulé “ce que nous avons laissé derrière nous”, il était question, sur un ton larmoyant, des mosquées, des fontaines et des caravansérails construits autrefois par les Ottomans, et qui se trouvaient aujourd'hui aux mains des Yougoslaves, des Albanais et des Grecs »⁷²⁶.

La gloire que beaucoup de Turcs pensent avoir perdue après l'effondrement des Ottomans met en avant un sentiment nationaliste déplorant les anciens jours qui ne reviendront sans doute plus jamais.

Or, on se demande si ces sentiments identitaires nationalistes peuvent fragiliser une identité plus unifiante et comprenant tous les habitants de la Turquie moderne (et non pas uniquement les Turcs), une identité appelée *transcendante*. C'est dans la même logique que J. -Y. Masson parle du danger de « retomber dans le vieux piège du nationalisme, de l'exaltation chauvine des particularismes nationaux »⁷²⁷. Dans *Après le colonialisme*, Arjun Appadurai utilise le terme d'*ethnoscope* « pour sortir de l'idée que les identités de groupe impliquent fatalement de voir les cultures comme des formes spatialement limitées, historiquement non conscientes d'elles-mêmes, ou ethniquement homogènes »⁷²⁸.

Pamuk tente de démontrer dans *Le Livre noir* comment l'identité *transcendante* a été menacée dans son pays autant dans le passé que dans le présent. Pour ce faire, Pamuk attire l'attention du lecteur sur ce que son personnage Saïme s'intéresse à raconter : le secret d'une conspiration meurtrière préparée depuis 150 ans. Saïme prétend avoir découvert que dans cette conspiration extrêmement méticuleuse étaient incluses de nombreuses confréries musulmanes dont les Bektâchîs (*Bektaşiler*), les Nakchibendis (*Nakşibendiler*), les Horoufis (*Hurufiler*), etc.,

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 119. (« Alaycı üniversite arkadaşları arasında, on yıl önce bile “devrimimizin arşivi” diye bilinen bu kütüphaneyi Saïm, kendisinden baklanmeyecek bir itiraf anında dediği gibi, “kararsızlık” yüzünden kurmuştu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 76)

⁷²⁶ *Ibid.*, pp. 118-119. (« “Geride Bıraktıklarımız” adlı programda, Osmanlıların bir zamanlar Balkanlar'da yaptırdıkları ve şimdi Yugoslavların, Arnavutların, Yunanlıların ellerine düşen eski camilerden çeşmelerden ve kervansaraylardan ağlamaklı bir dille sözediliyordu ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 76).

⁷²⁷ J.Y. Masson, « L'idée de “littérature mondiale” comme antidote à la mondialisation », in *L'Atelier du roman : Mondialisation*, op. cit., p. 31.

⁷²⁸ A. Appadurai, *Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit., p. 263.

déployées en Turquie ottomane (Anatolie, Albanies, etc.). Ces associations sont toutes interdites depuis la montée d'Atatürk et sa République. À travers les mots de son personnage Saïme, Pamuk souligne le pourquoi de l'interdiction de ces confréries [par Atatürk] qui faisaient prévaloir l'identité musulmane sur l'identité turque. La cohabitation des différents peuples (Turcs, Grecs, Arméniens, etc.) sous les Ottomans, donnait une sorte d'universalité à l'identité turque. En tant que républicain nationaliste, Atatürk tenta de vider cette identité de l'universalité pour établir une identité attachée aux frontières socioculturelles du Peuple turc (en Turquie et en dehors de la Turquie). Dans *Istanbul, souvenirs d'une ville* Pamuk explique comment les Kémalistes d'Atatürk ont entamé au début du XXe siècle l'éradication des populations arméniennes, grecques, et les autres et ont encouragé en même temps les différentes populations turques/turcophones, comme les Turcs caucasiens, balkans, grecs et bulgares à les remplacer quoique sans ordre officiel. Cela a été programmé dans l'objectif d'une sorte de purification identitaire, en vue de la formation d'une identité unitaire turque, et ce malgré la situation contemporaine s'assimilant à un « *unitas multiplex* »⁷²⁹ aux dires d'Edgar Morin. Sur cette question, les Turcs sont majoritairement divisés : ceux qui défendent la marche rapide du pays vers l'occidentalisation, et ceux qui sont toujours attachés au passé et n'ont jamais oublié la gloire qu'ils supposaient comme une source vitale pour leur identité, même si cette source était mitigée des images mythiques comme des idéaux utopiques.

Dans l'une de ses chroniques intitulée *Les trois mousquetaires*, Djélâl raconte sa rencontre avec ses trois grands journalistes favoris dans une gare alors qu'il était un jeune journaliste trentenaire déjà connu par de nombreux lecteurs. À travers la chronique de Djélâl, Pamuk fait allusion à l'importance de l'unité démocratique, celle de toutes les idées même si elles sont opposées et contraignantes :

« Ce qui me parut le plus surprenant, ce ne fut pas de rencontrer, dans le vacarme et la foule morne de la gare de Sirkédji, ces trois vieillards, au moins septuagénaires, figures mythiques que je plaçais au premier rang de mon univers littéraire, mais de voir ces trois mousquetaires de la plume, qui s'étaient haïs et insultés tout au long de leur carrière, assis et buvant à la même table, pareils aux trois mousquetaires réunis au cabaret de Dumas père, vingt ans après »⁷³⁰.

Un pour tous, tous pour Un : une identité pour tous, tous pour une identité et ce dans un pays où l'identité nationale a toujours primé.

⁷²⁹ Cf. Edgar Morin, *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, 1990, p. 199.

⁷³⁰ O. Pamuk, *Le Livre noir*, op. cit., pp. 138-139. (« Şaşırtıcı olan edebi hayâllerimin Kal" Da-ğ'ında yaşayan yetmiş küsur yaşındaki bu üç ihtiyara, Sirkeci tren istasyonunun ölümlü kalabalığı ve hırgürü içinde rastgelmek değil, bütün yazı hayatları boyunca birbirlerine nefretle hakaret etmiş bu üç kalemşoru, yirmi yıl sonra gene Baba Duma'nın meyhanesinde toplanıp içen üç silahşörler gibi aynı masada rakı içerken görmektir ». O. Pamuk, *Kara kitap*, op. cit., p. 87-89)



De surcroît, le fait que cette rencontre accidentelle ait lieu dans la foule avec le vacarme d'une gare qui, dans toutes les acceptions de l'urbanisme, est emblématique en ce qui concerne le mélange du peuple de toutes cultures ou confessions, peut être un geste symbolique plutôt qu'une simple coïncidence narrative.

Dans sa chronique Djélâl cite également les conseils que lui donnèrent les trois journalistes pour l'avenir de sa carrière de chroniqueur :

« 5.C : Impossible de parler de notre pays ou de l'Orient sans avoir pénétré les secrets de notre histoire nationale et de nos cimetières. 6. B : La clé des rapports Orient-Occident se trouve dans cette exclamation d'Arif le Barbu : "Ô infortunés tournés vers l'Occident – sur le navire silencieux qui les mènent vers l'Orient⁷³¹ !" (Arif le Barbu était un personnage que B avait créé en s'inspirant d'un personnage réel »⁷³².

L'Histoire nationale renvoie à la gloire du passé et le cimetière renvoie aux personnalités historiques importantes qui disposaient d'une influence décisive dans la création des espaces sociaux. Pour le groupe de Turcs nostalgiques qui ont tourné le regard vers le passé pour construire un avenir « caractérisé par un retour parfois inquiétant d'identités territoriales conflictuelles [...], enrichir l'identité collective de signes et de symboles culturels imprimés dans l'espace géographique »⁷³³ semble être impératif selon Guy Di Méo.

Le Livre noir évoque les évolutions qui participent au déracinement identitaire d'un peuple au cours de l'occidentalisation. Ainsi dans une telle société, se sentant coupé de son origine, l'individu progressiste s'extrait peu à peu de l'emprise absolue des « engagements collectifs et (des) appartenances communautaires » et comme l'affirme le sociologue Jean-François Dortier, « se retrouve à la fois plus libre, mais aussi plus désemparé. Le déracinement de l'individu est sans doute l'une des causes principales de la "quête identitaire" »⁷³⁴. *Le Livre noir* raconte ainsi le récit des gens qui se sentent identitairement déracinés pour des raisons telles que l'occidentalisation et l'aliénation culturelle qui en est issue, la chute historique de l'Empire Ottoman, la déchéance de la mémoire historique d'un peuple, etc., et cherchent donc de nouveaux points d'attache identitaires qui puissent les relier à leurs valeurs communautaires. Ils cherchent ainsi soit à retourner à ce qu'ils étaient jadis, une aspiration nostalgique ressuscitant les valeurs perdues du passé ottoman, soit à devenir « autre », une altérité se

⁷³¹ N'est-ce pas une insinuation à la tendance de la Turquie et ses autorités actuelles vers une restauration de l'ère ottomane alors que l'image globale de la Turquie donne à voir une marche plus pointue vers l'occidentalisation ?

⁷³² O. Pamuk, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 144. (« 5.C: Tarihimizin ve mezarlıklarımızın esrarına girmeden ne bizden sözetmek mümkündür ne de Doğu'dan. 6.B: Doğu-Batı konusunda anahtar Sakallı Arifin şu sözünde gizlidir: "Doğu'ya giden sessiz gemide Batıya bakan ah siz talihsizler!" (Sakallı Arif, gerçek bir kişiyi taklitte B'nin yarattığı bir köşe kahramanıydı.) »). O. Pamuk, *Kara kitap*, *op. cit.*, p. 91)

⁷³³ G. Di Méo, « Le rapport identité/espace. Éléments conceptuels et épistémologiques », *op. cit.*

⁷³⁴ J. F. Dortier, « Identité. Des conflits identitaires à la recherche de soi », *op. cit.*

définissant dans l'imitation de la modernité occidentale. Or, la transition n'est jamais évidente car devenir l'un ou l'autre s'avère extrêmement complexe, d'où ce que Daryush Shayegan appelle une « schizophrénie culturelle »⁷³⁵ chez ces peuples.

Contrairement au récit de Pamuk, dans *Cité de verre*, à travers l'antagonisme identitaire de ses deux personnages principaux, Quinn et le vieux Stillman, Auster met en scène les sérieuses contraintes de l'homme de l'ère postmoderne pour réclamer une identité débarrassée des impératifs historiques.

Pour devenir un « autre », comme nous l'avons déjà évoqué, Quinn décide de s'emparer de l'identité d'un corps fantôme appelé Paul Auster. L'adoption de l'identité d'un inconnu (Paul Auster), aide Quinn à s'approprier un moule dépourvu de tout souvenir. De cette façon, Quinn finit par

« se dire qu'il n'était plus Daniel Quinn. Il était Paul Auster, à présent, et, à chaque pas qu'il faisait, il essayait de se mouler plus confortablement dans les points d'étranglement de cette transformation. Auster n'était rien d'autre qu'un nom, pour lui, une enveloppe vide. Être Auster signifiait être un homme sans intérieur, sans pensées. Et si aucune pensée ne pouvait se présenter à lui, si sa propre vie intérieure lui était devenue inaccessible, il n'y avait donc plus d'endroit où il puisse battre en retraite. En tant qu'Auster, il ne pouvait évoquer aucun souvenir de peur, aucun rêve de joie, car toutes ces choses, en appartenant à Auster, étaient pour lui inconsistantes. Par conséquent il devait uniquement habiter sa propre surface, cherchant hors de lui de quoi se soutenir »⁷³⁶.

Quant à Max dans *Au piano*, il est dépourvu de tout choix. Le narrateur ne lui laisse aucune issue dans l'impasse où il est pris : « Et jusqu'à quand ? s'inquiéta Max, ça s'arrêtera quand ? Tout est là, dit Béliard, ça ne s'arrêtera pas. C'est un peu le principe du système, si vous voulez »⁷³⁷. Max doit demeurer à l'infini avec une nouvelle identité qu'il ne connaît même pas : *Paul Salvador*. Le destin de Max est condamné au vide d'un monde où le bonheur et le succès semblent lui être interdits. La tristesse, aussi, devient un sentiment sarcastique : « J'écris des romans tristes »⁷³⁸, nous disait Jean Echenoz lors de notre entretien. Mais cette tristesse est en même temps absurde et vague. Le narrateur regarde Max mais l'empathie pour le personnage

⁷³⁵ D. Shayegan, *Le regard mutilé: schizophrénie culturelle*, op. cit.

⁷³⁶ P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, op. cit., pp. 93-94. (« The first was to tell himself that he was no longer Daniel Quinn. He was Paul Auster now, and with each step he took he tried to fit more comfortably into the strictures of that transformation. Auster was no more than a name to him, a husk without content. To be Auster meant being a man with no interior, a man with no thoughts. And if there were no thoughts available to him, if his own inner life had been made inaccessible, then there was no place for him to retreat to. As Auster he could not summon up any memories or fears, any dreams or joys, for all these things, as they pertained to Auster, were a blank to him. He consequently had to remain solely on his own surface, looking outward for sustenance ». P. Auster, *City of Glass* in *The New York Trilogy*, op. cit., p. 61.)

⁷³⁷ J. Echenoz, *Au piano*, op. cit., p. 149.

⁷³⁸ Voir Annexe.



est douteuse. Est-ce pour montrer comment l'homme d'aujourd'hui est abandonné dans sa solitude? Pour finir, voyons ici, avec plus d'empathie pour l'être malheureux qu'est devenu Max, la scène finale du roman :

« Resté d'abord immobile devant le Point priorité service, Max écrasé voit Rose et Béliard se diriger vers les portes vitrées, les pousser, quitter son champ visuel avant que, par automatisme, il se mette à son tour en mouvement. Une fois sorti du magasin, il les aperçoit encore qui s'en vont sur le boulevard Haussmann, dans la direction de l'ouest, mais lui s'arrête là, ne les suit que des yeux sans penser à les joindre. Au croisement de la chaussée d'Antin, Béliard se retourne, lui fait un petit signe et Max, plus mort que jamais, les voit reprendre leur marche, s'amenuiser dans la perspective du boulevard avant de prendre à droite et disparaître dans la rue de Rome »⁷³⁹.

⁷³⁹ J. Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, pp.222-223.

Conclusion

L'étude d'*Au piano* de Jean Echenoz, du *Livre noir* d'Orhan Pamuk et de *Cité de verre* de Paul Auster, nous a amené à parcourir une vaste géographie, autant réelle qu'imaginaire. Nous avons traversé, pendant sept jours, le labyrinthe d'un Istanbul nocturne et mystérieux. Nous avons exploré ses bas-fonds et sommes montés en haut de ses minarets pour nous envoler ensuite vers un Paris vide et mélancolique. De là, nous avons pris le chemin de l'outre-tombe pour débarquer dans une « zone » expiatoire, qui nous a renvoyé à l'autre bout du monde à Iquitos, au Pérou. De retour d'Iquitos, nous sommes arrivé dans un Paris qui s'était transformé en « Section urbaine » : encore des rues vides, encore la promiscuité du métro. Nous avons rodé dans un New York labyrinthique qui cachait en lui le secret que nous avons pu dévoiler à la suite d'Auster : le mythe de la Tour de Babel et l'histoire de son déclin. Nous avons campé pendant plusieurs mois avec Quinn, le protagoniste, dans l'obscurité d'une étroite allée, à la recherche d'une définition pour le mot « maison » dans la ville moderne.

Tout au long de notre voyage, pour étudier l'image des métropoles traversées, nous avons parcouru des œuvres diverses. En passant au crible la représentation littéraire des trois métropoles du corpus, nous avons repéré des points communs aux œuvres étudiées. Nos protagonistes subissaient tous une solitude grandissante, étaient en quête de leur vraie identité et cherchaient à réparer leur liens avec des villes qui leur paraissaient toujours plus aliénées. Max, Galip, Quinn, Stillman étaient tous des flâneurs infatigables. Leur destin était noué à l'histoire de la rue. Tous les événements importants de l'histoire de Max ont été d'une façon ou d'une autre liés à l'expérience de la rue : son assassinat, sa rencontre avec « la femme au chien », la poursuite de Rose et sa perte pour toujours. Enfin, nous l'avons vu, l'histoire de Max a commencé pour nous dans la rue de Rome là-même où elle se terminera. C'est dans les rues en damier de New York que Quinn a pu déceler le secret des errances de Stillman, et nous, lecteurs, avons pu cartographier la ville en suivant les deux flâneurs (Quinn et Stillman). C'est en fouillant dans le dédale des ruelles stambouliotes que Galip se trouve capable de se métamorphoser en un « autre » pour percer ensuite le secret de la ville.

Nous nous demandions au début ce qui motivait nos auteurs à engager leurs personnages dans des flâneries urbaines tout au long des récits. Nous nous contenterions sans doute de supposer qu'en l'absence de cette marche urbaine, il n'y aurait pas grand-chose à raconter sur la ville. C'est en empruntant le regard des personnages flâneurs que les narrateurs du corpus, ainsi que nous, lecteurs, avons pu observer de multiples manières la ville émergeant de la fiction postmoderne.



Jean Echenoz, Orhan Pamuk et Paul Auster ont pour point commun de s'inscrire tous dans le courant postmoderne. Étant contemporains d'une époque qui a connu le primat de la spatialité sur la temporalité, ils ont centré leur attention sur la condition de l'homme urbain dans les métropoles mondiales modernes. En procédant à un floutage des confins qui démarquaient les contours de la ville-totalité des Modernes, nos auteurs ont opté pour une vision plus éclectique et parcellisée de la ville post-Moderne. Ainsi, en rappelant l'éclatement urbain de l'ère postindustrielle qui a généré les dichotomies telles que *l'ordre proche-l'ordre lointain* (Lefebvre), centre-périphérie, quartier riche-quartier pauvre, quartier-travailleur et quartier-habitation, nos auteurs ont mis en question l'image d'une ville fonctionnant comme un tout homogène : nous avons vu comment le New York de *Cité de verre* se résume aux parages de Manhattan, tout au plus de Brooklyn ; nous nous rappelons que l'image de Paris dans *Au piano* reste marquée par la présence des secteurs centraux (rue de Rome, parc Monceau, etc.), et l'Istanbul du *Livre noir* ressemble à une ville sans frontière, une ville qui semble n'être qu'une lisière qui longe le Bosphore.

L'incertitude postmoderne fait de la ville un palimpseste où les auteurs peuvent faire (et refaire) le destin de leur personnages. En exploitant des panoplies de certains genres (roman policier, roman d'aventure, roman d'espionnage, roman à énigme, etc.), ainsi que le confirmait Echenoz lors de notre entretien, nos romanciers recourent à une écriture parodique, ludique, et densément intertextuelle (surtout chez Auster et Pamuk). En impliquant le lecteur dans des renarrativisations coopératives de la fiction par le biais d'interventions métatextuelles et métaleptiques, ils créent des mondes incomplets. Ce qui arrivera au vieux Stillman – il se serait jeté du haut du pont de Brooklyn – ne se confirme jamais vraiment, nous ne découvrons jamais non plus ce qui est arrivé à Peter son fils, et à Virginia, la femme de ce dernier qui disparaissent sans laisser la moindre trace. Nous soupçonnons que Djélâl a bien été réellement assassiné dans *Le Livre noir*. Il en va de même pour le meurtre de Ruya : est-elle vraiment tuée en même temps que Djélâl ? Mais, enfin, même la mort de Djélâl reste incertaine. Quant à Max, on ne comprendra jamais pourquoi il se fait assassiné sauvagement dans l'obscurité des rues parisiennes, dans son quartier. Qui est l'assassin ? Cette question ne semble susciter aucun affect auprès du narrateur. Le roman ne s'occupe pas de l'affaire du meurtre de Max. Qui l'a tué ? Pourquoi ? Mais la problématique du récit est du genre ontologique : le mal de vivre du protagoniste. Son destin qui tourne en rond comme dans un cercle vicieux. L'auteur le condamne à vivre perpétuellement dans la Section urbaine, alors que tous ses liens à la ville semblent être rompus : son métier qu'il ne peut plus exercer, son identité qu'il ne peut plus assumer, et son amour qui finit par s'effondrer à tout jamais.

La question de l'espace et du lien rompu de l'homme à son territoire restent un point commun de nos trois auteurs qui les examinent chacun à sa façon. Convergents avec la vision postmoderne à l'égard de l'utopie, les chronotopes des fictions de notre corpus évoquent la naïveté, voire le déclin, de l'idée l'utopie, l'un des *grands récits* que la pensée postmoderne a récusé (Lyotard, Jameson). L'image du paradis que les Modernes projetaient sur le visage de la ville modernisée, sans devenir complètement dystopique, devient floutée et problématique dans l'écriture de nos trois auteurs. Nous avons vu comment, en faisant du paradis (le parc) de son monde bipolaire (parc-section urbaine), un espace ennuyeux aux yeux de son protagoniste, Echenoz a démystifié l'idée d'une utopie paradisiaque. Pamuk a mis en question l'idée d'une utopie qui se veut plus que jamais occidentalisée, une utopie qui se trouve à l'extrémité de *West*. Cette idée est également mise en exergue par Auster qui, comme nous l'avons étudié, a exposé les théories des utopistes qui voyaient dans les terres d'Amérique l'image d'une utopie ultime. Or, l'important est de se rappeler que parmi les trois romanciers, aucun ne suggère qu'il faut absolument renoncer à la modernité (modernisation). Il s'agit plutôt d'une mise en question, une mise en doute : cette même incertitude qui est devenue la marque de la pensée postmoderne. Rappelons-nous que l'issue qu'Echenoz offre à la misère de son protagoniste, Max, n'est pas de s'enfuir de l'espace urbain, mais d'y demeurer. Il en va de même pour Quinn qui s'évapore (fantastiquement ?) dans l'appartement des Stillman, au cœur de New York, comme s'il n'avait jamais existé. Dans *Le Livre noir*, Pamuk nous a montré l'envers et l'endroit d'un Istanbul qui subissait les dégâts que les politiques urbaines, affectées par une mondialisation incohérente, ont générés. Ceci dit, il s'assure de rester réaliste à l'égard de la réalité de la modernisation urbaine. Pamuk n'hésite pas à monter sa voix contre la critique « aveugle » de la modernisation urbaine. Nous nous rappelons que selon lui, le confort moderne d'un Istanbul occidentalisé, ne peut pas être ignoré ou même récusé en faveur d'une projection historique anachronique.

La mondialisation s'est attachée à uniformiser les villes. Nous avons vu comment Stillman et sa quête de la langue naturelle de l'homme sont devenus une métaphore sarcastique des projets mondialisants qui tentent aveuglement d'homogénéiser le monde. Si l'on ne prend pas en compte les différences culturelles locales, le résultat ne peut être que le ressurgissement d'un monde encore plus fragmenté. C'est ainsi que le Paris *d'Au piano* se déguise en un creuset silencieux qui n'a rien d'autre à offrir que de la solitude et de la tristesse. C'est une ville peu lisible et dépourvue de toute originalité, détachée de sa « lumière », et qui finit par se réduire à une simple section urbaine. L'Istanbul du *Livre noir* dévoile l'écart qui déchire la société turque en deux : les opposants à la mondialisation (occidentalisation) et les défenseurs de la mondialisation.



L'image que construisent les romanciers du corpus de la métropole moderne, n'est en rien sujette aux oppositions tranchantes. S'éloignant du regard holiste des Modernes, pour montrer les ambivalences de la réalité urbaine, ils essaient d'établir des liens solides entre l'espace représenté et l'espace référentiel. Peu importe que l'on s'attende à un Istanbul chaud, lumineux et bigarré et que l'on se retrouve face à un Istanbul nocturne et neigeux. Qu'importe si l'euphorie des souvenirs historiques de la Belle Époque s'estompe au profit d'une ville déchirée par le divisionnisme fonctionnaliste. Oublions que c'est dans le plus moderne des mythes, New York, que *l'American Dream* voit sa décadence. Les représentations littéraires des villes du corpus construisent une vision postmoderne qui relativise les antagonismes que privilégiait la pensée moderne. Dans le langage de Jean Echenoz, de Paul Auster et d'Orhan Pamuk, la ville moderne n'est ni enfer ni paradis, ni utopie ni le contraire. Echenoz, Pamuk et Auster n'ont jamais caché leur passion pour les métropoles qu'ils décrivent dans leur romans. Ils ont toujours avoué, dans leurs écriture comme dans leurs entretiens, l'envoutement qu'ils éprouvaient respectivement pour Paris, Istanbul et New York. Nous nous serions leurré si nous avions pensé que leur critique des grandes villes se résumait à une défense de la vie dans les petites villes. Echenoz, issu lui-même d'une petite ville du sud-est de la France, nous a évoqué comment, selon lui, « les petites villes de province peuvent être l'enfer tout court, sans rien de paradisiaque »¹. La mélancolie du Paris d'*Au piano* n'est pas une preuve du refus de la vie dans les grandes villes modernes, mais sans doute pour montrer que « Paris est irréversible », comme nous le confiait Echenoz : « C'est ça qui est aussi très important, qui m'a donné aussi envie d'écrire des histoires à partir d'ici [Paris], parce que c'était irréversible. Moi, j'ai pu passer aussi des moments de cauchemar à Paris, et puis, il y a eu aussi des moments extrêmement heureux »². Voilà que la relation des auteurs du corpus avec l'espace représenté reste toujours une expérience réaliste. Ils décrivent la ville en esquissant une toponymie, une géographie et une cartographie qui n'ont rien d'imaginaire, nous l'avons étudié dans ce travail. Ils se documentent pour construire un tableau qui dessine une image réaliste des villes. Or, ils prennent en considération également la présence humaine qui transforme le *res extensa* (Descartes) en espace social.

Ainsi la représentation de la ville s'ouvre vers des interprétations subjectives qui, ne dépassant pas un regard géocentré, tendent à mettre l'accent sur les relations individu-espace. L'image de la ville est associée à l'univers intérieur des observateurs et reflète leur paysage mental. Dans le roman, comme nous l'avons étudié, ce paysage se veut une confluence de l'image spatiale mentales de l'auteur, de celles des personnages (représentants les individus divers de la société),

¹ Voir Annexe.

² *Ibid.*

voire de celle du lecteur. C'est pour cela que le Paris d'*Au piano*, refusant d'être un trop-plein, devient une vacuité immense s'accordant avec l'univers silencieux du protagoniste, Max. Istanbul du *Livre noir* devient un paysage labyrinthique et mystérieux, ce qui reflète l'esprit confus du protagoniste, Galip, étant contraint aux énigmes de la disparition de Ruya/Djélâl. Le New York de *Cité de verre* devient un espace de jeux où les deux personnages principaux cherchent à se communiquer la signification qu'ils appréhendent chacun d'un New York devenu une ville-texte à lire.

Pour Pamuk, Auster, et pour Echenoz la ville devient un espace fictionnel qui résiste à tout sens définitif relevant d'une épistémologie historique. Ni les mondes qu'ils esquissent, ni les personnages qui entrent en jeu, ne restent jamais les mêmes jusqu'à la fin des récits racontés. Le monde et les personnages sont en *déconstruction* permanente. Malgré le réalisme qui fonde l'échafaudage des fictions du corpus, celui-ci n'interdit pas l'œuvre de l'imagination. Max est mort mais il peut continuer à vivre dans le Paris d'*Au piano*. Les lieux visités dans l'Istanbul du *Livre noir*, sont le plus souvent imprégnés d'une teinte d'imaginaire : la cave des mannequins du maître Bédii, *l'Atelier des amis* (la maison de passe que nous visitons dans le roman), la boutique d'Alâaddine, etc. Quinn, qui passe ses derniers jours dans l'appartement vidé des Stillman, disparaît (physiquement), ce qui confère à la fiction une clôture chimérique.

La ville postmoderne, tout en restant une géographie réelle et localisable, se montre ainsi ouverte aux imaginations qui aident à élucider le rapport troublé de l'homme urbain avec sa ville. C'est bien ici que la diversité des chronotopes des fictions du corpus entre en jeu. Le froid et l'obscurité de l'Istanbul du *Livre noir* le rendent plus apte à refléter les mystères que l'imaginaire de l'auteur confère à l'espace-temps de la fiction : rappelons-nous l'histoire de l'Œil mystérieux qui poursuit Galip et Djélâl dans les rues d'Istanbul.

À l'aune des idées des théoriciens (Baudrillard, Bachelard, Roudaut, etc.) et en analysant l'image de la ville par le biais de divers moyens (simulacre, hyperréalité, hétérotopie, recherche historico-biblique, mythologie, mysticisme, etc.), nous avons vu comment les villes des fictions postmodernes du corpus oscillent entre réalité et rêve sans qu'elles ne donnent jamais l'impression de baigner dans une atmosphère fantastique.

Dans cette étude des fictions postmodernes, nous avons pu constater que la rupture entre les protagonistes et leur ville a généré une crise ontologique qui les a amenés à aspirer à devenir « autre ». Toute l'histoire du *Livre noir* peut se résumer, comme nous l'avons évoqué dans ce travail, à une parodie de *La conférence des oiseaux* d'Attar, le poète mystique persan. Rappelons-nous que les trente oiseaux du poème d'Attar se donnèrent la peine de traverser les mers et les montagnes pour trouver Simorq, l'oiseau légendaire de la mythologie persane, sur la cime du mont Kaâf. Or, ils finissent par savoir qu'ils ne cherchaient dès le début qu'eux-



mêmes, car Simorq en persan veut dire « trente oiseau ». Sans doute, le destin de nos protagonistes présente quelque analogie avec cette quête initiatique mythologique. Les personnages du corpus errent constamment comme des fantômes dans la ville modernes pour trouver un « autre » qui s'avère au final n'être qu'eux-mêmes. À travers les moyens que la littérature leur fournit, nos romanciers usent de leur plume pour éclairer l'écart qui se creuse de plus en plus entre l'homme et la ville mondiale.

Références bibliographiques

A. Corpus

AUSTER Paul, *City of Glass* [1985], in *The New York Trilogy*, New York, Penguin Books, 1985-1986 ; romans traduits de l'anglais (États-Unis) par Pierre Furlan [1987 et 1988], *Cité de verre*, in *Trilogie new-yorkaise*, Arles, Actes Sud, 1991.

ECHENOZ Jean, *Au piano*, Paris, Minuit, 2002.

PAMUK Orhan, *Kara kitap*, İstanbul, İletişim Yayinlari, 1990 ; traduit du turc par Munevver Andac, *Le Livre noir*, Paris, Gallimard, 1995.

B. Auteurs

1. Jean Echenoz

a. Romans

ECHENOZ Jean, *Envoyée spéciale*, Paris, Minuit, 2016.

ECHENOZ Jean, *Lac*, Paris, Minuit, 2008.

ECHENOZ Jean, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 2001.

ECHENOZ Jean, *L'Équipée malaise*, Paris, Minuit, 1999.

ECHENOZ Jean, *Lac*, Paris, Minuit, 1989.

ECHENOZ Jean, *Cherokee*, Paris, Minuit, 1983.

b. Entretiens

« Jean Echenoz : L'espace construit le personnage », propos recueillis par Mehdi Alizadeh, Paris, 17/11/2016, voir Annexe.

« Jean Echenoz : Je ne vois pas bien ma place dans les académies », propos recueillis par Philippe Delaroche et Baptiste Liger, *L'Express*, 10/8/2012, http://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-echenoz-a-part-ca-je-hais-les-points-de-suspension_1170850.html.

« Jean Echenoz : L'image du roman comme moteur de la fiction », propos recueillis par Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 11/10/1996, <http://www.humanite.fr/node/141693>.

« Jean Echenoz : La réalité en fait trop, il faut la calmer », propos recueillis par Jean-Baptiste Harang, *Libération*, 16/9/1999, http://next.liberation.fr/livres/1999/09/16/la-realite-en-fait-trop-il-faut-la-calmer_283385.

« Modiano-Echenoz : la rencontre », propos recueillis par Jérôme Garcin, *Bibliobs*, 23/10/2012, <http://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2012/20120926.OBS3589/modiano-echenoz-la-rencontre.html>



2. Orhan Pamuk

a. Romans

PAMUK Orhan, *İstanbul : hatıralar ve şehir*, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2006 ; traduit du turc par Savas Demirel, Valérie Gay-Aksoy et Jean François Pérouse, *Istanbul: souvenirs d'une ville*, Paris, Gallimard, 2008.

PAMUK Orhan, *Kar*, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2002 ; traduit du turc par Jean François Pérouse, *Neige* [2005], Paris, Gallimard, 2007.

b. Entretiens et discours

« Finding an Authentic Voice : Orhan Pamuk in conversation with host Harry Kreisler at University of California at Berkeley », 2009, <http://www.goodreads.com/videos/20664-finding-an-authentic-voice>.

« M. Flaubert, c'est moi !, par Orhan Pamuk », Discours prononcé à l'occasion de l'Année de la Turquie en France, traduit du turc par Gilles Authier, *Le Monde.fr*, 11/4/2009, http://www.lemonde.fr/idees/article/2009/04/11/m-flaubert-c-est-moi-par-orhan-pamuk_1179632_3232.html.

« Orhan Pamuk and the Turkish Paradox », Orhan Pamuk interviewed by *SPIEGEL*, *SPIEGEL Magazine* (Online), Frankfurt Book Fair Special, 21/10/2005, <http://www.spiegel.de/international/spiegel/frankfurt-book-fair-special-orhan-pamuk-and-the-turkish-paradox-a-380858.html>.

« Orhan Pamuk with Carol Becker », Orhan Pamuk interviewed by Carol Becker, *Inconversation, The Brooklynrail*, 6/2/2008, <http://www.brooklynrail.org/2008/02/express/orhan-pamuk-wih-carol-becker>.

« Orhan Pamuk, The Art of Fiction », Orhan Pamuk interviewed by Ángel Gurría-Quintana, *The Paris Review*, issue 175, n° 187, 2005, <http://www.theparisreview.org/interviews/5587/the-art-of-fiction-no-187-orhan-pamuk>.

« Orhan Pamuk's Istanbul », Orhan Pamuk interviewed by Joshua Hammer, *The New York Times* (Footsteps Collection), 31/01/2014, <https://www.nytimes.com/2014/02/02/travel/orhan-pamuks-istanbul.html>.

« Sense of the City: Istanbul », Orhan Pamuk interviewed by *BBC*, 7/8/2003, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3131585.stm>.

3. Paul Auster

a. Romans et essai

AUSTER Paul, *The Brooklyn Follies* [2005], New York, Henry Holt and Co, 2006 ; traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, *Brooklyn Follies* [2005], Arles, Actes Sud, 2007.

AUSTER Paul, *Espaces blancs* [1980], in *Trilogie new-yorkaise Espaces blancs Le carnet rouge Pourquoi écrire? Disparitions L'art de la faim*, traduit de l'américain par Pierre Furlan, Danièle Robert, Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1999.

AUSTER Paul, *In the Country of Last Things*, New York, Viking Penguin Inc., 1987 ; traduit de l'américain par Patrick Ferragut [1989], *Le Voyage d'Anna Blume*, Arles, Actes Sud, 1993.

AUSTER Paul, *Ghosts* [1991], in *The New York Trilogy*, New York, Sun & Moon Press, 1985-1986 ; romans traduits de l'anglais (États-Unis) par Pierre Furlan [1987 et 1988], *Revenants* [1988], in *Trilogie new-yorkaise*, Arles, Actes Sud, 1991.

AUSTER Paul, « The Bartlebooth Follies », *The New York Times*, 15/11/1987, <http://www.nytimes.com/1987/11/15/books/the-bartlebooth-follies.html?pagewanted=all>.

b. Entretiens

« Paul Auster, The Art of Fiction », Paul Auster interviewed by Michael Wood, *The Paris Review*, issue 167, n° 178, 2003, <https://www.theparisreview.org/interviews/121/paul-auster-the-art-of-fiction-no-178-paul-auster>.

« Interview de Paul Auster par Bernard Pivot à propos de son livre *Moon Palace* », Émission *Apostrophes*, réalisée par Jean Cazenave pour Antenne 2, 11/5/1990, <http://www.ina.fr/video/I04255813>

« Paul Auster dans *Les carnets de route* de François Busnel », propos recueillis par François Busnel pour la télévision française, France 5, épisode 1/7, 20/10/2011.

SELIGMANN Guy, CORTANZE Gérard de, *Paul Auster Confidential* [Film documentaire], *Arte France Développement*, 2009.

C. Littérature secondaire

1. Jean Echenoz

BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve-d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion, 2003.

BON François, « Danseurs fragiles de Jean Echenoz », *Tumulte*, 246 récits brefs, Fayard, 2006, <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article133>

CLOONAN William, « Jean Echenoz », in William Thompson (ed.), *The contemporary Novel in France*, Gainesville, University Press of Florida, 1995.

COMUT Laurence, « Jean Echenoz, auteur postmoderne ? », *Acta Fabula*, vol. 10, n° 8, 5/10/2009, <http://www.fabula.org/lodel/acta/document5194.php>

DYTRT Petr, *Le (Post)moderne des romans de Jean Echenoz: de l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*, Vyd. 1., Brno, Masarykova univerzita, 2007.

FOURNOU Marie, « Représentations du féminin chez Théophile Gautier et Jean Echenoz, une postérité déroutante : de l'ascendance niée au renouvellement », in Aline Mura-Brunel (éd.), *Chevillard, Échenoz : filiations insolites*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

HOUPPERMANS Sjef, *Jean Echenoz : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas (coll. « Écrivains au présent »), 2008.

JÉRUSALEM Christine, *Profil d'une œuvre : Je m'en vais (1999) Jean Echenoz*, Paris, France, Hatier, 2007.

JÉRUSALEM Christine, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne (coll. « Travaux / Centre interdisciplinaire d'étude [sic] et de recherches sur l'expression contemporaine »), 2005.

JÉRUSALEM Christine, « Géographies de Jean Echenoz », http://remue.net/cont/echenoz_ChrisJer_Piano.html.



JÉRUSALEM Christine, « La nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>.

JÉRUSALEM Christine, « Sections urbaines : l'aller et le retour, la nostalgie dans *Au Piano* de Jean Echenoz », <http://remue.net/spip.php?article3121>

JÉRUSALEM Christine et VRAY Jean-Bernard, « Jean Echenoz : “une tentative modeste de description du monde” », Université de Saint-Etienne, 2006.

JULLIEN Dominique, « Echenoz's Modern-Day Mystics », *SubStance*, vol. 35, n° 3, 1/1/2006, pp. 51-63.

JULLIEN Dominique, « Jean Echenoz », *Yale French Studies*, Special Issue : *After the Age of Suspicion : The French Novel Today*, Yale University Press, 1988, pp. 337-341,

LÉVY Clément, *La Crise du territoire : La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr*, Thèse de doctorat, Littérature comparée, Limoges, Université de Limoges, 2008.

LÉVY Clément, *Territoires postmodernes : Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, PU Rennes, 2014.

MOTTE Warren, « A Novel Afterlife : Play and Performance in Jean Echenoz's *Au piano* », *The Modern Language Review*, *Modern Humanities Research Association*, vol. 101, n° 4, 1/10/2006, pp. 979-991.

MURA-BRUNEL Aline, *Chevillard, Échenoz : filiations insolites*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

O'BEIRNE Emer, « Navigating “Non-Lieux” in Contemporary Fiction : Houellebecq, Darriussecq, Echenoz, and Augé », *The Modern Language Review*, vol. 101, n° 2, 4/2006, pp. 388-401.

PHILLIPS Thomas, « The Uses of Brevity : Valuing the “No More to Be Said” in Jean Echenoz's *Plan of Occupancy* and the Transcontinental “Critical Novel” », *Concentric: Literary and Cultural Studies*, vol. 39, n° 2, 9/2013, pp. 163-185.

ROCHE Anne, « *Au piano* : Da Capo », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne et CIEREC (Lire au présent), 2006, pp. 205-214.

2. Orhan Pamuk

ANDREWS Walter G., « The Black Book and Black Boxes : Orhan Pamuk's *Kara Kitap* », *Edebiyat*, vol. 11, 2000, http://faculty.washington.edu/walter/wga_article_black_book.pdf.

BELLAIGUE Christopher, « Orhan Pamuk's Istanbul », *The Guardian*, 26/10/2013, <https://www.theguardian.com/books/2013/oct/26/christopher-bellaigue-orhan-pamuk-turkey>.

BOURBEAU Julien, « Description et déambulations. La ville d'Istanbul dans *Le livre noir* d'Orhan Pamuk », in *Écrire la ville*, Figura, <http://oic.uqam.ca/fr/articles/description-et-deambulations-la-ville-distanbul-dans-le-livre-noir-dorhan-pamuk>. D'abord paru in Gervais, Bertrand et Christina Horvath (dir.), 2005, Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. coll. Figura, vol. 14, pp. 77-93.

BRENDEMOEN Bernt, « Orhan Pamuk and his *Black Book* », consultable sur <http://www.orhanpamuk.net>.

GREEN Dan, « No Funny Buisness : How Orhan Pamuk's Postmodern Fictions Fall Short », *The Quarterly Conversation*, <http://quarterlyconversation.com/orhan-pamuk-snow-my-name-is-red>.

HOUSTON Robert, « Review of *The Black Book* by Orhan Pamuk », *The New York Times*, 15/01/1995, <http://www.nytimes.com/1995/01/15/books/pamuk-black.html>.

MCGRATH Charles, « A Grab Bag of Postmodern Literary Devices Helps Shape Orhan Pamuk's Career », *The New York Times*, 13/10/2006, <http://www.nytimes.com/2006/10/13/books/13pamu.html>.

PARRINDER Patrick, « Mannequin-Maker », Review of *The Black Book* by Orhan Pamuk, *London Review of Books*, vol. 17, n° 19, 5/10/1995, <http://www.orhanpamuk.net/popuppage.aspx?id=66&lng=eng>

QUINN Ben, « Orhan Pamuk's Istanbul », 19/5/2008, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/travel/2008/may/19/istanbul>.

REYNAUD Patricia, « Mémoire et identité dans *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk et *Le Regard mutilé* de Daryush Shayegan », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 22, n° 2, Automne 2007, pp. 135-151.

3. Paul Auster

ALFORD Steven E., « Spaced-out : Signification and Space in Paul Auster's *The New York Trilogy* », in *Contemporary Literature*, vol. 36, n° 4, 12/1995, pp. 613-632.

DAWSON Nicholas, « An Examination of the Identity of Author and Character and Their Relationship Within the Narrative Structure of Paul Auster's New York Trilogy », <http://www.bluecricket.com/auster/articles/dawson.html>.

DIMOVITZ Scott A., « Public personae and the private I : de-compositional ontology in Paul Auster's The New York Trilogy », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 52, n° 3, 2006, pp. 613-633.

DUPERRAY Annick, *L'Œuvre de Paul Auster : Approches et lectures plurielles actes du colloque Paul Auster*, Arles [Marseille], Actes Sud, Université de Provence-IRMA (GRENA), 1995.

KUGLER Matthias, *Paul Auster's « The New York Trilogy » as Postmodern Detective Fiction*, Diplomarbeiten Agentur, 1999.

LAVENDER William, « The Novel of Critical Engagement : Paul Auster's "City of Glass" », *Contemporary Literature*, University of Wisconsin Press, vol. 34, n° 2, 1/7/1993, pp. 219-239.

LITALIEN Valérie, « L'identité dans la Trilogie new-yorkaise de Paul Auster », Québec français, n° 130, 2003, pp. 36-38.

OLSON Toby, « Metaphysical Mystery Tour : Review of *City of Glass* By Paul Auster », *The New York Times*, 3/11/1985, <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-city.html>.

QUARRE ROGER Catherine, « Paul Auster, l'enchanteur désenchanté : Le monde, le moi et l'autre dans l'oeuvre de Paul Auster », Publibook, Paris, 2006.

SMITH Smith, « A Labyrinth of Endless Steps : Fiction Making, Interactive Narrativity, and the Poetics of Space in Paul Auster's "City of glass" », *Australasian Journal of American Studies*, vol. 21, n° 2, 01/12/2002, pp. 33-51.



D. Documents généraux

a. Œuvres de fiction, poésie, récits de voyages, mémoires

- AMIS Martin, *La flèche du temps*, Paris, Gallimard, 2010.
- APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools* [1898-1913], Paris, Gallimard (coll. « La Bibliothèque »), 2000.
- ARAGON Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 2004.
- ATTĀR Farid-Ud-Dīn, *Mantiq at-tair* [*La Conférence des oiseaux*, 1177], Tehran, Enteshārāt-e Sokhan, 2004.
- BALZAC Honoré de, *Illusions perdues* [1843], Paris, Gallimard, 1995.
- BALZAC Honoré de, *Le Père Goriot* [1835], Paris, Gallimard, 2011.
- BANVILLE Théodore de, *Paris vécu ; Feuilles volantes*, Paris, G. Charpentier, 1883.
- BARTH John, *Lost in the Funhouse* [1968], New York, Anchor Books, 1988.
- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal* [1857], Paris, Libr. Générale Française (coll. « Le livre de poche »), 1989.
- BRETON André, *Les Pas perdus* [1924], Paris, Gallimard, 1990.
- BRETON André, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard, 1998.
- BUTOR Michel, *L'Emploi du temps* [1956], Paris, Minuit, 1957.
- CALVINO Italo, *Les villes invisibles* [1972], traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1996.
- CANIGÜZ Alper, *Une fleur en enfer*, traduit du turc par Alessandro Pannuti, Bordeaux, Mirobole, 2015.
- CARROLL Lewis, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* [1865], traduit de l'anglais par Jean-Pierre Berman, Paris, Presses pocket, 1992.
- CORTÁZAR Julio, *Les Armes secrètes* [1959], traduit de l'espagnol (Argentine) par Laure Guille, Paris, Gallimard, 1982.
- DAUDET Léon, *Paris vécu : Ire série, Rive droite*, Paris, Gallimard, 1929.
- DAUDET Léon, *Paris vécu : 2ème série, Rive gauche*, Paris, Gallimard, 1930.
- DELILLO Don, *Cosmopolis* [2003], traduit de l'américain par Marianne Véron, Paris, Par ailleurs (coll. « J'ai lu »), 2012.
- DELILLO Don, *White Noise*, New York, Penguin Books, 1985.
- DOS PASSOS John, *Manhattan Transfer* [1925], traduit de l'anglais (États-Unis) par Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, 1989.
- FARGUE Léon-Paul, *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1939.
- FITZGERALD Francis Scott, *Gatsby le magnifique* [1925], traduit de l'anglais (États-Unis) par Jacques Tournier, Paris, Librairie générale française, 1997.
- FLAUBERT Gustave, *L'Éducation sentimentale* [1869], Paris, Garnier, 1961.

- FLAUBERT Gustave, *Œuvres complètes*, Epub, Paris, Éditions Arvensa, 2014.
- GHITANY Gamal, *Les Délires de la ville*, traduit de l'arabe (Égypte) par Khaled Osman, Arles, Actes Sud, 1999.
- GOUNOD Charles, *Faust, opéra en cinq actes*, Paris, Calmann-Lévy, 1919.
- HEMINGWAY Ernest, *Paris est une fête* [1964], traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Saporta, Paris, Gallimard, 2011.
- HOUELLEBECQ Michel, *La carte et le territoire*, Flammarion., Paris, 2010.
- JOYCE James, *Ulysses* [1922], Oxford, Oxford Univ. Press (coll. « Oxford World's classics »), 1998.
- LACARRIÈRE Jacques, *Chemin faisant : mille kilomètres à pied à travers la France*, Paris, Fayard, 1977.
- LE CLÉZIO Jean-Marie G., *Désert* [1980], Reprod., Paris, Gallimard, 2008.
- LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Le Livre des fuites* [1969], Paris, Gallimard, 1998.
- LE CORRE Hervé, *L'Homme aux lèvres de saphir*, Paris, Payot et Rivages, 2004.
- MAHFOUZ Naguib, *Impasse des deux palais* [1956], traduit de l'arabe (Égypte) par Philippe Vigreux, Paris, Librairie générale française, 1989.
- MAHFOUZ Naguib, *Le jardin du passé* [1957], traduit de l'arabe (Égypte) par Philippe Vigreux, Paris, Librairie générale française, 1991.
- MAHFOUZ Naguib, *Le palais du désir* [1957], traduit de l'arabe (Égypte) par Philippe Vigreux, Paris, J.-C. Lattès, 1987.
- MILLER Henry, *Jours tranquilles à Clichy* [1956], traduit de l'anglais (États-Unis) par Brice Matthieussent, Paris, Le Livre de Poche, 2012.
- NERVAL Gérard de de, *Voyage en Orient* [1851], Paris, Gallimard, 1998.
- NERVAL Gérard de, *Le Rêve et la vie*, Paris, M. Levy, 1868.
- NERVAL Gérard de, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque »), 1989.
- OLLIVIER Bernard (ed.), *Sur le chemin des Ducs : La Normandie à pied, de Rouen au Mont-Saint-Michel*, Paris, Phébus, 2013.
- OLLIVIER Bernard, *Longue marche : à pied de la Méditerranée jusqu'en Chine par la route de la soie. I, Traverser l'Anatolie*, Paris, Phébus, 2000.
- PAILLERON Édouard, *Le monde où l'on s'ennuie* [1881], Paris, Calmann-Lévy, 1920.
- PEREC Georges, *Un Homme qui dort* [1967], Paris, Union générale d'éditions, 1976.
- POE Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires* [1857], traduit par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 2004.
- QUENEAU Raymond, *Courir les rues* [1967], Paris, Gallimard, 1994.
- QUENEAU Raymond, *Saint-Glinglin* [1948], Paris, Gallimard, 1981.
- QUENEAU Raymond, *Zazie dans le métro* [1959], Paris, Gallimard, 1972.
- ROBIN Régine, *La québécoise* [1983], Montréal, XYZ, 1993.
- ROLIN Olivier, *Mon galurin gris : Petites géographies*, Paris, Seuil, 1997.



SALINGER Jerome David, *L'Attrape-cœurs*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Annie Saumont, Paris, Pocket, 1994.

SANIEE Parinoush, *Le Voile de Téhéran*, Paris, Robert Laffont, 2015.

SCHLESSER Gilles, *Mortelles voyelles*, Paris, Points, 2012.

SHAFAK Elif, *La Bâtarde d'Istanbul*, traduit de l'anglais par Aline Azoulay, Paris, 10-18, 2008.

SHOLEVAR Bahman, *The Night's Journey*, Philadelphia, Concourse Press, 1984.

SUPERVIELLE Jules, *Les Amis inconnus*, Paris, Gallimard, 1934.

TARAQQĪ Gulī, *La Maison de Shemiran*, traduit du persan par Leyli Daryouch, Arles, Actes Sud, 2003.

THOMAS Ambroise, *Mignon*, Paris, Calmann Lévy, 1897.

THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois* [1854], traduit de l'anglais (États-Unis) par Louis Fabulet, Paris, Gallimard (coll. « L'Imaginaire »), 1990.

THOREAU Henry David, *Walden, or, Life in the Woods* [1854], New York, Dover Publications, 1995.

VAFĪ Faribâ, *Un secret de rue*, Paris, Zulma, 2011.

ZOLA Émile, *Au Bonheur des Dames* [1883], Paris, Gallimard, 1999.

b. Films

ALLEN Woody, *Collection 2: Annie Hall* [1977], MGM Home Entertainment, 2005.

ALLEN Woody, *Manhattan* [1979], MGM Home Entertainment France, 2006.

ALLEN Woody, *Midnight in Paris* [« Minuit à Paris »], TF1 vidéo, 2011.

COPPOLA Francis Ford, *The Godfather I* [1972, « Le parrain I »], Paramount Home Entertainment France, 2004.

DEBORD Guy-Ernest, *La société du spectacle*, Gaumont vidéo, 2005.

HERZOG Werner, *Fitzcarraldo* [1983], Opening édition, 2006.

KAZAN Elia, *America America* [1963], Bac Video, 2007.

KIAROSTAMI Abbas, *Close up* [1990], Éditions Montparnasse, 2010.

LANG Fritz, *Metropolis* [1927], MK2, 2004.

MINNELLI Vincente, *An American in Paris* [1951, « Un Américain à Paris »], Warner Home Vidéo France, 2003.

PARKER Alan, *Midnight Express* [1978], Columbia Tristar Home video, 2008.

PEREC Georges et BOBER Robert (réalisateur), *Récits d'Ellis Island - Les Lieux d'une Fugue* [1980], vol. 1, Institut National de l'Audiovisuel, 2007.

PEREC Georges et QUEYSANNE Bernard (réalisateur), *Un homme qui dort*, La Vie est Belle, 2007.

WILDER Billy, *Irma la douce* [1963], MGM/UA Home video, 2001.

WILDER Billy, *Love in the Afternoon* [1957, « Ariane »], Carlotta, 2009.

c. Articles

- AYLESWORTH Gary, « Postmodernism », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), Spring 2015 Edition, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/postmodernism>.
- BADIR Sémir, « La hiérarchie sémiotique », in Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski, 2006, <http://www.signosemio.com/hjlemslev/hierarchie-semiotique.asp>.
- BALAY Christophe, « Orientalisme et occidentalisme : de James Morier à Jalal Al-e Ahmad », in Isabelle Gadoin et Marie-Elise Palmier-Chatelain, (éd.), *Rêver d'Orient, connaître l'Orient : visions de l'Orient dans l'art et la littérature britanniques*, Lyon, ENS, 2008, p. 269-281, <http://books.openedition.org/enseditions/788?lang=fr>.
- BARON Christine, « Littérature et géographie : Lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, 2/2011, <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.
- BAUTES Nicolas et GUIU Claire, « Cheminements autour de l'identité urbaine », in M. Gérardot, *La France en ville*, Clefs concours (coll. « Géographie des territoires »), 2010, pp. 119-126.
- BELHEDI Amor, « L'espace géographique. De l'absolu au relatif », in *L'espace. Concepts et approches*, GREES, 1993, pp.11-36.
- BERGER Martine, « Navettes et recomposition de systèmes résidentiels en région parisienne », in Huynh, Phuong Mai (ed.), *Habitat et vie urbaine : changements dans les modes de vie*, Paris, PUCA, 2006.
- BEST Steven and KELLNER Douglas, « Debord, Cybersituations, and the Interactive Spectacle », *SubStance*, University of Wisconsin Press, vol. 28, n° 3, Issue 90 : Special Issue : Guy Debord, 1999, pp. 129-156.
- BILSEL Cànâ, « L'espace public existait-il dans la ville ottomane ? Des espaces libres au domaine public à Istanbul (XVII^e-XIX^e siècles) », *Études balkaniques*, 14, 2007, pp.73-104.
- BISENIUS-PENIN Carole, « La contrainte de l'hétéroparodie dans la poétique oulipienne et post-oulipienne », in Catherine Dousteysier-Khoze et Floriane Place-Verghnes (éds.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Oxford, 2006, p. 304.
- BONNEFOUS Bastien, « Marcher ou écrire, il faut choisir », *Le Monde*, 2012 http://www.lemonde.fr/vous/article/2012/05/25/marcher-ou-ecrire-il-faut-choisir_1706523_3238.html
- BRIX Michel, « Y a-t-il un avenir pour le roman ? Retour sur "Ce que peut la littérature" », *Revue Chameaux*, 2014, <http://revuechameaux.org/numeros/numero-4/item/y-a-t-il-un-avenir-pour-le-roman-retour-sur-ce-que-peut-la-litterature/>
- BRUBAKER Rogers et JUNQUA Frédéric, « Au-delà de L'identité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 139, n° 1, 2001, pp. 66-85.
- BULOT Thierry et VESCHAMBRE Vincent, « Sociolinguistique urbaine et géographie sociale : Articuler l'hétérogénéité des langues et la hiérarchisation des espaces » dans Raymonde Séchet (ed.), *Penser et faire la géographie sociale : Contribution à une épistémologie de la géographie sociale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Géographie sociale »), 2013, pp. 305-324.
- BUSQUET Grégory, « Henri Lefebvre à l'usage des architectes », *Métropolitiques*, 10/7/2013, <http://www.metropolitiques.eu/Henri-Lefebvre-a-l-usage-des.html>.



- CAMPANA Marie-Noëlle, « Le spectacle de la ville », publié sur https://www.utexas.edu/cola/france-ut/_files/pdf/resources/campana.pdf.
- CHOAY Françoise, « Claude Lévi-Strauss et l'aménagement des territoires », Éditions Esprit, n° 377, 8-9/2011, pp. 38-48.
- CLAVAL Paul, « Géographie et sémiologie », *Espace géographique*, vol. 3, n° 2, 1974, pp. 113-119.
- COURVILLE Denis, « La naissance de l'espace moderne : Merleau-Ponty et Panofsky sur la perspective linéaire », *Ithaque*, n° 7, Automne 2010, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/13332/02Courville.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.
- CRICKENBERGER Heather Marcelle, « The Flaneur », *The Arcades Project Project or the Rhetoric of Hypertext*, <http://arcadesprojectproject.com>.
- DEBORD Guy-Ernest, *Théorie de la dérive*, in *Les lèvres nues*, n° 6, Bruxelles, 1955, consultable sur <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>.
- DEBORD Guy-Ernest, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », in *Les lèvres nues*, n° 6, Bruxelles, 1955.
- DELEUZE Gilles, Cours de Deleuze filmé du 18/11/1986 par Marielle Burkhalter, intitulé : « Gilles Deleuze : le point de vue : le pli, Leibniz et le baroque », *Les Cours enregistrés de Gilles Deleuze, 1979-1987*, Mons, Sils Maria, 2006, consultable sur les postes audiovisuels de la Bibliothèque nationale de France, sous la cote VKR-185.
- DEMOULE Jean-Paul, « Qu'est-ce qu'une maison ? », *Rue Descartes*, n° 43, 1/2004, pp. 104-111, consultable sur <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-1-page-104.htm>.
- DENIZ Nil et FABRE Thierry, « Introduction », in *La pensée de midi - Istanbul, ville monde*, n° 29, 3/2009, pp. 11-13, www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-3-page-11.htm.
- DERIVE Jean, « La question de l'identité culturelle en littérature », 2007, <halshs-00344040>
- DI MÉO Guy, « L'identité : une médiation essentielle du rapport espace / société », *Géocarrefour*, vol. 77, n°2, 2002. pp. 175-184.
- DOLEŽEL Lubomír, « Possible Worlds of Fiction and History », in *New Literary History*, vol 29, n° 4, 1998.
- DORTIER Jean-François, « Identité. Des conflits identitaires à la recherche de soi », *Sciences humaines*, 9/1/2001, http://www.scienceshumaines.com/identite-des-conflits-identitaires-a-la-recherche-de-soi_fr_12390.html.
- DUHAMEL Anne, « Corps, espace, monde. Enjeu(x) de l'objet de la géographie », *L'Information géographique*, vol. 78, n° 1, 14/4/2014, pp. 27-43.
- ERDEM Gizem Ozturk, « La ville aux sept collines : Istanbul vue par les écrivains français du XIXe siècle », 7/12/2012, <http://www.nouvelle-europe.eu/la-ville-aux-sept-collines-istanbul-vue-par-les-ecrivains-fran-ais-du-xixe-siecle>.
- ESCALLIER Robert, « Métropoles et globalisation dans le monde arabe et méditerranéen : état, enjeux et perspectives », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 64, 15/6/2002, pp. 1-21.
- FAUVE Adrien et GINTRAC Cécile, « Production de l'espace urbain et mise en scène du pouvoir dans deux capitales « présidentielles » d'Asie Centrale », *L'Espace Politique. Revue en ligne de géographie politique et de géopolitique*, n° 8, 15/11/2009, <http://espacepolitique.revues.org/index1376.html>.

- FLEURY Antoine, « Istanbul: De la mégapole à la métropole mondiale », CNRS, UMR 8504 Géographie-cités, 05/11/2010, <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/doc/typespace/urb1/MetropScient9.htm>
- FOKKEMA Douwe, « The Semiotics of Literary Postmodernism », in Johannes Bertens and Douwe Fokkema, *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam, Benjamin, 1997, pp. 15-43.
- FORSDICK Charles, « L'usage de la lenteur : l'immobilité motorisée, la marche, et le voyage aujourd'hui », *Seuils et Traverses*, <http://remue.net/revue/TXT0209Forsdick.html>.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Empan*, n° 2, 2004, pp. 12-19.
- FOUCAULT Michel, « Préface », in G. Deleuze, et F. Guattari, *Capitalism and Schizophrenia : Anti-Oedipus*, New York, Viking Press, 1977, pp. XI-XIV ; In Michel Foucault, *Dits et Ecrits, Tome III*, texte n° 189, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001 (1ère Edition 1994), pp. 133-136.
- FRANK Joseph, « Spatial Form in Modern Literature : An Essay in Three Parts », *The Sewanee Review*, vol. 53, n° 4, 1945, pp. 643-653.
- FRECHETTE Christine, « Protéger la langue à l'ère de la mondialisation », in Michel Plourde, Pierre Georgeault, *Le français au Québec. 400 ans d'histoire et de vie*, Conseil supérieur de la langue française, Fides, 3/2007, pp. 590-599.
- GABAUDE Florent, « Un transfert comme les autres ? La “cartographie” en littérature et sciences humaines », *Revue de l'IFHA. Revue de l'Institut français d'histoire en Allemagne*, n° 3, 6/2/2011, pp. 38-42.
- GABAUDE Jean-Marc, « L'étendue et l'espace chez Descartes », *Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Française*, vol 9, n° 1, 1997, pp.5-14.
- GARBAYE Romain, « Du multiculturalisme à la “crise de l'intégration” : regards croisés entre le Canada et la Grande-Bretagne », *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone*, n° 9, 2/6/2014, <https://miranda.revues.org/5873>.
- GILBERT Anne, « L'idéologie spatiale : conceptualisation, mise en forme et portée pour la géographie », *Espace géographique*, vol. 15, n° 1, 1986, pp. 57-66.
- GILQUIN Michel, « Islam, modernité et “formatage” des comportements », *Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien* [En ligne], n° 35, 2003, mis en ligne le 16/4/2004, <https://cemoti.revues.org/771>.
- GONTARD Marc, « Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente », [publié en ligne], Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870/document>.
- BRUNEAU Michel, « Les Territoires de l'identité et la mémoire collective en diaspora », *L'Espace géographique*, vol. 35, n° 4, 15/1/2007, pp. 328-333.
- GUERMOND Yves, « L'Identité territoriale: L'ambiguïté d'un concept géographique », *L'Espace géographique*, vol. 35, n° 4, 15/1/2007, pp. 291-297.
- GUILLEMETTE Lucie et COSSETTE Josiane, « La coopération textuelle », in Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006, <http://www.signosemio.com>.
- GUINNESS Gerald, « From Spills to Spells », in Gerald Guinness and Andrew Hurley (eds.), *Auctor Ludens : Essays on Play in Literature*, Philadelphia/Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1986, pp. 1-7.
- GUY Emmanuel, « Debrod(er) la carte », 1/5/2012, <http://strabic.fr/Debord-er-la-carte>.



HALLYN Fernand, « Le thème de l'anamorphose », in Giselle Mathieu-Castellani, *La métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise : variations et résurgences : act du Colloque international de Valenciennes, 1979*, Paris, Éd. de Place, 1980.

HESS-LUTTICH Ernest, « Spatial turn: On the Concept of Space in Cultural Geography and Literary Theory », *Journal for Theoretical Cartography*, vol. 5, 2012, <http://www.germanistik.unibe.ch/personen/hess/>

HUBERT Ollivier, « Littérature, représentations de soi et mobilité sociale dans le Québec du XIXe siècle », *Recherches sociographiques* 443, 2003, pp.455-473.

JENCKS Charles, « Post-modern Architecture and Time Fusion », in Johannes Bertens and Douwe Fokkema, *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam, Benjamin, 1997, pp. 123-128.

JIANG Bin, « The Image of the City out of the Underlying Scaling of City Artifacts or Locations », *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 103, n° 6, 29/4/2013, pp. 1552–1566, <http://dx.doi.org/10.1080/00045608.2013.779503>

KUNNE Andrea, « The Heimat Novel », in Johannes Bertens and Douwe Fokkema, *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam, Benjamin, 1997, pp. 214-219.

« La culture et la tradition du café turc », UNESCO, Patrimoine culturel immatériel, <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/la-culture-et-la-tradition-du-cafe-turc-00645>

LAMAISON Pierre, « La notion de maison : entretien avec C. Lévi-Strauss », *Terrain*, n° 9, 1987, pp. 34-39, <http://terrain.revues.org/3184>.

LAMIZET Bernard, « La polyphonie urbaine : essai de définition », *Communication et organisation*, n° 32, 1/12/2007, pp. 14-25.

LE BRETON David, « Chemins de traverse : éloge de la marche », in *Quaderni : Les industries de l'évasion*, Quaderni, vol. 44, n° 1, 2001, pp. 5-16.

LECHEVALIER Sébastien, « Mondialisation et diversité des capitalismes - Vers quel monde allons-nous ? », 25/11/2008, <http://www.laviedesidees.fr/Mondialisation-et-diversite-des.html>.

LEE Changnam, « Le Flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930 », *Sociétés*, n°112, n° 2, 15/7/2011, pp. 123-135.

LEFEBVRE Henri, « La révolution urbaine », in *Espaces Temps*, 49-50 : *Ce qu'agir veut dire*. Boltanski, Thévenot, Callon, Latour, Pollack, Quéré : une percée en sciences sociales ?, 1992, pp. 181-187.

LEFEBVRE Henri, « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, vol. 31, n° 1, 1974, pp. 15-32.

LEFEBVRE Henri, « La re-production des rapports de production », *L'Homme et la société*, vol. 22, n° 1, 1971, pp. 3-23.

LEFEBVRE Henri, « Le droit à la ville », *L'Homme et la société*, vol. 6, n° 1, 1967, pp. 29-35.

LINDE Charlotte and LABOV William, « Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought », in *Language*, vol. 51, n° 4, 12/1975, pp. 924-939.

LORENT Fanny, « Brix, contre la modernité », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 28/10/2014, <http://contextes.revues.org/5988>

LOUBIER Pierre, « Balzac et le flâneur », *L'Année balzacienne*, vol. 2, n° 1, 3/1/2001, pp. 141-166.

MARTIN Jean-Yves, « Une géographie critique de l'espace du quotidien. L'actualité mondialisée de la pensée spatiale d'Henri Lefebvre », *Articulo - Journal of Urban Research*, n° 2, 17/7/2006, <https://articulo.revues.org/897>.

MASSON Jean-Yves, « L'idée de "littérature mondiale" comme antidote à la mondialisation », in *L'Atelier du roman : Mondialisation*, Paris, France, La table ronde, 2001.

MAUSS Marcel, « Les Techniques du corps », in *Journal de Psychologie*, vol. xxxii, 3-4/1935, n° 3-4, consultable sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html

MÉO Guy Di, « Identités et territoires : des rapports accentués en milieu urbain ? », *Métropoles* [En ligne], 1/2007, <http://metropoles.revues.org/80>.

MESANA Corrine, « Le paysan de Paris de Louis Aragon : écriture du labyrinthe et labyrinthe de l'écriture », [English title : « Le Paysan de Paris by Louis Aragon: Writing the Labyrinth and the Labyrinth of Writing »], *Amaltea : Journal of Myth Criticism*, vol. 1, 2009, pp 173-187.

MOINE Alexandre, « Le territoire comme un système complexe : un concept opératoire pour l'aménagement et la géographie », *L'Espace géographique*, Tome 35, 2/2006, pp. 115-132.

MOSER Gabriel, « Proximités et identités urbaines. Dynamique des représentations sociales de l'urbanité et spatialisation de l'identité » in Émilie Bajolet, Jean-Marc Rennes et Marie-Flore Mattéi (eds.), *Quatre ans de recherche urbaine 2001-2004. Vol I : Action concertée incitative Ville. Ministère de la Recherche*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, pp. 320-327.

MOTTE Warren, « Reflections on Mirrors », *MLN*, vol. 120, n° 4, 1/9/2005, pp. 774-789.

NEUMANN Stan, COPANS Richard et LOYER François, *Paris : De la percée haussmannienne à la frontière du périphérique [From the Haussmann era to the edges of the boulevard périphérique]*, ARTE Editions, 2009.

NORDHOLT Annelies Schulte, « Georges Perec : topographies parisiennes du flâneur », *RELIEF – Revue électronique de littérature*, vol. 2, n° 1, 19/2/2008, pp. 66-86.

NUVOLATI Giampaolo, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures*, traduit par Clément Rivière, 1/7/2009, n° 70, mis en ligne le 25/4/2013, <http://gc.revues.org/2167>.

ORILLARD Clément, « Contrôler l'image de la ville », *Labyrinthe* [en ligne], 1/6/2003, n° 15, <https://labyrinthe.revues.org/472>.

OTTAVANI Didier, « Foucault - Deleuze : de la discipline au contrôle », in Emmanuel da Silva et Pierre-François MOREAU, *Lectures de Michel Foucault*, Lyon, ENS Editions (coll. « Theoria »), 2003.

OUSTINOFF Michaël, « La diversité linguistique, enjeu central de la mondialisation », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], n° 2, 1/2013, <http://rfsic.revues.org/328>.

PANOSETTI Daniela, « Le Texte littéraire comme espace ambigu. Identité topologique, "trous noirs" et expérience esthétique "inquiète" dans l'œuvre de Perec et Calvino » dans *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest (coll. « Autour du livre et de ses métiers »), 2012, pp. 373-394.



- PAQUOT Thierry, « L'art de marcher dans la ville », *Esprit*, n° 303, 3-4/2004, pp. 201-214.
- PAVEL Thomas, « Mondes possibles, normes et biens », Intervention dans le cadre du séminaire « La théorie des mondes possibles : un outil pour l'analyse littéraire? », organisé à Paris VII, 2006. Publié dans Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du CNRS, 2010. <http://www.univ-paris-diderot.fr/clam/seminaires/PavelFR.htm>
- PERIVOLAROPOULOU Nia, « Du flâneur au spectateur : Modernité, grande ville et cinéma chez Siegfried Kracauer », in S. Füzeséry et P. Simay, *Le choc des métropoles: Simmel, Kracauer, Benjamin*, Paris, Éditions de l'éclat, 2008.
- PÉROUSE Jean-François, « Istanbul, une métropole méditerranéenne? Critique d'un lieu commun tenace », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 64, 15/6/2002, pp. 167-198.
- QUERRIEN Anne, « Architecture, Espace et Capture d'après Gilles Deleuze et Félix Guattari », séminaire du 16/11/2005, sur <http://seminaire.samizdat.net>.
- RYAN Marie-Laure, « Des mondes possibles aux univers parallèles », l'intervention dans le cadre du séminaire « La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire? », organisé à Paris VII, 2006. Publié in Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du CNRS, 2010. http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26grave%3Bles
- « Retour sur l'avenir du roman. Entrevue avec Michel Brix », propos recueillis par Thomas Carrier-Lafleur et Mélodie Simard-Houde, *Revue Chameaux*, 2014, <http://revuechameaux.org/numeros/numero-5/item/retour-sur-lavenir-du-roman-entrevue-avec-michel-brix/>
- RIDLEY Simon, « Jieun Shin, Le flâneur postmoderne. Entre solitude et être ensemble », *Lectures*, 2014, p. 40.
- ROGOFF Natalie, « Les Recherches américaines sur la mobilité sociale », *Population (French Edition)*, 1950, pp. 669–688.
- RONCATO Christophe, « L'atopie ou le processus de désencombrement », *Études écossaises*, n° 11, 30/1/2008, pp. 79-90.
- SAGNOL Marc, « *Simmel et Benjamin, détecteurs de la modernité* », in Stéphane Füzeséry et Philippe Simay, *Le choc des métropoles: Simmel, Kracauer, Benjamin*, Paris, Éditions de l'éclat, 2008.
- SAINT-GELAIS Richard, « La Fiction à travers l'intertexte. Pour une théorie de la transfictionnalité », in A. Gefen et R. Audet (éd.), *Frontières de la fiction*, Québec/Boureaux, Nota Bene, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 43-75.
- « Saskia Sassen : La ville est un espace intéressant pour définir une politique », propos recueillis par Christophe Deroubaix, *l'Humanité*, 22/7/2013, <http://www.humanite.fr/tribunes/saskia-sassen-la-ville-est-un-espace-interessant-p-546274>.
- SASSEN Saskia, « The Global City », in Anthony Giddens and Philip W. Sutton (eds.), *Sociology : Introductory Readings*, 3. ed., Cambridge, Polity Press, 2010, pp.88-91.
- SCHULTE NORDHOT Annelies, « Georges Perec : topographies parisiennes du flâneur », *Relief*, vol. 2, n° 1, 3/2008, pp.66- 86.
- SIMAY Philippe, « Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes », *Métropoles*, n° 4, 12/12/2008, <https://metropoles.revues.org/2902>.

SOJA Edward W., « The city and spatial justice », [« La ville et la justice spatiale », traduction : Sophie Didier, Frédéric Dufaux], *justice spatiale ; spatial justice*, n° 1, 9/2009, <http://www.jssj.org>.

SOJA Edward W., « Regional Urbanization and the end of the Metropolis Era », in BRIDGE Gary and WATSON Sophie (eds.), *The New Blackwell Companion to the City*, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2011.

TAPIA Stéphane de, « Entre Europe et Asie : Istanbul, cité cosmopolite, carrefour de diasporas ? », in *Espace populations sociétés. Space populations societies*, 1/4/2006, pp. 167-179.

UNIVERSITÉ PARIS 8, « La voix de Gilles Deleuze » [En ligne], *La voix de Gilles Deleuze*, 1983, consultable sur http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=274.

VIALA Laurent, « Contre le déterminisme de la forme urbaine, une approche totale de la forme de la ville », *Espaces et sociétés*, vol. 122, n° 4, 1/12/2005, pp. 99-114.

VIRILIO Paul, « Dromologie : logique de la course », *Multitudes*, Futur Antérieur, n° 5, 4/1991, <http://www.multitudes.net/Dromologie-logique-de-la-course>.

WRIGHT Willard Huntington (S. S. Van Dine), « Les 20 règles du roman policier », *Québec français*, n° 141, Printemps 2006, p. 60.

WULF Christophe, « Mondialisation. Le défi de l'hétérogénéité culturelle, de l'Autre et de l'anthropologie », in *La culture à l'épreuve de la mondialisation*, UNESCO, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture Secteur des sciences sociales et humaines, 2004. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001375/137536fo.pdf>

ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3 : « Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études », 7/2013, Université de Toronto, <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>.

- Consultés

ASTIER Frédéric, « Deleuze-Guattari et la prise de parole », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 20, 15/12/2007, <https://leportique.revues.org/1373>.

BANARÉ Eddy, « Anna Madoeuf et Raffaele Cattedra (dir.), *Lire les villes, Panoramas du monde urbain contemporain* », *Lectures*, [En ligne], Les comptes rendus, 15/2/2013, <https://lectures.revues.org/10707>.

BEAVERSTOCK Jonathan V., SMITH Richard G. et TAYLOR Peter J., « A Roster of World Cities », *Cities*, vol. 16, n° 6, 12/1999, pp. 445-458.

BELHADJIN Anissa, « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, [En ligne], 17/2009, <http://narratologie.revues.org/1089>.

BELHEDI Amor, « Territoires, appartenance et identification. Quelques réflexions à partir du cas tunisien », *L'Espace géographique*, vol. 35, n° 4, 15/1/2007, pp. 310-316.

BERNIÉ-BOISSARD Catherine, « L'Europe en Méditerranée ou la ville-culture », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, n° 114, 1/9/2010, pp. 11-16.



- BERNIER Ivan, « La préservation de la diversité linguistique à l'heure de la mondialisation », *Les Cahiers de droit*, vol. 42, n° 4, 2001, pp. 913-960.
- BLANC-CHALÉARD Marie-Claude, « L'Habitat immigré à Paris aux XIXe et XXe siècles : Mondes à part? », *Le Mouvement social*, n° 182, 1/1/1998, pp. 29-50.
- BLUM Alain et FILIPPOVA Elena, « Territorialisation de l'ethnicité, ethnicisation du territoire. Le cas du système politique soviétique et russe », *L'Espace géographique*, vol. 35, n° 4, 15/1/2007, pp. 317-327.
- BONNIN Philippe et CLAVEL Maïté, « Introduction. Quand la nature s'urbanise », *Ethnologie française*, 2010, pp. 581-748.
- BONNIN Philippe et CLAVEL Maïté, « Natures urbanisées », *Ethnologie française*, 2010, pp. 581-748.
- BUSSE Michel, « L'Identité territoriale est-elle indispensable à la démocratie? », *L'Espace géographique*, vol. 35, n° 4, 15/1/2007, pp. 334-339.
- CALLINCOS Alex, « Postmodernisme : un diagnostic critique », *Revue Que Faire ?*, 25/9/2011, <http://quefaire.lautre.net/Postmodernisme-un-diagnostic>.
- CHAMPIGNY Danielle, « La ville et la nature, un accord difficile, un désaccord impossible Le regard de l'historien, le regard du géographe », in Colloque « Éduquer à l'environnement, vers un développement durable », Éduscol, 19/12/2003, <http://eduscol.education.fr/cid46245/la-ville-et-la-nature-un-accord-difficile-un-desaccord-impossible-le-regard-de-l-historien-le-regard-du-geographe.html>.
- CHEVALIER Louis, « La statistique et la description sociale de Paris », *Population (French Edition)*, vol. 11, n° 4, 1/10/1956, pp. 621-652.
- CUIN Charles-Henry, « Durkheim et la mobilité sociale », *Revue française de sociologie*, vol. 28, n° 1, 1987, pp. 43-65.
- DEBAISE Didier, « Qu'est-ce qu'une pensée relationnelle? », *Multitudes*, vol. 18, n° 4, 1/10/2004, pp. 15-23.
- DEBARBIEUX Bernard, « Prendre position : Réflexions sur les ressources et les limites de la notion d'identité en géographie », *L'Espace géographique*, vol. 35, n° 4, 15/1/2007, pp. 340-354.
- FRANCE Louis Chevalier, « Description littéraire et description historique de Paris pendant la première moitié du XIXe siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 6, n° 1, 1954, pp. 165-179.
- GARCIN Jean-Claude, « La ville pre-moderne », *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, vol. 37, n° 2, 1/1/1994, pp. 103-106.
- GUÉRIN-PACE France et GUERMOND Yves, « Identité et rapport au territoire », *L'Espace géographique*, vol. 35, n° 4, 15/1/2007, pp. 289-290.
- JOUBE Emeline, « Introduction », in « Mise en scène et mobilité aux Etats-Unis », *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone*, n° 5, 1/12/2011, <https://miranda.revues.org/2382>.
- KAELBLE Hartmut et DAVID Thomas, « La ville européenne au XXe siècle », *Revue économique*, vol. 51, n° 2, 1/3/2000, pp. 385-399.
- KOENIGSBERG Richard A., « Review of Developmental Time, Cultural Space : Studies in Psychogeography », *Political Psychology*, vol. 9, n° 3, 1988, pp. 553-556.

KRISTEVA Julia, « La mutation sémiotique », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 25, n° 6, 1970, pp. 1497-1522.

MAGRI Susanna et TOPALOV Christian, « De la cité-jardin à la ville rationalisée - Un tournant du projet réformateur, 1905-1925 : Etude comparative France, Grande-Bretagne, Italie, Etats-Unis », *Revue française de sociologie*, vol. 28, n° 3, 7/1987, pp. 417-451.

M⁷BOUKOU Serge, « Démarches(s) pour une anthropologie de la transversalité », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 19, 1/1/2007, <https://leportique.revues.org/1301>.

MENGUE Philippe, « Point de vue et espace politique, vers un espace lisse deleuzien », Conférence du 7/8/2013, chez Philippe et Lien Jonathan, Carrière de Saint Symphorien, Bonnieux, publié sur <http://www.cafe-philosophie.fr/tag/espace-lisse-et-strie/>

PERLOFF Marjorie, « Cultural liminality / Aesthetic Closure ? : The “Interstitial Perspective of Homi Bhabha” », 1998, <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/bhabha.html>.

REMY Jean, « Spatialité du social et transactions », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Espaces et transactions sociales, 16/6/2016, <http://sociologies.revues.org/5354>.

STADNICKI Roman, « Şan‘â’ : limites de la ville et identités urbaines », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 121-122, 10/4/2008, pp. 115-132.

STOC Mathis, « Construire l’identité par la pratique des lieux. De Biase A. & Alessandro Cr. », *Chez nous, Territoires et identités dans les mondes contemporains*, Editions de la Villette, 2006, pp.142-159, <halshs-00716568>

TESSE Sarah, « Les “villes à la Descartes” sont-elles imputables à Descartes ? », *Fabula Colloques*, 1/9/2007, <http://www.fabula.org/colloques/document528.php>.

d. Essais, ouvrages collectifs, dictionnaires littéraires

ALBERT Michel, *Capitalisme contre capitalisme*, Paris, 1991.

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, traduit de l’anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2005.

ARENDRT Hannah, *Condition de l’homme moderne*, traduit de l’anglais (États-Unis) par Georges Fradier, Paris, Pocket, 1988.

ASCHER François, *La république contre la ville : essai sur l’avenir de la France urbaine*, La Tour-d’Aigues, Aube, 1998.

AUGÉ Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 2002.

AUGOYARD Jean-François, *Pas à pas : Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil, 1979.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l’espace* [1957], Paris, PUF, 2012.

BACHELARD Gaston, *L’air et les songes : essai sur l’imagination du mouvement* [1943], Paris, Corti, 2007.

BÄHLER Ursula, FROHLICHER Peter, LABARTHE Patrick et VOGEL Christina (eds.), *Figurations de la ville-palimpseste*, Tübingen, Narr, 2012.

BAILLY Jean-Christophe, *La ville à l’oeuvre*, Paris, Les Éd. de l’Imprimeur, 2001.



- BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch, *Esthétique et théorie du roman* [1978], Paris, Gallimard, 1987.
- BARTHES Roland, *L'aventure sémiologique* [1985], Paris, Seuil, 1991.
- BARTHES Roland, *L'Empire des signes* [1970], Paris, Seuil (coll. « Points. Série Essais »), 2007.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil, 1972.
- BARTHES Roland, *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES Roland, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], Paris, Mille et une nuits, 2010.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 1976.
- BAUMAN Zygmunt, *Le Présent liquide : Peurs sociales et obsession sécuritaire*, Paris, Seuil, 2007.
- BAUMAN Zygmunt, *La vie liquide*, Rodez, Editions du Rouergue, 2006.
- BAUMAN Zygmunt, *Le coût humain de la mondialisation*, Paris, Hachette Littératures (coll. « Pluriel »), 2000.
- BAUMAN Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge ; Malden, Polity Press ; Blackwell, 2000.
- BAXTER Charles and TURCHI Peter (eds.), *Bringing the Devil to His Knees : The Craft of Fiction and the Writing Life*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.
- BEAUVOIR Simone de, *L'Amérique au jour le jour*, Paris, Gallimard, 1954.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, Paris, 2007.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle: exposé* [1939], Éditions Allia, 2003.
- BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Payot & Rivages, 2002.
- BENJAMIN Walter, *Oeuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages* [1924-1939], traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Cerf (coll. « Passages »), 1993.
- BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant : essais et conférences* [1934], Paris, PUF, 1999.
- BERTENS Johannes and FOKKEMA Douwe, *International Postmodernism : Theory and literary Practice*, Amsterdam, Benjamin, 1997.
- BEST Steven and KELLNER Douglas, *The Postmodern Turn*, New York, Guilford Press, 1997.
- BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, London ; New York, Routledge, 1994, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot, *Les Lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

- BONNET Michel et AUBERTEL Patrice (eds.), *La ville aux limites de la mobilité*, Paris, PUF, 2006.
- BRIDGE Gary and WATSON Sophie (eds.), *The New Blackwell Companion to the City*, Malden, MA, Wiley-Blackwell (coll. « Wiley-Blackwell Companions to Geography »), 2011.
- BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco, Éd. du Rocher, 1999.
- BRUNEL Pierre, *Transparences du roman : Le romancier et ses doubles au XXe siècle*, Paris, J. Corti, 1997.
- BRUNEL Pierre (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éd. du Rocher, 1988.
- BUTLER Christopher, *Modernism : A Very Short Introduction*, Oxford ; New York, Oxford University Press (coll. « Very short introductions »), 2010.
- BUTLER Christopher, *Postmodernism : A Very Short Introduction*, Oxford ; New York, Oxford University Press (coll. « Very short introductions »), 2002.
- CAMILLO Giulio, *Le Théâtre de la mémoire - Annoté et précédé de Les lieux de l'image par Bertrand Schefer*, Paris, Allia, 2001.
- CAMPANA Marie-Noëlle, *Queneau pudique, Queneau coquin*, Limoges, Pulim, 2007.
- CARROUÉ Laurent, *La mondialisation*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2006.
- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, Gallimard (coll. « Folio. Essais »), 1990.
- CHADOIN Olivier, *La ville des individus*, Paris, L'Harmattan (coll. « Villes et entreprises »), 2004.
- CLAUDEL Paul, *Connaissance de l'Est*, Paris, Larousse, 1920.
- CLAVARON Yves et DIETERLE Bernard (eds.), *La mémoire des villes*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003.
- COLLOT Michel, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes sud, 2011.
- COURTÈS Joseph, *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette supérieur, 1991.
- COVERLEY Merlin, *Psycho-géographie ! : Poétique de l'exploration urbaine*, Lyon, Les Moutons électriques, 2011.
- DARD Philippe, DESBONS Florence et GARDAZ Élisabeth, *La ville : symbolique en souffrance*, Paris, Centre d'études psychosociologiques-CEP, 1975.
- DARDEL Éric, *L'Homme et la terre : nature de la réalité géographique*, Paris, PUF, 1952.
- DAVIS Mike, *City of Quartz : Excavating the Future in Los Angeles* [1990], London, Verso, 2006, traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Dartevelle et Marc Saint-Upéry, *City of quartz : Los Angeles, capitale du futur* [1998], La Découverte, Paris, 2000.
- DELEUZE Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.



- DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- D'ESTIENNE D'ORVES Nicolas, *Dictionnaire amoureux de Paris* [doc. numérique], Paris, Plon, 2015.
- DI MÉO Guy, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan Université, 1998.
- DOLEŽEL Lubomír, *Possible Worlds of Fiction and History : The Postmodern Stage*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010.
- DOUSTEYSSIER-KHOZE Catherine et PLACE-VERGHNES Floriane (eds.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Oxford, 2006.
- DUBAR Claude, *La socialisation : construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, A. Colin, 2010.
- DUBAR Claude, *La crise des identités : l'interprétation d'une mutation*, Paris, PUF (coll. « Le lien social »), 2001.
- DUCLOS Michèle, *Kenneth White: nomade intellectuel, poète du monde*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2006.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale* [1960], Paris, Dunod, 1997.
- ECO Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1994.
- ECO Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988.
- ECO Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Grasset, Le Livre de Poche : Biblio., Paris, 1985.
- ECO Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, B. Grasset, 1985.
- ELIADE Mircea, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1979.
- FEATHERSTONE Mike, LASH Scott and ROBERTSON Roland (eds.), *Global Modernities*, London, SAGE, 1995.
- FOKKEMA Douwe Wessel, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam ; Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co (coll. « Utrecht publications in general and comparative literature »), 1984.
- FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, Éditions Lignes, 2009.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 2001.
- FOURIER Charles, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* ; Prospectus et annonces de la Découverte, Paris, A Leipzig (Bibliothèque impériale), 1808.
- FOURIER Charles, *Le Nouveau monde industriel et sociétaire, ou Invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle* ; Distribuée en séries passionnées, Paris, Bossange Père ; P. Mongie Ainé, 1829.
- FOURNEL Victor, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Adolphe Delahays, Libraire-éditeur, 1858.
- FRÉCHETTE Christine, *Protéger la langue à l'ère de la mondialisation*, Québec, Conseil supérieur de la langue française, 2007.

- FRIEDMANN Georges, *La Crise du progrès. Esquisse d'histoire des idées 1895-1935*, Paris, Gallimard, 1936.
- FÜZESSÉRY Stéphane et SIMAY Philippe, *Le choc des métropoles : Simmel, Kracauer, Benjamin*, Éditions de l'éclat, Paris, 2008.
- GADOIN Isabelle et PALMIER-CHATELAIN Marie-Elise (eds.), *Rêver d'Orient, connaître l'Orient : Visions de l'Orient dans l'art et la littérature britanniques*, Lyon, ENS, 2008.
- GARRARD Greg, *Ecocriticism*, London, Routledge, 2011.
- GARRIC Henri, *Portraits de villes : Marches et cartes*, Paris, H. Champion, 2007.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1976.
- GERVAIS Bertrand et HORVATH Christina, *Écrire la ville*, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Université du Québec à Montréal, 2005.
- GRACQ Julien, *La forme d'une ville*, Paris, J. Corti, 1985.
- GROS Frédéric (éd.), *Petite bibliothèque du marcheur*, Paris, Flammarion, 2011.
- GUILLAUME Paul, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979.
- GÜRSEL Nedim (éd.), *Paroles dévoilées : Les femmes turques écrivent*, Paris, Arcantère : Ed. Unesco, 1993.
- HALL Peter, *Les Villes mondiales*, Paris, Hachette, 1965.
- HARVEY David, *Paris, Capital of Modernity*, New York, Routledge, 2003, traduit de l'anglais par Matthieu Giroud, *Paris, capitale de la modernité*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2012.
- HARVEY David, *The Condition of Postmodernity : An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge MA & Oxford UK, Blackwell, 1989.
- HASSAN Ihab Habib, *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature*, Madison, Wis, University of Wisconsin Press, 1982.
- HERRIOT Edouard, *Orient*, Paris, Hachette, 1934.
- HJELMSLEV Louis, *Principes de grammaire générale*, København, Adr. Fred. : Høst and son, 1957.
- HONORÉ Carl, *Éloge de la lenteur*, Paris, Marabout, 2007.
- HORVATH Christina, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007.
- HUIZINGA Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951.
- HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.
- HUYNH Phuong Mai (éd.), *Habitat et vie urbaine : changements dans les modes de vie*, Paris, PUCA, 2006.
- JAMESON Fredric, *Postmodernism : Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991, traduit de l'anglais (États-Unis) par Florence Nevoltry, *Le Postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2007.
- JOUSSE Marcel, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Resma, 1969.



- KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale* [1996], Paris, Seuil, 2000.
- KUNDERA Milan, *L'art du roman* [1986], Paris, Gallimard, 1995.
- LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, PUF, 2013.
- LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes* [1941], Paris, Seuil, 1971.
- LE GALÈS Patrick, *Le Retour des villes européennes : Sociétés urbaines, mondialisation, gouvernement et gouvernance*, Paris, Presses de Sciences Po., 2003.
- LEFEBVRE Henri, *Du rural à l'urbain* [1970], Paris, Anthropos, 2001.
- LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace* [1974], Paris, Economica, 2000.
- LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville* [1968], Paris, Seuil : Anthropos, 1974.
- LEROY Claude, *Le Mythe de la passante : De Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, 1999.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques* [1955], Paris, Plon, 1998.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Race et histoire*, Paris, Unesco, 1952.
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *La Monadologie* [1714], édition française de 1840, ATHENA - Pierre Perroud, 2011.
- LODGE David, *The Art of Fiction : Illustrated From Classic and Modern Texts*, New York, Viking, 1993.
- LOTMAN Youri, *La sémiosphère*, Limoges, Pulim (coll. « Nouveaux actes sémiotiques »), 1999.
- LYNCH Kevin Andrew, *The Image of The City*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Françoise Vénard et Jean-Louis Vénard, *L'Image de la cité*, Paris, Dunod, 1969.
- LYOTARD Jean-François, *L'Inhumain : Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.
- LYOTARD Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Minit, 1979.
- MAGRIS Claudio, *Danube* [1986], Paris, Gallimard, 2003.
- MANSFIELD Charlie, *Researching Literary Tourism*, Plymouth, TKT, 2015.
- MARCOLINI Patrick, *Le Mouvement situationniste : Une histoire intellectuelle*, Montreuil, L'Échappée, 2012.
- MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise : variations et résurgences : actes du colloque international de Valenciennes, 1979*, Gunter Narr Verlag, 1980.
- MATTELART Armand, *Histoire de l'utopie planétaire : de la cité prophétique à la société globale*, Paris, La Découverte, 1999.
- MAURIAC François, *La province*, Paris, Hachette, 1964.
- MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie* [1950], Paris, PUF, 1993.
- MCHALE Brian, *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 1989.
- MCNAMARA Kevin R., *The Cambridge Companion to the City in Literature*, New York, Cambridge University Press, 2014.

- MEAD George Herbert, *L'Esprit, le soi et la société* [1934], traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean Cazeneuve, Eugène Kaelin et Georges Thibault, Paris, PUF, 2006.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens* [1948], Paris, Nagel, 1966.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 1952.
- MILLER Joseph Hillis, *Topographies*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- MONGIN Olivier, *La condition urbaine : la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005.
- MORETTI Franco, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, Paris, Seuil, 2000.
- MORIN Edgar, *Penser l'Europe* [1987], Paris, Gallimard, 1990.
- NANCY Jean-Luc, *La ville au loin* [1999], Paris, La Phocide, 2010.
- NESCI Catherine, *Le Flâneur et les flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2007.
- NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau* [1888], Paris, Gallimard, 1988.
- NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1997.
- PASCAL Blaise, *Les Pensées de Pascal*, Paris, P. Lethielleux ; Libraire-Éditeur, 1896.
- PATELL Cyrus R. K. and WATERMAN Bryan (eds.), *The Cambridge Companion to the Literature of New York*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- PAVEL Thomas G., *Fictional Worlds*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1986, traduit et remanié par l'auteur, *Univers de la fiction* [1988], Paris, Seuil, 1993.
- PEREC Georges, *Ellis Island* [1980], Paris, P.O.L., 1995.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée (coll. « Collection L'Espace critique »), 1974.
- PEZEU-MASSABUAU Jacques, *La maison : espace réglé, espace rêvé*, Montpellier, Gip Reclus, 1993.
- RABAN Jonathan, *Soft City*, London, Flamingo, 1984.
- RÉMY Jean, *Georg Simmel : ville et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre* [1990], Paris, Seuil, 1996.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit I* [1983], Paris, Seuil, 1991.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman* [1963], Paris, Minuit, 2010.
- ROBIN Régine, *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, 2009.
- ROUDAUT Jean, *Les Villes imaginaires dans la littérature française: les douze portes*, Paris, Hatier, 1990.
- ROUVILLOIS Frédéric, *L'Utopie*, Paris, Flammarion, 2013.
- SAID Edward W., *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* [1978], Paris, Seuil, 2005.
- SAID Edward W., *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Mass, Harvard Univ. Press, 1983.
- SAINT-POL-ROUX, *La randonnée*, Mortemart, Rougerie, 1978.



- SAINT-POL-ROUX, *Vitesse*, Mortemart, Rougerie, 1973.
- SANSOT Pierre, *La marginalité urbaine*, Paris, Payot & Rivages, 2017.
- SANSOT Pierre, *Poétique de la ville* [1971], Paris, 2004.
- SANSOT Pierre, *Du bon usage de la lenteur* [1998], Paris, Payot & Rivages, 2000.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1950.
- SASSEN Saskia, *La globalisation : une sociologie*, Paris, Gallimard, 2009.
- SASSEN Saskia, *Sociology of globalization*, New York, W.W. Norton, 2007.
- SASSEN Saskia, *The Global City : New York, London, Tokyo*, Princeton, 2001.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1971.
- SÉCHET Raymonde et VESCHAMBRE Vincent, *Penser et faire la géographie sociale: contributions à une épistémologie de la géographie sociale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- SHAYEGAN Daryush, *La lumière vient de l'Occident : le réenchantement du monde et la pensée nomade*, La Tour d'Aigues, Aube, 2008.
- SHAYEGAN Daryush, *Le Regard mutilé : Schizophrénie culturelle*, La Tour-d'Aigues, Aube, 1996.
- SILVA Emmanuel da et MOREAU Pierre-François, *Lectures de Michel Foucault*, Lyon, ENS Editions (coll. « Theoria »), 2003.
- SIMMEL Georg, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, traduit par François Ferlan, Paris, l'Herne, 2007.
- SIMMEL Georg, *Philosophie de l'argent* [1900], traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Quadrige/PUF, 2009.
- SIMMEL Georg, *Philosophie de la modernité* [1989], traduit de l'allemand par Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Payot, 2004.
- SMETHURST Paul, *The Postmodern Chronotope : Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam, Rodopi (coll. « Postmodern studies »), 2000.
- SOJA Edward W., *Postmodern Geographies : The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, 1989.
- SOJA Edward William, *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places*, Cambridge, Blackwell, 1998.
- STEIN Howard F., *Developmental Time, Cultural Space : Studies in Psychogeography*, Norman, University of Oklahoma Press, 1987.
- MORE Thomas, *L'Utopie* [1516], traduit du latin par Jean Le Blond, Paris, Gallimard, 2012 et MORE Thomas, *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement* [1516], traduit du latin par Marie Delcourt, Paris, Flammarion, 1987.
- THOMPSON William (ed.), *The Contemporary Novel in France*, Gainesville, University press of Florida, 1995.
- THOREAU Henry David, *La désobéissance civile : 1849*, Saint-Didier, Éditions l'Escalier, 2010.

- THOREAU Henry David, *Marcher* [1861], traduit de l'américain par Nicole Mallet (2007), Marseille, Le Mot et le reste, 2014.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhail Bakhtine : Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978.
- TOURAINÉ Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.
- TURCHI Peter, *Maps of the Imagination : The Writer as Cartographer*, San Antonio, Texas, Trinity University Press, 2004.
- VIRILIO Paul, *Vitesse et politique : essai de dromologie*, Paris, Galilée (coll. « Collection l'Espace critique »), 1977.
- WAGNLEITNER Reinhold, *Coca-colonization and the Cold War : The Cultural Mission of the United States in Austria after the Second World War*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1994.
- WESTPHAL Bertrand, *L'Œil de la Méditerranée: une odyssée littéraire*, La Tour d'Aigues, Aube, 2005.
- WESTPHAL Bertrand, *La cage des méridiens : la littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Minuit, 2016.
- WESTPHAL Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minuit (coll. « Paradoxe »), 2007.
- WESTPHAL Bertrand, *Le Monde plausible : Espace, lieu, carte*, Paris, Minuit (coll. « Paradoxe »), 2011.
- XIBERRAS Martine, *Pratique de l'imaginaire : lecture de Gilbert Durand*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002.
- YARBUS Alfred, *Eye Movements and Vision*, New York, Plenum Press, 1967.
- ŽIŽEK Slavoj, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2005.
- L'Atelier du roman : Mondialisation* (Collectif), n° 26, Paris, France, La table ronde, 2001.

- Consultés

- ADDA Jacques, *La mondialisation de l'économie : de la genèse à la crise*, Paris, La Découverte, 2012.
- AMAT Jean-Paul, CARMONA Michel et DUMONT Gérard-François, *Les Métropoles dans le monde*, Paris, Ellipses-Marketing, 2000.
- BANDIER Norbert, DEHOUX Danielle et GRAFMEYER Yves, *La ville*, Paris, Hatier, 1979.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1991.
- BENJAMIN Walter, *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël Gonthier, 1974.
- BLANQUART Paul, *Une histoire de la ville : Pour repenser la société*, Paris, La Découverte, 1997.
- BOLDUC David et AYOUB Antoine, *La mondialisation et ses effets : revue de la littérature*, Québec, GREEN, Département d'économique, Université Laval, 2000.
- BROSSEAU Marc, *Des romans-géographes. Essai*, Paris, L'Harmattan, 1996.



- CHALAS Yves, COUIC Marie-Christine, DUARTE Paulette et TORGUE Henry, *Urbanité et périphérie : Connaissance et reconnaissance des territoires contemporains*, Paris, Plan construction et architecture, 1997.
- CHOAY Françoise, *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil, 2006.
- CHOMBART DE LAUWE Paul-Henry, *Paris et l'agglomération parisienne*, Paris, PUF, 1952.
- CLAVAL Paul, *La logique des villes : essai d'urbanologie*, Paris, LITEC (coll. « Géographie économique et sociale »), 1981. CLAVEL Maïté, *Sociologie de l'urbain*, Paris, Anthropos, 2002.
- CLAVEL Maïté, *L'Aménagement étatique de l'espace...*, Paris, Hachette, 1973.
- CONDÉ Claude (ed.), *Mouvance et variations du texte littéraire*, Paris, les Belles lettres, 1992, 178 p.
- DAMBRE Marc et BLANCKEMAN Bruno (eds.), *Romanciers minimalistes : 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- DUBOIS-TAINE Geneviève et CHALAS Yves, *La ville émergente*, La Tour-d'Aigues, Aube, 1997.
- EDWARDS Justin D. and GRAULUND Rune, *Mobility at Large : Globalization, Textuality and Innovative Travel Writing*, Oxford University Press, 2012.
- ELIAS Norbert, *The Civilizing Process*, Oxford, Blackwell, 1994.
- FABRE-LUCE Anne (ed.), *Mobiles : essais sur la notion de mouvement*, Paris, Klincksieck, 1973.
- FOKKEMA Douwe Wessel and BERTENS Johannes Willem (eds.), *Approaching Postmodernism : Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*, Amsterdam ; Philadelphia, Benjamins (coll. « Utrecht publications in general and comparative literature »), 1986.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008.
- FRÉMONT Armand, *La région, espace vécu*, Paris, PUF, 1976.
- GABAUDE Florent, PICKER Marion et MALEVAL Véronique (Collectif), *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, Pulim (coll. « Collection Espaces »), 2011.
- GLOTFELTY Cheryll (ed.), *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996.
- GRAFMEYER Yves et JOSEPH Isaac, *L'école de Chicago*, Paris, Aubier, 1984.
- GUTH Suzie, *Modernité de Robert Ezra Park : Les concepts de l'école de Chicago*, Harmattan, 2008.
- HUNTINGTON Samuel Phillips, *Le choc des civilisations*, Paris, 1997.
- IMBERT Christophe, DUBUCS Hadrien, DUREAU Françoise et GIROUD Matthieu, *D'une métropole à l'autre : pratiques urbaines et circulations dans l'espace européen*, Paris, A. Colin, 2014.
- MARQUET Jean-François, *Miroirs de l'identité : la littérature hantée par la philosophie*, Paris, Hermann, 1996.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1985.
- MOLES Abraham André et ROHMER-MOLES Elisabeth, *Psychologie de l'espace*, Tournai ; Paris, Casterman, 1978.

- ORFEUIL Jean-Pierre et WIEL Marc, *Grand Paris : sortir des illusions, approfondir les ambitions*, Paris, Scrineo, 2012.
- PIEN Nicolas et LANNI Dominique (Collectif), *J. M. G. Le Clézio explorateur des royaumes de l'enfance*, Msida, Passage, 2015.
- RIGNALL John, *Realist Fiction and the Strolling Spectator*, London, Routledge, 1992.
- RUHLEN Merritt, *L'Origine des langues : Sur les traces de la langue mère*, Paris, Gallimard, 2007.
- SHORT John R., *Global Metropolitan : Globalizing Cities in a Capitalist World*, London ; New York, Routledge, 2013.
- UZUNIDIS Dimitri, LAPERCHE Blandine et BOUTILLIER Sophie, *L'Entreprise dans la mondialisation*, Éditions Le Manuscrit, 2010.
- WIEL Marc, *Étalement urbain et mobilité*, Paris, La Documentation française, 2010.
- WISMANN Heinz, *Walter Benjamin et Paris : Colloque international, 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf (coll. « Passages »), 1986.
- WISZNIEWSKI Wladek, TRIPIER Pierre, ZNANIECKI Florian, THOMAS William Isaac et GAUDILLAT Yves, *Le Paysan polonais en Europe et en Amérique : Récit de vie d'un migrant (Chicago, 1919)*, Paris, Nathan, 1998.



Annexe

Entretien avec Jean Echenoz



Jean Echenoz : « L'espace construit le personnage »

Paris, le 17 novembre 2016

Entretien avec Jean Echenoz,

Questions : Mehdi Alizadeh

Question : Vous êtes considéré comme un auteur minimaliste, qu'en pensez-vous ?

Echenoz : Qu'est-ce que ça veut dire, le minimalisme ? Si ça s'oppose au baroque, à l'emphase, je suis tout à fait d'accord. Mais, je ne travaille pas dans ce sens-là. J'ai l'impression, au contraire, que quelque fois je peux déborder sur des situations, amplifier des détails, que je ne m'en tiens pas à une économie radicale de sobriété.

Question : Vous aimez inviter le lecteur à jouer avec vous, à construire le monde de la fiction avec vous, ce qu'Umberto Eco appelle *la coopération interprétative*. Or, cela n'est pas persistant dans votre œuvre, parfois vous avez insisté plus clairement, comme dans *Au piano* et surtout dans votre dernier roman, *Envoyée spéciale*.

Echenoz : Oui, mais ce n'est pas systématique. Dans *Envoyée spéciale*, cette façon de faire est plus présente. Je ne l'ai pas toujours fait dans d'autres romans, mais je voulais être un peu plus présent dans *Envoyée spéciale*. Dans ce roman, je raconte une histoire, mais rappelons-nous que je vous raconte une histoire à vous aussi et que l'on peut avoir un échange, même si cet échange est un semblant d'échange. Il n'y a pas de vrai échange, il y a une espèce de mise en scène de l'interlocuteur ou d'un narrateur. Mais le narrateur n'est pas forcément moi, il peut être *je*, il peut être *nous*, il peut être *on*, il peut être un témoin de passage. C'est l'idée... introduire de petites voix latérales, quelquefois.

Question : Parlons de votre passion pour la géographie. D'où vient-elle ? Y voyez-vous un rapport avec la pensée postmoderne et le primat de l'espace, avec *The Spatial Turn* d'Edward Soja par exemple ?

Echenoz : Non, c'est quelque chose de très simple. Dans la construction des histoires que j'essaie de faire, les lieux sont presque aussi importants que les personnages. D'une certaine manière, ils sont même eux aussi des personnages. Cela se produit le plus souvent à partir d'un lieu, qui peut être une rue, un paysage, une ville, un quartier. Ce qui déclenche la narration, c'est au moins aussi souvent cela que l'idée d'un personnage. En tout cas, c'est à part égale.



J'ai besoin, comme une espèce de nécessité physique, du déplacement dans mes histoires. Je ne peux pas imaginer quelque chose de statique. Peut-être que j'essaierai un jour mais je n'ai pas très envie : il faut toujours qu'il y ait un mouvement.

Question : Vos personnages sont comme des nomades, ils sont le plus souvent en déplacement.

Echenoz : Oui, on peut le voir comme ça.

Question : Vous considérez tous vos livres comme des romans géographiques ?

Echenoz : Non, il y a eu trois ou quatre livres qui étaient plus d'ordre historique, c'était une espèce de série de quatre livres.

Question : Dans quelle catégorie de votre œuvre classez-vous alors *Lac* ? Vous ne le considérez pas comme historique, je suppose ?

Echenoz : Non, *Lac* fait partie d'une commande. Un département de la région parisienne, pour être très précis, le Val-de-Marne, donnait chaque année de l'argent à un auteur pour écrire un texte en suggérant que le texte qu'écrivait l'auteur se passe dans ce département-là. Ça m'a permis de faire quelque chose qui compte beaucoup, faire énormément de repérages avant d'écrire l'histoire. C'était quelque chose de très important pour moi, passer des journées et des semaines en voiture, en métro ou à pieds à arpenter des lieux et à chercher des décors. Quelquefois on tombe sur un lieu, et on se dit : ça, c'est pour moi, c'est un lieu de fiction ; ça peut être d'une banalité absolue, ça peut être un immeuble près de l'autoroute, ça peut être un cimetière, ça peut être le pavillon des abats à Rungis. J'en ai vu beaucoup quand je me baladais. C'étaient les lieux qui déclenchaient l'histoire beaucoup plus que la psychologie des personnages. La psychologie des personnages ne m'intéresse pas. Le roman *Lac* était un truc extrême, c'est-à-dire que, là, j'ai utilisé la suggestion qui m'était faite d'une unité de lieu, parce que c'était formidable de travailler sur un département que je connaissais très peu, c'était comme si on me proposait une infinité de décors dans lesquels je pouvais me promener, en choisir certains qui mettaient en place une action.

Question : C'est-à-dire que vous voyez le lieu réel comme cadre pour la construction de la fiction ?

Echenoz : Oui.

Question : Dans *Au piano*, vous choisissez de parler d'Iquitos, une ville au Pérou, pourquoi ? Comment ce choix s'est-il fait ? Vous avez donné beaucoup de détails géographiques sur Iquitos, mais vous ne mentionnez jamais le nom du Pérou. Est-ce que cela était intentionnel ?

Echenoz : Avant de vous parler d'Iquitos, on peut prendre par exemple l'histoire de la Malaisie dans *L'Équipée malaise*. Ça me plaisait d'utiliser ce lieu parce que je n'y étais jamais allé, puis

il y avait dans le nom Malaisie cette connotation de malaise. J'avais envie de construire une espèce de Malaisie imaginaire. J'ai quand même cherché beaucoup de choses sur ce pays. J'ai essayé de la reconstruire avec les éléments réels que j'ai cherchés partout dans les dictionnaires, dans les encyclopédies, dans les livres. A partir de là, j'ai essayé de construire un lieu. C'est un truc imaginaire. Je n'oublie pas Iquitos, c'était juste pour vous dire que ça peut se dire de différentes façons. Pour *Les Grandes Blondes*, je voulais des scènes en Inde. Je ne connaissais pas l'Inde et je suis allé là-bas pour chercher des notes, relever les trucs. Ça m'a donné quelques idées, je suis resté trois mois. C'était un voyage que j'ai fait pour aller chercher des informations. La Malaisie, je ne pouvais pas y aller : je n'avais pas un rond à l'époque. L'Inde, j'ai pu. Ce qui était curieux, d'ailleurs, c'est que j'avais imaginé des scènes indiennes, un pays que je ne connaissais pas du tout - notamment une scène de rue que j'avais imaginée. J'avais même commencé à noter comme ça, un peu comme un rêve. Quand je suis arrivé à Madras, le deuxième jour après mon arrivée, je suis arrivé dans une rue qui était exactement comme celle que j'avais imaginée, sauf que dans mon idée elle était en pente et dans la réalité elle était plate, mais c'était à peu près ça. Là, j'ai cherché vraiment des éléments. Iquitos, c'est simplement par hasard. Il se trouve que j'étais parti au Pérou pour faire des rencontres dans des instituts français de plusieurs villes. Je suis arrivé à Iquitos, et j'ai eu l'impression d'être au milieu d'un roman. Je me suis dit que c'était une ville que je ne pouvais pas rater. Il y a tant de choses que j'ai vues, un peu tous les détails d'Iquitos qui sont dans le livre. Il y avait une espèce de perméabilité. Il y avait des détails dans cette ville qui m'ont énormément frappé.

Question : Quels détails?

Echenoz : Je ne sais pas, une maison en métal, des types qui pêchaient les rats ...

Question : J'ai regardé le plan de la ville d'Iquitos sur la carte, c'est un plan en damier, comme dans les villes modernes (Manhattan à New York, par exemple), cependant Iquitos est une ville pauvre et chaotique !

Echenoz : Oui, absolument. C'est en ruine.

Question : Quant aux noms de lieux, de rues, à Iquitos, que vous mentionnez dans *Au piano* : rue Fitzcarraldo par exemple, qui fait penser à Werner Herzog... avez-vous choisi les noms que vous vouliez citer ? Était-ce des lieux réels ?

Echenoz : Pour le nom des rues, je relevais des noms de rue qui m'intéressaient, mais il fallait aussi qu'ils soient proches de la réalité. En même temps, j'ai eu le sentiment d'être au bout du monde et dans un endroit à nul autre pareil. C'est pour ça que je n'ai pas indiqué le Pérou, parce qu'Iquitos était presque comme une ville imaginaire, sauf qu'elle existe vraiment. J'ai construit



une image réaliste et un temps complètement déconnecté, parce que c'est un lieu complètement déconnecté.

Question : La géographie dans vos œuvres n'est pas fantaisiste, c'est une géographie réelle, et l'histoire est construite à partir de cette géographie. Prenons l'exemple du Parc Monceau dans *Au piano*. Pourquoi ce Parc, pourquoi pas un autre ?

Echenoz : Parce que le Parc Monceau jouxte une salle de concert.

Question : Et cela était important pour vous parce que justement le protagoniste, Max, est un pianiste qui va jouer une pièce de Chopin, dont la statue se trouve dans le parc, à côté d'autres statues de musiciens...

Echenoz : Ce qui est intéressant, c'est que d'abord j'aime beaucoup le parc Monceau, tout simplement. Ensuite ça jouxtait cette salle de concert, et puis dans ce parc il y a beaucoup de statues de musiciens, et c'était important que dans cette espèce de petite déambulation au début on croise Gounod puis Chopin.

Question : Le parc Monceau, à part le fait que c'est un très joli parc à côté de la salle de concert où Max doit jouer une pièce de Chopin, devient une géographie prophétique. Ce qui va se passer après pour le personnage, on le voit ici. Le parcours dans « le parc » purgatorial est-il comme une reprise de sa promenade dans le parc Monceau ? Charles Gounod dont la statue se trouve dans le parc, a écrit un opéra intitulé *Faust* dans lequel on entend la phrase : « c'est l'enfer qui t'appelle ! ». Nous savons que Max ira après « le parc » vers « l'enfer », qui est Paris dans *Au piano*. Une autre statue est celle d'Edouard Pailleron, qui a écrit « Le monde où l'on s'ennuie » - et c'est la même phrase que dira Max lors de sa visite du « Parc » purgatorial. On peut donner d'autres exemples aussi.

Echenoz : Ça, c'est la construction que vous faites de ce roman. Elle n'était pas préméditée chez moi, mais ça m'intéresse beaucoup. Il y a évidemment des espèces de recoupements dont je suis absolument ignorant, des interprétations du lecteur que l'auteur n'a pas préméditées.

Question : La mort de l'auteur ?

Echenoz : Oui, à partir du moment où un livre existe chez les autres, le lecteur devient l'auteur. Tout ce que vous m'avez raconté signifie que vous êtes devenu l'auteur du livre en reconstruisant des choses selon votre angle qui n'est pas le mien, et le mien n'a plus aucune importance.

Question : Quant au choix des personnages et de leur nom, vous faites une sorte de recyclage de personnages dans vos romans. Chez vous, l'intertextualité devient une autoparodie. Vous recyclez vos textes pour faire un retour de personnage : les personnages qui reviennent à chaque

fois dans les romans suivants, mais sous de nouvelles identités. Chez vous, ce retour n'est pas toujours pour les personnages : il y a aussi des lieux et des thèmes qui se répètent. Les personnages qui reviennent, par exemple, le personnage de Béliard, qui est présent dans *Au piano* et dans *Les Grandes Blondes*. Il n'est jamais un homme ordinaire. Dans *Au piano*, Béliard est un agent purgatorial...

Echenoz : Oui, Béliard est une espèce d'ange gardien, un petit diable gardien...

Question : ... et dans *Les Grandes Blondes*, c'est une créature saturnienne. Il y a d'autres exemples aussi. La ressemblance entre le nom de Suzi Delaire, qui est le nom d'un bateau dans *L'Équipée malaise*, et Suzy Clair qui est le nom d'un personnage dans *Lac* : vous l'avez fait exprès ?

Echenoz : Non, ce n'était pas intentionnel. Suzy Delair est une actrice des années 50, 60, et j'ai aussi trouvé beau le nom de « Clair ». Il y a aussi une histoire de sonorité pour ces deux noms. Ce n'était pas une question de référence.

Question : Paul Salvador est le nouveau nom de Max dans *Au piano*, et il est aussi un personnage dans *Les Grandes Blondes*. Est-ce que le choix du même nom, c'est tout à fait hasardeux ?

Echenoz : Non, ce n'est pas hasardeux, parce que j'aime bien faire une espèce de passerelle avec ces noms-là. Ce sont simplement des espèces d'emblèmes. Il n'y a pas une intention particulière.

Question : Et il faut se rappeler qu'ils ne sont pas les mêmes personnages.

Echenoz : Non, non, pas du tout

Question : Vous reprenez un même nom, mais avec une nouvelle identité.

Echenoz : Oui, voilà. Reprendre un même nom, ça peut me plaire.

Question : Est-ce que vous n'avez jamais pensé qu'il y avait beaucoup de noms, et qu'on pouvait par exemple choisir un nouveau nom pour peupler un peu plus son œuvre ?

Echenoz : Non, ce sont des noms qui me conviennent, qui sonnent bien, qui vont bien aux personnages, et ça ne me déplaît pas de faire de petites passerelles d'un livre à l'autre mais sans attention, sans signification particulière. C'est comme ça.

Question : C'est cela qui fait la transfictionnalité de votre œuvre, n'est-ce pas ?

Echenoz : Oui, c'est une espèce de jeu que je fais avec moi-même. Il n'y a pas de projet précis par rapport à ça. C'est aussi une espèce de balise par rapport aux noms. Il y a des noms que



j'aime bien retrouver, les noms qui n'impliquent pas du tout de rapports entre les personnages. Comme ça, je peux faire une espèce de famille de noms.

Question : Qu'est-ce que l'histoire de la rue de Rome ? Elle revient dans beaucoup de vos romans : *Au piano*, *Lac*, *Envoyée spéciale*, *Les grandes Blondes*, ...

Echenoz : Rue de Rome... J'adore cette rue. C'est tout à fait personnel. Ce n'est pas seulement parce que Stéphane Mallarmé habitait là. La rue de Rome, c'est un peu comme Iquitos. Mais je m'intéresse surtout à la partie de cette rue qui est au nord du boulevard, qui est bordée par les voies de chemin de fer. La partie sud de cette rue, qui va vers la gare Saint-Lazare, m'intéresse moins.

Question : Est-ce que vous marchez beaucoup dans ce côté de la ville ?

Echenoz : Oui. J'ai choisi cette rue, parce que tout simplement c'est un endroit qui m'a toujours paru un petit moteur.

Question : Est-ce qu'il y a des détails spécifiques que vous pouvez évoquer par rapport à cette rue ?

Echenoz : C'est une histoire d'atmosphère, sans doute.

Question : Quelle est la particularité de l'atmosphère de cette rue pour vous ?

Echenoz : C'est un mystère, je ne sais pas pourquoi, quand je suis dans la rue de Rome, j'ai l'impression d'être dans une histoire. Il y a des lieux à Paris dans lesquels j'ai l'impression d'être dans des histoires.

Question : Il semble que la rue de Rome ait une place importante dans votre paysage mental de Paris.

Echenoz : Oui, je suppose, c'est mon paysage mental, la rue de Rome et beaucoup d'autres rues, mais la rue de Rome s'attache à certains lieux, elle a une place importante. Mais c'est d'abord la ville elle-même qui compte. Je voulais écrire des romans depuis mon enfance et je ne suis pas né à Paris. Quand je suis arrivé ici, j'avais 22 ans. La ville de Paris a été le moteur de mes romans depuis le début. C'était comme si je trouvais enfin les matières que je n'avais pas trouvées ailleurs, dans le sud de la France. J'ai mis du temps entre le moment de mon arrivée à Paris et mon premier livre. Dix ans ont passé. C'est comme si je découvrais une infinité de décors de théâtre où il n'y avait plus qu'à placer l'action. Le point de départ, pour moi, c'était Paris. Je n'aurais pas pu écrire mes romans, si je ne m'étais pas trouvé ici.

Question : C'est toujours la question de l'espace, l'espace qui parle, qui déclenche l'histoire...

Echenoz : Oui, l'espace offre des histoires.

Question : Je reviens sur l'idée de minimalisme. Vous ne pensez pas à la psychologie des personnages. Il y a un gros écart entre vous et Marcel Proust dans la psychologie des personnages. Vous vous situez à l'écart de ce monde psychologique, vous n'y touchez pas trop. C'est l'espace qui va raconter l'histoire, et le roman raconte l'interaction entre l'espace et le personnage.

Echenoz : Oui, l'espace construit aussi le personnage.

Question : La rue de Rome est un espace où le destin du personnage se fait, et comme ça le roman devient comme un cycle. Le parcours du protagoniste d'*Au piano* ressemble à un itinéraire circulaire. La première et la dernière page du roman montrent toutes deux le protagoniste, Max, dans la même rue : la rue de Rome). Max commence son voyage romanesque dans la rue de Rome, il traverse le monde, il va au purgatoire, puis à Iquitos et il retourne finalement à Paris, rue de Rome, comme s'il revenait sur ses pas après une longue marche. Mais quand il revient, il est presque la même personne, bien qu'il ait traversé un destin particulier, avec des hauts et des bas. Le destin de ce personnage est comme un cercle vicieux, un peu absurde. Est-ce que c'est absurde pour vous ?

Echenoz : Le point de départ du livre, c'était simplement un schéma du cinéma américain, l'histoire de « la deuxième chance » : la vie après la mort. Ce que je voulais faire, c'était une espèce de schéma un peu de l'ordre du fantastique (je n'aime pas beaucoup le fantastique, ça m'ennuie plutôt) mais en même temps plus proche de la réalité. Même quand c'est imaginaire, il y a constamment des rappels concrets. Donc, j'ai fait une espèce de fantastique matériel, sans effet d'onirisme ou tout ce genre de choses.

Question : Est-ce que vous avez pensé à *Divine comédie* de Dante lorsque vous vouliez établir un monde romanesque composé d'un paradis, d'un purgatoire et d'un enfer, dans *Au piano* ?

Echenoz : Non, je n'avais pas ces références en tête. J'avais surtout des références de films américains. J'avais aussi l'idée d'aller faire un tour dans cette marge de la fiction pour sortir de la réalité quotidienne parisienne, tout en la conservant. J'avais l'idée de combiner quelque chose de totalement irréel avec une écriture au plus près des choses. Par exemple, l'histoire du *Centre d'orientation* était un souvenir d'hospitalisation. Ça n'avait rien à voir avec la vraie clinique où je me suis trouvé, mais c'est parti d'un souvenir personnel.

Question : Oui, dans *Au piano*, le *Centre d'orientation*, qui est un ancien hôpital, est un espace d'attente. L'hôpital est une sorte d'hétérotopie selon Foucault, un espace d'entre-deux : on y attend son sort, on est entre « mort » et « vie ». De façon similaire, le *Centre d'orientation* est un espace d'attente entre « la Section urbaine » et « le Parc ». Vous établissez ainsi un monde bipolaire. Vous avez eu des références pour ce faire ?



Echenoz : Oui, j'ai lu beaucoup de documents sur la localisation du paradis sur terre dans l'histoire et la mythologie. J'avais une espèce d'hypothèse selon quoi le paradis correspondait à une région du monde. C'est quelque chose de mythique, de tout à fait légendaire, et c'est à partir de cette hypothèse de fiction que je me suis mis à chercher des documents. J'ai retenu très peu de choses, mais on n'arrête jamais la documentation. La documentation peut devenir une activité romanesque.

Question : Dans *Au piano*, vous dites par ailleurs que le terme, « la Section urbaine », est emprunté au titre d'un ticket du métro parisien.

Echenoz : Oui, parce qu'à l'époque sur les tickets de métro étaient imprimés les mots « Section urbaine ».

Question : Vos personnages sont le plus souvent obligés, dans tous les cas de figure, de revenir dans la ville quand ils la quittent pour une raison ou une autre. Est-ce que vos personnages sont dépendants de la vie moderne urbaine ? Par exemple, Max avait la chance d'échapper pour toujours à la vie monotone qu'il avait à Paris (à la section urbaine), mais il doit y retourner en fin de compte. Est-ce que vous voyez l'espace urbain comme une fatalité moderne ? Pourquoi Paris est l'enfer dans *Au piano* ?

Echenoz : Je ne me suis jamais posé cette question. Oui, Paris peut être perçu comme un enfer, bien sûr. C'est l'ambivalence des grandes villes qui peuvent être un paradis et un enfer, même Venise peut être un enfer.

Question : Dans votre écriture, Paris est en général, mélancolique et vide. Pourquoi ?

Echenoz : Je ne peux pas vous dire. C'est le côté ambivalent de la ville. Les petites villes de province peuvent être l'enfer tout court, sans rien de paradisiaque. J'ai passé mon adolescence dans une petite ville dans le sud-est de la France, et pour moi c'était l'idée d'un enfer tout court. Paris est irréversible. Voilà aussi qui est très important, qui m'a donné envie d'écrire des histoires à partir d'ici, parce que c'était irréversible. J'ai pu passer aussi des moments de cauchemar à Paris, et puis il y a eu aussi des moments extrêmement heureux.

Question : Pourquoi les moments qu'on peut appeler heureux, on ne les voit guère, par exemple, dans *Au piano* ? Est-ce que c'est votre paysage mental aussi ?

Echenoz : Comme je prends toujours un peu de distance avec ce que je raconte, parce que je ne peux pas faire autrement, on peut en sourire et c'est légitime. Mais je n'écris pas des histoires très marrantes, ce souvent des histoires plutôt sombres.

Question : Vous ridiculisez des choses aussi, parce que par exemple cette fin tragique, cette mort atroce de Max dans *Au piano*, devient complètement caricaturale, dérisoire, alors que le moment d'assassinat de Max est une scène très violente

Echenoz : Oui, oui

Question : Est-ce qu'on se moque de la mort ?

Echenoz : Il vaut mieux s'en moquer aussi. C'est un objet romanesque, c'est tout. Je n'ai pas d'idée particulière là-dessus, c'est un ressort de roman. Il n'y a pas de théorie dans mes histoires en général. Je montre un type comme je montrerais une machine. Je n'ai pas de message particulier, mais on peut construire des messages ensuite, si l'on veut. C'est le lecteur qui construit son propre monde.

Question : Je vois la passion que vous avez pour Paris, mais on ne la voit pas dans votre Paris romanesque. Très précisément dans *Au Piano*, votre Paris est une ville vide et silencieuse. Vous préférez ne pas vous occuper de la psychologie des personnages, vous l'avez dit, mais il semble qu'il existe un lien entre le monde intérieur des personnages, le mental des personnages et le monde réel, le monde de l'extérieur. Le monde qu'ils découvrent c'est aussi le monde qu'ils construisent dans leur tête. Par exemple, le monde de Max, le protagoniste d'*Au piano*, est silencieux et mélancolique. Max est un homme stressé, il est troublé par son trac, il est alcoolique. Son Paris ne pourrait pas être différent de lui, n'est-ce pas ? Dans ce Paris, triste, même la lumière est opaque, même la pluie est synthétique...

Echenoz : Oui, parce que je n'ai pas très envie de parler des choses heureuses.

Question : Pourquoi ? Est-ce que c'est voulu ?

Echenoz : Quand j'ai commencé mon premier livre, je voulais écrire un roman noir, mais finalement c'est parti dans d'autres directions. Ce qui m'intéressait dans les romans noirs, c'est que ce sont des drames. On peut raconter des drames mais avec une distance suffisante pour ne pas tomber dans le pathos. On doit pouvoir traiter un drame avec assez d'écart pour qu'il puisse être aussi une comédie. Mon dernier livre, *Envoyée spéciale*, est une comédie, mais en même temps ce n'est pas une histoire très marrante. Il est peut-être celui de mes livres qui est le plus du côté de la comédie. Les autres n'étaient pas vraiment comme ça. Ce livre était un peu plus un jeu pour moi, mais pas du tout une parodie. J'ai horreur de la parodie, je n'aime pas ça.

Question : une espèce de parodie policière, on sent que vous ne voulez pas écrire un polar dans le sens classique du terme.

Echenoz : Non.

Question : Mais vous voulez cette intrigue policière.



Echenoz : Oui

Question : On l'a dans tous les romans presque, je ne vois pas un exemple qui soit exclu. *Au piano*, tout simplement, on peut l'appeler une parodie policière, mais pas parodie dans le sens où vous voulez imiter quelque chose.

Echenoz : Oui

Question : C'est une construction un peu déconstruite

Echenoz : Oui, j'utilise – pour pas mal de livres, pas pour tous – des panoplies de certains genres, que ce soit le roman policier, le roman d'aventure, le roman d'espionnage, etc, et puis je les traite comme j'ai envie.

Question : Parlons encore du jeu que vous faites avec le lecteur. Vous aimez lui donner des pistes à suivre, et le surprendre par la suite.

Echenoz : Oui, c'est ça.

Question : Vous aimez ce jeu avec le lecteur ?

Echenoz : Oui, mais c'est aussi un jeu avec moi, entre autres choses. Ce n'est évidemment pas qu'un jeu. Mais il est important que je ne m'ennuie pas en écrivant mes histoires. Quand on commence à s'ennuyer, ce sera forcément ennuyeux pour les autres, donc mauvais, donc il faut couper, il faut rompre, changer la musique, le tempo, faire des syncopes. Mais ce n'est pas très rationalisable.

Question : Dans *Au piano*, le protagoniste est un flâneur, mais il y a une différence entre le flâneur dans le sens postmoderne du terme comme le vôtre, Max, et les flâneurs du 19^{ème} siècle, le flâneur de Baudelaire. Cette caractéristique d'observation, cette passion d'observation chez le flâneur du 19^{ème} siècle, Walter Benjamin l'associe à la soif du « nouveau » dans le Paris de Haussmann. Mais chez vous, dans les romans comme *Au piano*, le flâneur est un observateur qu'on peut appeler « blasé », comme l'homme blasé de Georges Simmel, blasé par la modernité. Parfois il ne veut même pas regarder autour de lui quand il marche ... Le plus souvent, soit il ne se réjouit pas de ce qu'il voit dans la ville et reste indifférent, soit il porte un regard critique sur l'espace moderne.

Echenoz : Peut-être c'est ce qu'on retrouve dans les profils des personnages, mais moi je suis le contraire d'un homme blasé. Ce que je veux dire c'est que si je sors, je suis en permanence, perméable et attentif à tout ce qui se passe, et aussi parce que c'est une espèce de maladie, parce que je cherche toujours. Ce n'est pas qu'une histoire d'imagination. La plupart des choses que je raconte ce sont des choses qui m'ont été inspirées à gauche et à droite. C'est ce que je remonte, que je capte. C'est croiser une silhouette, un objet, un mur, une architecture. Autant

en vieillissant on peut se fatiguer de certaines choses, autant précisément la déambulation dans Paris ou ailleurs est constamment une recherche. J'ai besoin de trouver ailleurs des matériaux possibles. Alors, Pourquoi est-ce pertinent ? On ne sait pas ; je ne sais pas. C'est parce que ça touche une espèce de sensibilité, ça peut être un bout de dialogue, ça peut être la coiffure d'une fille, ça peut être le manteau d'un type, je ne sais pas, une dame avec une poussette. Il peut quelquefois se passer des choses comme ça.

Question : Des détails qui ne sont pas dramatiques, des détails banals...

Echenoz : Oui, oui, de petits détails qui même dans leur banalité peuvent être extraordinaires. Je ne peux pas vous expliquer plus.

Question : Cela vaut pour vous, l'auteur. Pour un personnage comme Max, il n'y a pas cette jouissance dans le regard...

Echenoz : Le personnage non, pas forcément, il peut être tout à fait indifférent. Mais cela, je ne m'en rends pas compte. Oui, pour le personnage, c'est aussi possible...



Table des illustrations

Figure 1 : Marwan Rechmaoui, <i>Beirut Caoutchouc 2004-8</i> , Tate Moderne, Londres	11
Figure 2 : station Passy (Paris)	95
Figure 3 : station Duplex (Paris)	96
Figure 4 : station Bel-Air (Paris)	96
Figure 5 : Alfred Yabus, <i>Eye Movements and Vision</i>	145
Figure 6 : parcours de Galip à Istanbul	151
Figure 7 : Flatiron Building (Photo: Tim in Architecture, 18 July 2009)	159
Figure 8 : (1) carte de Bleston (2) croquis de New York dans <i>Cité de verre</i>	162
Figure 9 : Iquitos dans <i>Au piano</i>	166
Figure 10 : Iquitos dans <i>Au piano</i>	167
Figure 11 : parcours de Quinn à New York	170
Figure 12 : parcours de Quinn à New York	170
Figure 13 : parcours de Quinn à New York	171
Figure 14 : parcours de Max à Paris	175
Figure 15 : parcours de Max à Paris	179
Figure 16 : Cildo Meireles, <i>Babel 2001</i> , Tate Modern, Londres	361



Table des matières

Sommaire	9
Introduction	13
Partie I Métropole et Mobilité	25
I.1. La métropole : un espace infini pour la marche	27
I.1.1. Le chaos des déplacements	33
I.1.2. Répondre à l'appel de la rue : Marcher pour conjurer l'ennui	39
I.1.3. Naissance d'un flâneur	47
I.2. La métropole au XX ^e siècle : une évolution accélérée	53
I.2.1. Le flâneur à l'époque de la vitesse	60
I.2.2. Les insatisfactions du flâneur postmoderne	64
I.2.3. Le flâneur face à la saturation de la métropole contemporaine	66
I.3. L'homme postmoderne et les modalités du parcours urbain	69
I.3.1. La ville et la dérive	73
I.3.2. Le flâneur observé	79
I.3.3. Flâner à l'aveuglette	86
I.3.4. Flâneur moderne et Flâneur postmoderne	91
Partie II La métropole contemporaine et sa représentation romanesque	97
II.1. La métropole dans le roman postmoderne : un paysage subjectif	99
II.1.1. Le primat de la perspective horizontale	102
II.1.2. L'image de la métropole dans le roman : une ville-labyrinthe	126
II.1.3. La ville et le paysage mental des personnages	131
II.1.4. Ville concentrique ou image concentrée de la ville	139
II.2. Le roman postmoderne et la lisibilité de la ville	153
II.2.1. La formation de la carte mentale d'une ville	158
II.2.2. Une cartographie lisible	169
II.2.3. La ville : une fatalité moderne	179
II.3. La ville, la langue et l'espace conceptuel	183
II.3.1. Rupture entre la langue et l'espace	192
II.3.2. La ville: un empire de signes polysémiques	196
II.3.3. Le réel et l'apparent	203
Partie III Fiction postmoderne	209
III.1. La ville, la fiction postmoderne et les mondes possibles	211
III.1.1. La parodie de roman policier	211
III.1.2. La coopération interprétative et la ville déconstruite dans le roman	221
III.1.3. Approches différentes d'une écriture ludique	231
III.2. Textualisation de l'espace, spatialisation du texte	258
III.2.1. Le monde des incomplétudes	270



III.2.2. La ville filtrée par l'intertextualité de la fiction postmoderne : un monde pour les revenants	277
III.2.3. Ville réelle vs ville fictionnelle	299
Partie IV Ville utopique ou ville dystopique.....	313
IV.1. La métropole contemporaine : une utopie rêvée ?	315
IV.1.1. La métropole : Enfer et/ou Paradis	321
IV.1.2. Métropole dans la fiction postmoderne : une hétérotopie aux faces multiples... ..	334
IV.2. La métropole et la mondialisation	355
IV.2.1. La langue de la mondialisation	355
IV.2.2. La mondialisation et les dégâts de la gentrification urbaine.....	370
IV.2.3. La métropole mondialisée et une critique des politiques urbaines modernes....	385
IV.2.4. Le roman postmoderne et une approche écocritique	392
IV.3. Présentisme et nostalgie du passé.....	402
IV.3.1. Les problèmes de la production de l'espace à l'ère des métropoles.....	411
IV.3.2. Justice/injustice spatiale dans les métropoles	414
IV.3.3. La ville postmoderne et la recherche d'une nouvelle définition du foyer	418
IV.3.4. L'harmonie entre l'espace du dedans et l'espace du dehors.....	439
IV.4. L'homme urbain porteur d'une identité multiple	445
IV.4.1. La métropole et la vie dans l'anonymat.....	448
IV.4.2. L'espace urbain et la mutation identitaire du citoyen.....	454
IV.4.3. Le déracinement identitaire et la question de « l'autre ».....	476
Conclusion.....	483
Références bibliographiques	489
Annexe Entretien avec Jean Echenoz.....	517
Table des illustrations.....	531
Table des matières	533



La perception et la représentation des métropoles dans la fiction postmoderne : Paris, New York et Istanbul dans *Au piano* de Jean Echenoz, *Cité de verre* de Paul Auster et *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk

La ville s'est toujours imposée comme un sujet central de la littérature, et en particulier de l'écriture romanesque. La seconde moitié du XX^e siècle coïncide avec l'avènement d'un tournant – baptisé *Spatial Turn* par la critique postmoderne – qui a fait de l'espace, particulièrement de l'espace urbain, un objet analytique de prédilection pour les penseurs et les théoriciens, y compris littéraires. Jean Echenoz, Orhan Pamuk et Paul Auster sont contemporains de cette époque au cours de laquelle le roman de la ville a connu un nouvel épanouissement. Ces trois auteurs, ont placé respectivement Paris, Istanbul et New York au cœur de leur écriture, marquée par une vision postmoderne qui interroge l'existant. Notre recherche correspond à l'étude de la représentation romanesque de ces métropoles dans l'œuvre de ces trois auteurs. À l'aune des approches théoriques contemporaines de l'espace, notamment la géocritique, nous abordons la manière dont l'écriture romanesque de ces trois romanciers prend en charge l'image de la ville. En questionnant particulièrement le rapport individu-ville, notre travail cherche à définir comment la représentation romanesque de la ville est affectée par la perception d'un observateur. Aussi, nous nous demandons comment ce dernier, issu d'une époque où l'incertitude ontologique est la seule certitude, projette sa crise identitaire sur le paysage urbain que dessine le roman. La remise en question de l'utopie de la ville moderne mondialisée, constitue un axe autour duquel nous proposons d'étudier les tableaux faits de Paris, d'Istanbul et de New York dans les fictions postmodernes : *Au Piano* d'Echenoz, *Le Livre noir* de Pamuk et *Cité de verre* d'Auster.

Mots-clés : espace, ville/métropole, fiction postmoderne, l'homme urbain, mobilité, utopie, hétérotopie, identité.

The perception and representation of the metropolis in postmodern fiction: Paris, New York and Istanbul in *Piano* by Jean Echenoz, *City of Glass* by Paul Auster and *The Black Book* by Orhan Pamuk

Towns and cities have always taken a central role in literature, and particularly in fiction (novels). The latter half of the 20th century was a turning point, named the *Spatial Turn* by postmodern critics, whereby space, and particularly urban space, became a favourite object of analysis for thinkers and theorists, including the literary. Jean Echenoz, Orhan Pamuk and Paul Auster are contemporaries of this period, during which the urban novel flourished. These three authors respectively placed Paris, Istanbul and New York at the heart of their writing which was coloured by a postmodern outlook and a questioning of the present. Our study is that of the fictional representation of these metropolises in the works of these three authors. In the light of the contemporary theoretical perspectives of space, and particularly geocriticism, we will study the way in which the writing of these authors takes on board the urban image. By surveying the person-city relationship in particular, our work will strive to define how the fictional representation of a city is affected by the perception of an observer. We will also ask ourselves how this observer, product of an era when ontological uncertainty was the only certainty, projects his identity crisis onto the urban scene drawn by the novel. The reassessment of the global city utopia constitutes an axis around which we propose to study the picture drawn of Paris, Istanbul and New York in the postmodern fictions : *Piano* by Echenoz, *The Black Book* by Pamuk and *City of Glass* by Auster.

Keywords : space, city/metropolis, postmodern fiction, urban man, utopia, heterotopia, identity

