

ÉTUDES LITTÉRAIRES

MONTRÉAL, PARIS, MARSEILLE :
LA VILLE DANS LA LITTÉRATURE ET
LE CINÉMA CONTEMPORAINS.

PLUS VITE QUE
LE COEUR DES MORTELS



UNIVERSITÉ LAVAL

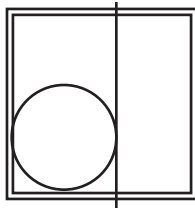
Été 2014 ■

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

MONTRÉAL, PARIS, MARSEILLE :
LA VILLE DANS LA LITTÉRATURE ET
LE CINÉMA CONTEMPORAINS.

PLUS VITE QUE
LE COEUR DES MORTELS



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa ■ Nicholas Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Anne Salamon, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University
■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle
■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6.
Téléphone : 418 656-7844 ■ télécopieur : 418 656-2991
Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca
■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique : pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt
pour un individu : contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2015 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 1^{er} trimestre 2015

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

ISBN 978-2-920949-55-3

ISBN pdf 978-2-920949-56-0

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Claudia Tremblay

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

MONTRÉAL, PARIS, MARSEILLE : LA VILLE DANS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA CONTEMPORAINS.

PLUS VITE QUE LE COEUR DES MORTELS

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION
D'ÉMILIE BRIÈRE ET DE PIERRE POPOVIC

PRÉSENTATION 7

RÉGINE ROBIN
Pour un imaginaire grand parisien 13

Études

MONTRÉAL

GILLES DUPUIS
Arcanes de Montréal. La métropole dans les romans de Nelly Arcan 27

MICHEL BIRON
L'intérêt romanesque de la banlieue chez Michael Delisle 41

MICHELINE CAMBRON
Vivre et écrire Hochelaga 51

SIMON HAREL
Sur la banquette arrière d'un taxi montréalais. À propos de
Cosmos (1996) 63

PARIS

ÉMILIE BRIÈRE
Martine Sonnet et le *Montparnasse monde* : « un petit écosystème dans la
symbiose générale » 73

SARAH SINDACO <i>La Clôture</i> de Jean Rolin. Le territoire circumparisien : entre ironie et mélancolie	83
ANDRÉ HABIB En terrains connus ou « choses vues » dans Paris : <i>Night and Day</i> (2008) de Hong Sang-soo	97
LAURA SHINE Dédalles, carrefours et coïncidences. Paris et la mémoire dans <i>Pont de l'Alma</i> de Julián Ríos	109
MARSEILLE	
BERNABÉ WESLEY <i>Chourmo</i> , la nostalgie d'un autre présent	121
AMÉLIE DORAIS ET PIERRE POPOVIC Les mots et les maux de Marseille. <i>La Ville sans nom</i> de Frédéric Valabrègue	135
MARION FROGER Par la porte intime du paysage marseillais : le cinéma politique de Robert Guédiguian	147
PIERRE POPOVIC En rade : les descendants du chiffonnier. Lire Gilles Ascaride	165

Analyse

JONATHAN LIVERNOIS Le Papineau de Louis Fréchette : l'exproprié de l'histoire	179
--	-----

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés/*Abstracts*



Présentation

ÉMILIE BRIÈRE ET PIERRE POPOVIC

Depuis quelque trente ans, des changements profonds ont bouleversé tous les aspects d'une ville moderne dont le XIX^e et le XX^e siècles avaient étroitement lié le développement au travail industriel et à l'émergence de la société salariale. L'histoire récente de la ville indique neuf nœuds de tension : 1. Loin de s'estomper, l'accroissement démographique urbain continue, mais il prend désormais des formes nouvelles, l'évidement des centres faisant que la ville « déborde de son lit » et que se réinstallent, en lieu d'une mixité sociale très souhaitable, de nouvelles séparations de classes, de groupes ou de communautés *intra* et *extra-muros*¹ ; 2. L'accroissement du mouvement intérieur des populations et de l'immigration, suscitant parfois des réactions et des politiques de repli sur soi inquiétantes, exige *de facto* l'émergence de nouvelles façons de « vivre-ensemble » et semble mener vers une conception de la ville future la donnant pour le lieu même d'une citoyenneté à inventer² ; 3. L'opposition entre la société salariale et le mode de gestion actionnarial des entreprises, l'apparition de « nouvelles pauvretés » (chômage de longue durée, licenciements à un âge avancé), de pratiques sociales et de modes de vie ou de survie imprévus, l'installation d'une précarité d'emploi touchant des groupes précis (femmes, immigrés, jeunes gens), les « crises » successives étalonnant l'histoire sociale récente sont autant de traces d'une nouvelle donne économique³ ; 4. L'intensification de la circulation, la gestion souvent difficile des déplacements en ville a des conséquences écologiques et urbanistiques palpables⁴ ; 5. Les modes de socialisation eux-mêmes, naguère encore régulés par des institutions fortes (école, culte, service militaire, mariage, choix d'une entreprise et d'un métier « pour la vie »), deviennent plus instables, complexes, s'appuyant sur des densifications

-
- 1 François Moriconi-Ebrard, *Geopolis : pour comparer les villes du monde*, Paris, Anthropos, 1994 ; Frédéric Gaschet et Claude Lacour (dir.), *Métropolisation et ségrégation*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
 - 2 Alain Médam, *Villes pour un sociologue*, Paris, L'Harmattan, 1998 ; Alain Bertho et Henri Vieillard-Baron (dir.), *Les Nouvelles Questions urbaines*, Paris, Université de Paris 8/Vincennes, 2007.
 - 3 Robert Castel, *La Montée des incertitudes : travail, protections, statut de l'individu*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
 - 4 Edward Grinberg, *Mobilité restreinte, mobilité étendue*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; Pierre Musso *et al.*, *Fabriquer le futur. L'imaginaire au service de l'innovation*, Paris, Village Mondial, 2005.

de réseaux peu prévisibles⁵ ; 6. L'étalement urbain et l'atténuation relative du prestige de l'histoire, au profit d'une utilisation pragmatique des espaces, modifie le paysage, les trajectoires, et l'image mentale que les usagers peuvent avoir de « leur » ville⁶ ; 7. L'« autre » de la ville ne se marie plus avec elle de la même manière qu'il y a cinquante ou soixante ans, que cet autre se nomme banlieue, campagne (phénomène de « rurbanité »), région, pays ou continent⁷ ; 8. Le bouleversement du régime ancien des communications, les expansions successives de la télévision, d'Internet, du courrier électronique, du téléphone cellulaire ont une incidence profonde sur les mentalités et les relations urbaines, déstabilisent l'ancienne opposition du public et du privé, vont jusqu'à moduler la vie affective même des gens⁸ ; 9. Enfin, l'offre socioculturelle et commerciale de la ville contemporaine, et les stratégies de séduction qui la soutiennent en permanence, ont contribué à la naissance de nouvelles subjectivités qui accompagnent cette offre et, de ce fait, la confortent ou, au contraire, tentent de se dépendre de ses attraits⁹. Ces éléments, ici donnés de façon très condensée, indiquent combien puissant a été l'impact des mutations socioculturelles, politiques, économiques et communicationnelles des trente dernières années sur la ville et les représentations que nous nous faisons de l'urbanité, à telles enseignes que, pour bon nombre de penseurs, le concept même de « ville » ne convient plus pour désigner ce qui se passe (et de lui préférer des expressions notionnelles comme conurbations urbaines, mégapoles, technopoles, etc.).

Le créateur, qu'il soit écrivain ou réalisateur de film, étant par excellence celui qui, par une intervention dynamique sur les mots et les représentations, cherche à lire et à interpréter le mouvement des choses et les changements qui les affectent, la littérature et le cinéma ne pouvaient rester insensibles à ce cortège de mutations. L'hypothèse première de ce numéro, dont l'intitulé « Plus vite que le cœur des mortels » met au pluriel démocratique une expression de Baudelaire, poète de la ville moderne s'il en fut, est que les textes littéraires et les films de cinéma ont offert des réponses multiples et complexes à ces bouleversements récents de la ville et

-
- 5 Renaud Le Goix, *La Métropole parisienne : centralités, inégalités, proximités*, Paris, Belin, 2007 ; Bernard Jouve et Philip Booth (dir.), *Démocraties métropolitaines : transformations de l'État et politiques urbaines*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004 ; Gerry Stoker *et al.*, *La Privatisation des services urbains en Europe*, Paris, La Découverte, 1995 ; Gabriel Chevalier, *Sociologie critique de la politique de la ville : une action publique sous influence*, Paris, L'Harmattan, 2005.
 - 6 Nicole May *et al.*, *La Ville éclatée*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1995 ; Daniel Pinson (dir.), *Métropoles au Canada et en France : dynamiques, politiques et cultures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
 - 7 Philip Booth, *Aménagement et urbanisme en France et en Grande-Bretagne : étude comparative*, Paris, L'Harmattan, 2007.
 - 8 Patrick Eveno et Jacques Marseille (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, ADHE Éditions, 2002 ; Pierre Musso *et al.*, *Fabriquer le futur. L'imaginaire au service de l'innovation*, Paris, Village Mondial, 2005.
 - 9 Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988 ; Jeanne-Marie Barberis et Maria Caterina Manes Gallo (dir.), *Parcours dans la ville. Descriptions d'itinéraires piétons*, Paris, L'Harmattan, 2007.

de l'urbanité. En conséquence, les études composant ce collectif se donnent pour terrain de jeux les textes narratifs et les films qui, depuis une trentaine d'années à peu près (la date de 1980, choisie quelque peu arbitrairement, renvoie à l'émergence d'un paradigme « postmoderne » qui peut au moins avoir valeur de signal et d'indice et qui est lié aux changements urbains énumérés ci-dessus), ont traité de trois villes particulières : Montréal, Paris, Marseille. Le but de l'ensemble est de mieux comprendre comment les textes et les productions cinématographiques donnent sens aux changements en cours, comment ils interagissent avec l'imaginaire social contemporain, comment ils lisent le devenir de ces trois villes et, quelquefois, parviennent à leur inventer des réserves d'avenir. Pour l'atteindre, l'on a veillé à être attentif à tout ce qui, dans les textes et les films, crée une tension productive entre d'une part les procédures scripturales ou filmiques veillant à la conservation de la configuration du passé et des espaces, et d'autre part les procédures d'ironisation, de parodisation, de carnalisation, de détournement, de brouillage ouvrant la possibilité de tirer le sens vers demain.

La période couverte étant large et le nombre des publications et réalisations très élevé, il n'aurait su être question de viser une exhaustivité qui, de toute façon, ne serait jamais qu'illusoire. Il importait aussi de se garder d'accorder de l'importance à des textes et des films trop statiques ou ne déléguant à la ville qu'une place de décor pittoresque, puisque c'est la sémantisation active et incisive des changements récents de l'urbanité qu'il s'agissait d'étudier. Dans cette optique, le critère d'élection des œuvres traitées a été que tout texte ou film urbain de valeur intègre énergiquement la ville dans le personnel narratif ou filmique. En ces textes ou films, la ville devient un personnage, et très souvent une héroïne majeure, objet d'amour et sujet de conscience, dite par le biais de figures comme la personnification ou la prosopopée latente, filmée sous des angles multiples et contradictoires. Dans les œuvres fortes — dont la force se mesure à leur catalyse sémiotique complexe —, la ville n'est pas un cadre, un paysage ou un décor, et elle n'est un lieu qu'en autant que celui-ci commande concrètement de passer à l'acte : elle pousse au crime ou à l'amour, elle est elle-même active, « actante » (au sens narratologique du terme), toujours déjà en acte et toute action. Ce sont donc ces éléments de réflexion et le point de vue heuristique adopté, et non une unité théorique ou méthodologique, qui donnent une cohérence à l'ensemble des études réunies.

À l'exception de Régine Robin, qui présente une vue globale du devenir actuel de la représentation littéraire de Paris dans un texte de synthèse qui a pour fonction d'ouvrir le numéro et de donner l'esprit dans lequel il a été conçu, chaque auteur d'article a été invité à assumer sa subjectivité de lecteur et à se concentrer sur des œuvres (une, deux ou trois maximum) qu'il juge significatives sur le plan de la représentation de l'évolution urbaine récente, à les lire en profondeur pour ensuite les situer sur l'horizon de la problématique qui vient d'être décrite.

Pour la suite, la structure du volume a été conçue de manière à susciter le désir de comparaison. Chaque ville est traitée par quatre études, trois portant sur la littérature, une sur le cinéma :

Montréal

Les romans de Nelly Arcan, étudiés par Gilles Dupuis, passent des fantasmatiques liées à la ville branchée, facile et factice, à un rêve d'évasion qui se vit par les toits dans *À ciel ouvert*, rêve de vol qui, quoique revampé, ne se réalise pas. Tandis que Michel Biron montre une banlieue montréalaise désenchantée, désertée de toute cohésion sociale et de toute axiologie méliorative, Micheline Cambron observe au contraire, dans les écritures de Bernard Émond (*20h17 rue Darling*) et de Gabriel Landry (*L'Œil au calendrier*), des façons de faire du quartier Hochelaga la source possible d'un nouveau « vivre-ensemble » pour Montréal. Quant aux six jeunes réalisateurs réunis dans *Cosmos* en 1996, ils donnent à voir une ville qui offre à qui veut la courir un récit de soi mouvant, inédit et à faire en parlant avec d'autres : Simon Harel montre que le taxi et le taximan sont le lieu et le moyen de cette écoute flottante de la ville, susceptible de générer de nouvelles narrativités fondatrices.

Paris

Ce ne sont plus la monumentalité, l'histoire, la grandeur passée que les écrivains les plus inventifs élisent quand ils écrivent sur Paris, mais les lieux sans âme, les faits triviaux, la vie quotidienne, les recoins. Émilie Brière montre que l'image de la gare Montparnasse développée par Martine Sonnet (*Montparnasse monde*) quitte l'idée d'un pur passage éphémère pour diriger le regard vers les petites aventures de la vie quotidienne en sorte de transformer la gare en une sorte d'écosystème vivant. Les territoires explorés par Jean Rolin dans *Zones* et *La Clôture*, les banlieues et un boulevard du nord-est de Paris, sont eux aussi habités d'une myriade de faits anodins que l'écriture romanesque inventorie, mais non sans ironie, ainsi que le démontre Sarah Sindaco. Les contributions d'André Habib sur le film *Night and Day* de Hong Sang-soo, et de Laura Shine sur *Pont de l'Alma* de Julián Ríos, soulignent pour leur part l'invention d'un Paris contemporain, pris sur le vif, saisi dans ses ratés comme dans ses joies, par des créateurs capables de jeter sur la ville un regard décalé, attentif, « étranger ». Chez le cinéaste coréen, le familier prime sur tout et sa variété donne lieu à un récit filmique fragmenté que vient cependant unir une culture cinéphilique omniprésente. Dans l'écriture du « James Joyce espagnol », ce sont les temporalités qui ont le tournis, Paris devenant la ville où rien n'est plus vital ni meilleur que d'y venir mourir.

Marseille

Bernabé Wesley relit *Chourmo* de Jean-Claude Izzo, roman qui inaugure « la trilogie Fabio Montale » en réécrivant de façon à la fois mélancolique et noire le célèbre récit de fondation de la ville (qui raconte le mariage de Protis, marin commerçant phocéén, et de Gyptis, une jeune princesse gauloise, mariage qui scelle l'harmonie de la terre et de la mer, de l'étranger et de l'autochtone, de l'Orient et de l'Occident). Amélie Dorais et Pierre Popovic se penchent sur la figure du SDF (« Sans Domicile Fixe ») que Frédéric Valabrégue (*La Ville sans nom*) raccorde à l'un des personnages clefs du *Comte de Montecristo*, l'abbé Faria, pour lui conférer la capacité de traverser les frontières sociales et d'acquiescer un savoir étonnant sur

la ville. Marseille doit aujourd'hui beaucoup au cinéma de Robert Guédiguian que Marion Froger examine en mettant en lumière sa manière de transformer le paysage marseillais en surface d'inscription pour les passions humaines, les meilleures comme les pires. À partir de trois romans de Gilles Ascaride (*Un Roi à Marseille*, *Sur tes ruines j'irai dansant* et *Retrouver Pétofi*), Pierre Popovic se demande si l'héroïsme et la révolte sont encore possibles quand une cité a toutes les apparences d'une ogresse postmoderne.

Au terme du volume, nous avons voulu qu'il revienne au lecteur lui-même, s'il le désire, de procéder à une comparaison dynamique entre les trois villes, capable de mesurer autant les similarités que les dissimilitudes. Les rapports aux langages, à la culture et à l'histoire, les héritages symboliques, les textes fondateurs, la conformation géosociale des trois villes, les conceptions de ce que sont la « banlieue » ou les métissages culturels, tout invite à comparer ces œuvres qui « parlent les trois cités », comme on dit « parler l'espagnol ». Une telle lecture transversale devrait permettre à chacun de se faire une idée au moins partielle de la façon dont Montréal, Paris et Marseille abordent l'idée du « vivre-ensemble » à l'heure contemporaine. Et c'est bien à la fois le rôle de l'art et le rôle de la critique que de faire miroiter cette possibilité.

La réunion des études qu'on va lire s'insère dans un projet qui a bénéficié du soutien du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

Références

- BARBERIS, Jeanne-Marie et Maria Caterina MANES GALLO (dir.), *Parcours dans la ville. Descriptions d'itinéraires piétons*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BERTHO, Alain et Henri VIEILLARD-BARON (dir.), *Les Nouvelles Questions urbaines*, Paris, Université de Paris 8/Vincennes, 2007.
- BOOTH, Philip, *Aménagement et urbanisme en France et en Grande-Bretagne : étude comparative*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- CASTEL, Robert, *La Montée des incertitudes : travail, protections, statut de l'individu*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- CHEVALIER, Gabriel, *Sociologie critique de la politique de la ville : une action publique sous influence*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- EVENO, Patrick et Jacques MARSEILLE (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, ADHE Éditions, 2002.
- GASCHET, Frédéric et Claude LACOUR (dir.), *Métropolisation et ségrégation*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- GRINBERG, Edward, *Mobilité restreinte, mobilité étendue*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- JOUBE, Bernard et Philip BOOTH (dir.), *Démocraties métropolitaines : transformations de l'État et politiques urbaines*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004.
- LE GOIX, Renaud, *La Métropole parisienne : centralités, inégalités, proximités*, Paris, Belin, 2007.
- MAY, Nicole *et al.*, *La Ville éclatée*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1995.
- MÉDAM, Alain, *Villes pour un sociologue*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- MORICONI-EBRARD, François, *Geopolis : pour comparer les villes du monde*, Paris, Anthropos, 1994.
- MUSSO, Pierre *et al.*, *Fabriquer le futur. L'imaginaire au service de l'innovation*, Paris, Village Mondial, 2005.
- PINSON, Daniel (dir.), *Métropoles au Canada et en France : dynamiques, politiques et cultures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- STOKER, Gerry *et al.*, *La Privatisation des services urbains en Europe*, Paris, La Découverte, 1995.



Pour un imaginaire grand parisien

RÉGINE ROBIN

Dans une petite ville du sud des États-Unis, un homme dans la trentaine qui veut devenir écrivain s'essaie tous les jours à la rédaction d'un roman. Ce serait le grand roman du Sud, des petites villes où il ne se passe jamais rien en apparence, le roman de l'ennui quotidien, le roman d'un Hopper de l'écriture. Vic, appelons-le Vic, est un personnage de roman lui-même, non pas de Faulkner, mais d'un autre romancier dont j'ai oublié le nom. Vic passe tous les matins devant la vitrine de l'unique librairie du centre-ville et reste fasciné devant les livres qu'il a sous les yeux. Tous les dix jours environ, le gérant de la librairie change sa vitrine, et ce jour-là, Vic voit de nouveaux titres qui le font rêver. Se peut-il qu'il puisse continuer son roman sans avoir pris connaissance de cet ouvrage qu'il ne connaît pas, dont il n'a jamais entendu parler ? Vic rentre dans la librairie, achète le livre en question et disparaît. Il va se jeter sur l'ouvrage, passera deux ou trois jours à le dévorer. Il notera les idées qui lui viennent sur un petit carnet, la façon dont le livre l'inspire, relèvera même quelques lignes ici et là. Avant de se remettre à son roman, il fera sa visite à la librairie au centre de la ville et verra dans la vitrine un autre livre dont il ignore l'auteur. Le même scénario recommence. Le lecteur a vite compris que Vic n'écrit jamais son roman, car il y aura toujours un nouveau livre qui l'attendra à la vitrine de la librairie.

La même déconvenue risque d'arriver à tous ceux qui décident d'écrire sur Paris, car comment entamer Paris, loin de la « carte postale » qui a fait récemment l'émerveillement des spectateurs de *Midnight in Paris* ? Comment le traverser, le parcourir, l'évoquer, le représenter sans succomber à l'angoisse de la réification, de la fossilisation, à la peur de la pétrification ? Comment sauver l'éphémère, le fugitif sans le figer ? En un mot, comment éviter la destruction de la ville par son image même ? Se rappeler que Raymond Depardon s'est souvent refusé à filmer et à photographier Paris tant il craignait le regard trop usé, trop saturé, trop formaté de la capitale. Quels remèdes à ces clichés ? Comment faire circuler les paroles, les dialogues, les discours, les images, les chansons en dehors du déjà-dit, du déjà-là, du déjà-vu ? La nostalgie est peut-être inévitable, mais la nostalgie de quoi et de quelle époque ? Faut-il remonter à Victor Hugo et à Charles Baudelaire, tous deux mélancoliques devant leur Paris perdu, charcuté par les travaux d'Hausmann ? À chacun son « avant ».

Plus près de nous, un personnage d'un roman de Robert Bober fait visiter une cave du quartier de Ménilmontant où un peintre a utilisé tous les murs et tous les couloirs pour faire revivre le quartier et toutes ses rues : « [D]es plaques,

peintes, elles aussi, en donnaient les noms : rue des Couronnes, rue de Belleville, rue des Envierges, bien sûr, puisque nous y étions, la rue Vilin avec son escalier et la passerelle de la Mare dominant la gare de la petite Ceinture¹. » Le peintre n'avait pas oublié les becs de gaz courbés de l'époque, les maisons de guingois, parmi lesquelles celle de Casque d'or avec une photo de Simone Signoret.

Cette nostalgie véhicule une image de Paris qui nous est familière. C'est elle qui a façonné l'imaginaire de Paris, c'est elle qui perdure en dépit des immenses transformations de la ville. C'est que Paris est une ville mythique, ainsi que Roger Caillois en a magnifiquement rendu compte. Ville-texte, ville-image, ville-pierres, ville-sons. Un océan de poèmes, de phrases-déclics, d'idées, de représentations ; une cristallisation d'images, de photographies, de scènes cinématographiques, de peintures, de cartes postales, de bruits, de lumières, le jour, le soir, la nuit ; une avalanche de mémoires révolutionnaires de Gavroche à Mai 68. Une boule de cristal kaléidoscopique, cacophonique faite de cette épaisseur culturelle, écheveau inextricable de signes, de lambeaux de phrases et d'images. Ce sont en permanence les plis sinueux des vieilles capitales où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements, c'est la passante qu'on croise éternellement — « Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! » —, c'est la fourmillante cité, c'est la forme d'une ville qui continue à changer plus vite hélas que le cœur d'un mortel, ce sont les soirs de Paris toujours ivres du gin. Paris écrit, mis en scène perpétuellement et de mille façons. Poétisation de la civilisation urbaine, dit Caillois, véritable mythe révélateur des destins ! Ce sont ces éternels flâneurs des deux rives, des dérives et des rêves, ce sont les amoureux du baiser de Doisneau, les enfants en haut des marches de la rue Vilin de Willy Ronis, le pavé mouillé et les réverbères du Paris de Brassai, c'est le métro Barbès reconstitué par le génie d'Alexandre Trauner pour *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné avec « Les Enfants qui s'aiment ». Ce sont les toits de Paris, cet océan d'ardoise et de zinc, c'est la ville vue du haut de la rue Piat dans *L'Homme qui dort* de Bernard Queysanne réalisé d'après le roman de Georges Perec, c'est Zazie qui veut prendre le métro alors qu'il est en grève, c'est Queneau qui court les rues pendant que Jacques Réda et Jacques Roubaud les revisitent. C'est encore l'air de Paris et son gris si particulier, et le noir et blanc, et les enseignes lumineuses, et la nuit des noctambules, et le nom des rues, et le métro aérien et sa poétique, et à l'entrée des stations les plans indicateurs lumineux d'itinéraires, et les vieux bistros surtout. Faut-il continuer ?

Toutes ces mythographies mille fois réélaborées, toutes ces sédimentations culturelles et historiques, toutes ces expériences sensibles ont fini par nous définir, par faire partie de nous-mêmes. Elles incitent à la nostalgie, à la mélancolie devant ce qui s'est perdu ou, plus simplement, devant le temps qui a passé, la vie qui s'est écoulée.

Dans *À nous deux Paris*, Benoît Duteurtre affirme que les grandes villes du monde appartiennent à un moment précis de leur évolution, même si elles ont une longue histoire derrière elles. Un moment les a marquées à jamais, moment dont

1 Robert Bober, *On ne peut plus dormir tranquille quand on a une fois ouvert les yeux*, Paris, Éditions P.O.L., 2010, p. 27.

elles ont le plus grand mal à se défaire : « [D]ans cette mythologie l'idée même de Paris renvoie à ce moment désigné comme "la Belle Époque" ². » Si l'on objecte que Paris a brillé de mille feux bien avant cette période, on se fera remettre à sa place.

C'est ce Paris de Hugo et de Baudelaire, de Renoir et de Manet, de Debussy et des ballets russes qui vibre encore dans les mémoires ; le Paris des Grands Boulevards et des bouquinistes, de Montmartre et de l'Opéra Garnier, du cubisme et du surréalisme, qui fait encore rêver de façons diverses. Né dans la lumière impressionniste pour s'achever dans une complainte d'Édith Piaf, il attire infailliblement le touriste chinois ou japonais qui rêve d'en retrouver la présence intacte³...

Un Paris remodelé par Haussmann et continué par la suite, un Paris fin de siècle inlassablement raconté :

Paris des gares, des squares, Paris des théâtres, Paris du jardin des plantes et du jardin d'acclimatation, Paris des faubourgs ; la ville demeure assise dans cette identité malgré tout ce qui a poussé depuis, comme si le reste était moins important, anecdotique, voire incongru — à l'image de la pyramide du Louvre, d'une bibliothèque de France, d'un Opéra Bastille ou d'une grande arche à la Défense⁴.

Comment se défaire de cet imaginaire du décor fin de siècle, de ce décor French Cancan ?

Dans cette grande représentation mythique de Paris, quelque chose s'est arrêté autour des années 1970, que ce soit dans la chanson, la photographie, le cinéma, voire la littérature. Paris semble s'être éloigné du cœur des narrations, des représentations, il ne semble plus faire mythe aujourd'hui et, quand ça et là le mythe perdure, c'est souvent dans un registre passéiste, nostalgique, codé, mille fois répété. Willy Ronis, Doisneau, Cartier-Bresson, ou Simenon et Léo Malet, ou Carné, René Clair et Julien Duvivier, ou les premières hardiesses de la Nouvelle Vague, ou Tati et sa critique amusée du modernisme et des transformations de la ville. Comme s'il était impossible de sortir d'un certain imaginaire, certes poétique, mais figé, pétrifié, vitrifié, imaginaire qui a été le mien depuis ma naissance, mais imaginaire qui est devenu imagerie.

Ma réflexion⁵ veut se situer au moment où Paris est à la croisée des chemins, pour interroger ce qu'il en est advenu des rêves parisiens au XXI^e siècle. « Paris, capitale du XIX^e siècle », selon les mots de Walter Benjamin, n'est pas celle du XX^e siècle, encore moins celle du XXI^e. Il existe un décalage immense entre d'une part les transformations de Paris, son dynamisme propre, le déplacement des axes de sa création et de son énergie, et d'autre part les représentations de Paris, qui sont si difficiles à faire bouger, à faire évoluer, à dénouer, à déconstruire, à désenclaver. La

2 Benoît Duteurtre, *À nous deux, Paris !*, Paris, Fayard, 2012, p. 242.

3 *Ibid.*, p. 243.

4 *Ibid.*, p. 245.

5 Dans ce texte, je m'efforce de retracer les étapes qui ont scandé l'écriture de mon livre *Le Mal de Paris*, Paris, Stock, 2014.

panne d'imaginaire que je veux souligner réside dans cette béance : les représentations sont restées traditionnelles, cristallisées, figées, alors que le nouveau Paris, déjà là et à l'horizon, exige un nouveau regard, de nouvelles images, de nouveaux récits, une nouvelle identité narrative. Les images sont trop facilement devenues imagerie, et la ville se détruit en permanence par la représentation qu'elle se fait d'elle-même.

On sait que le Grand Paris est à l'ordre du jour, que nombre d'architectes ont soumis leurs projets et leurs visions d'une mégapole du XXI^e siècle. On sait également que nombre de polémiques politiques et administratives entre la gauche et la droite, entre les visionnaires et les « frileux », entre ceux qui acceptent ou accueillent les hardiesses urbanistiques et ceux qui veulent conserver Paris comme ville patrimoniale défrayent la chronique et risquent de faire la une des médias durant quelques années encore. Paris et la région parisienne, Paris coupé du reste de sa petite et grande couronne par le périphérique, aurait-il manqué l'ère de la mondialisation ? Ne compterait-il plus que pour les statistiques du tourisme et de la fréquentation des musées ou que pour les amoureux de la Place du Tertre ? Quand il s'est agi de faire de la publicité pour obtenir les Jeux Olympiques de 2012 — en vain, malgré tout le talent de Luc Besson —, on est allé chercher la célèbre chanson de Charles Trenet « Revoir Paris », puis Jean-Paul Belmondo, Catherine Deneuve et Johny Hallyday sortant du Fouquet's sur les Champs-Élysées. C'est David Douillet qui vantait l'olympisme. Il en a résulté un film où tout est « blanc », homogène, d'un certain âge, passéiste malgré les accents de Bob Marley à la fin. Un test, une épreuve complètement ratée.

C'est avec ces interrogations que je suis partie non pas à la recherche de possibles réenchantelements⁶, mais en quête de nécessaires renouvellements du regard et de l'image.

Mais pas de malentendu ! Au-delà de la mélancolie, il n'y a pas vraiment de nostalgie, pas de « c'était mieux avant ». Si je postule la nécessité d'une révolution du regard et d'une poétique nouvelle à trouver dans le Paris d'aujourd'hui, ce n'est pas pour rester fixée aux lampadaires et aux pavés mouillés de ce Paris perdu, de ce Paris sépia auquel l'idéologie du patrimoine fait sans doute aujourd'hui plus de mal que de bien. Le nouveau regard que je cherche veut s'enraciner dans le nouveau Paris qui a émergé des « rénovations » des années 1960-1970. C'est cette ville neuve qui réclame de nouvelles narrations et l'avènement une identité narrative en prise sur les modifications des espaces et des pratiques urbaines survenues au cours des vingt ou trente dernières années.

Il y a que Paris est une immense mégapole qui s'ignore, qui se vit comme « une ville européenne » du début de la révolution industrielle, et même pas encore comme une métropole. La patrimonialisation de son centre la conforte dans cette illusion, le périphérique qui la contourne et lui sert de frontière, plus encore. C'est une ville, trop « regardée » en son centre, saturée, ne permettant l'émergence de

6 Siegfried Kracauer, quand il arpentait Berlin dans les années 1920 et qu'il critiquait les conséquences urbanistiques et sociales de la modernité ahurissante de la ville (voir, entre autres, *Straßen in Berlin und anderswo*, Berlin, Das Arsenal, 2003), se méfiait des discours romantiques et passéistes à la recherche d'un mysticisme enchanteur. Il avait la prémonition des méfaits de la régression de cet imaginaire.

l'incongru que dans ses blancs, ses délaissés, ses friches, ses interstices. Quant à la gentrification, ce n'est hélas plus une crainte. Paris est devenu inabordable. Même la « classe moyenne » n'arrive plus à s'y loger. En face de ce Paris en voie de muséification, le Paris des quartiers périphériques ou de certains arrondissements du centre est en voie d'ethnisation : Barbès, la porte de Choisy, Château-Rouge, le passage du Désir, la gare du Nord. Comme symétrique de la gentrification, il existe un Paris de demain, qui est celui de la diversité, d'une certaine mixité plus imaginaire que réelle, semblable à ce que Jean-Christophe Bailly appelle le bariol, où s'esquissent de nouveaux rapports sociaux. Si la banlieue, dans ses multiples modalités, est Paris en devenir, si elle incarne la ville en train de se faire et d'évoluer, force est de constater qu'elle n'a pas encore assez été représentée, mise en mots, en littérature, en images susceptibles de subvertir les stéréotypes. Cette cité nouvelle n'a pas été assez parcourue, « flânée », appropriée, ni même simplement regardée. Il y a ainsi du trop et du trop peu. Du trop, du côté d'une saturation de l'imagerie ; du trop peu, du côté de ce qui entoure Paris, tant le périphérique que l'immense agglomération tout autour. Le problème de Paris et de sa région pourrait bien être celui du défaut d'accommodement au sens optique, mais aussi aux sens poétique et politique du terme. Il nous faut par conséquent franchir le périphérique et cerner les représentations auxquelles il a donné lieu, aller voir aux confins de Paris où en sont les zones de franchissement imaginées, proposées par des architectes et des urbanistes. Arriveront-ils à venir à bout de ce « Mur de Berlin » de Paris ? C'est à ce « Mur », à cette ceinture de 35 km autour de Paris et à ces détournements par la création artistique, que je me suis surtout intéressée pour tenter de répondre à cette question.

« Tous les boulevards n'ont pas la chance d'avoir leur Pécuchet⁷ »

Le premier détournement de la fonction de circulation et de mobilité du périphérique consiste à en faire le tour à une vitesse invraisemblable. Ce fut le cas en 1989 de la part d'un motard qui avait placé une caméra sur sa moto, le Prince noir. Il fit le tour de ce ruban de 35 km en onze minutes quatre secondes, à une vitesse moyenne de 190 km/h, avec des pointes à 250 km/h. Conduite dangereuse, interdite, qui se déroule aux alentours de 7 heures du matin, à une heure où la circulation est déjà intense. Son « exploit » a été médiatisé. La presse, les magazines en ont parlé, la télé s'en est mêlée et, même si une enquête a été ouverte, on n'a jamais réussi à arrêter le Prince noir. Son « exploit » a été imité par la suite. En 2004, un autre motard, un Suédois se faisant appeler *The Gost Rider* fit le tour du périphérique en 9 minutes 57 secondes, en « hommage » au Prince noir. Sa moto était plus puissante que celle du Prince noir et il avait choisi d'effectuer son trajet à 5 heures du matin, à une heure où la circulation est réduite et infiniment fluide. Quelques années plus tard, en 2010, le Vengeur casqué refaisait la même expérience avec la même moto,

7 Expression plaisante de l'artiste Alain Bublex à propos d'un montage de photographies de 2004 centré sur le périphérique et intitulé : *Tous les boulevards n'ont pas la chance de trouver leur Pécuchet*. Dans leur livre *Paris. Carnet périphérique* (Paris, Créaphis Éditions, 2011), Olivier Pasquiers et François Chaslin reprennent cette très belle trouvaille (p. 13-14).

bouclant le tour en 12 minutes 15 secondes. L'écart avec *The Ghost Rider* s'explique aisément, car le Vengeur avait décidé de freiner devant les radars installés le long du périphérique. De cette façon, il avait pu narguer la surveillance routière, et la police n'y avait vu que du feu. Mélo⁸, le héros du roman de Frédéric Ciriez, veut faire encore plus fort. Ce « Prince blanc » fait le tour en 8 minutes 35 secondes. Qui dit mieux ?

Ces pratiques sont irresponsables et dangereuses. Mais il en est une autre qui, en sens inverse, immobilise la circulation, créant d'énormes bouchons. *Le Figaro* du 30 août 2012 rendait compte d'un étrange fait divers :

Le périphérique serait-il le dernier lieu où l'on danse ? Déjà, au début du mois d'avril, des mariés avaient créé un embouteillage monstre en arrêtant leur cortège sur le quatre-voies. Rappelé à l'ordre par la justice, le couple n'avait pas été poursuivi. Mais si le jeune marié de 28 ans, originaire de Seine-Saint-Denis, a dû se présenter jeudi devant le tribunal correctionnel, c'est parce qu'en plus d'être poursuivi pour entrave à la circulation, il a été intercepté en train de zigzaguer entre les voies, au volant d'une voiture de sport, mettant ainsi en danger la vie des usagers. Un comportement passible de deux ans de prison et 15.000 € d'amende⁹.

Le 29 juin, cinq véhicules s'étaient arrêtés à la hauteur de la porte de Vincennes. Le cortège nuptial, le couple de jeunes mariés et leurs invités s'étaient mis à danser en plein milieu du périphérique. C'est un automobiliste excédé qui avertit la police, laquelle finit par arriver sur les lieux. Cette pratique plutôt rare a l'air de se développer, comme si le périphérique exaspérait et qu'il fallait inventer à son sujet et lui imposer des détournements subversifs, des dérives d'un autre ordre que celles de l'époque de Guy Debord.

Au-delà du « Mur » reste la banlieue, cette banlieue mal aimée, mille fois rejetée, mais chantée aussi, autrefois. Il faudrait en fait parler « des » banlieues. Depuis la petite couronne, son vieux tissu urbain et ses barres de HLM jusqu'à celle des pavillons de meulière et des jardinets, il y a l'ancienne banlieue rouge, plus loin la banlieue des « villes nouvelles » et celle qui se perd dans le périurbain. Avec Grand-Corps-Malade, avec des galeristes parisiens qui franchissent le périphérique, avec des artistes qui, à la recherche d'espace, n'ont pas craint de faire le pas, avec des architectes, avec des auteurs de romans policiers, avec ceux qui, depuis longtemps, ont été chassés de Paris, nous partirons de « l'autre côté ».

À chaque fin de chapitre, dans *Le Mal de Paris*, il y a une petite scène où je me mets en scène à différents âges de ma vie, dans les différents quartiers où j'ai habité. Voici la première de ces vignettes :

Il est presque tard. La petite revient de l'école son cartable de carton bouilli sur le dos. Elle a traversé la place sur laquelle trône une fontaine Wallace verte que la guerre a laissée intacte et un banc. Elle s'est achetée une sucette Pierrot Gourmand à la mercière qui, en plus de vendre des lacets, des fils de couleurs et de la dentelle, tient, dans des bocaux de confiture, des bonbons, des sucettes et de la réglisse. Elle aime beaucoup la petite qu'elle appelle « la survivante » et

8 Frédéric Ciriez, *Mélo*, Paris, Verticales, 2013.

9 Alexandra Michot, « Le noceur du périphérique condamné », *Le Figaro*, 30 août 2012.

lui donne toujours un bonbon en plus de son modeste achat. Il lui faut remonter la rue de Ménilmontant jusqu'à Julien Lacroix et prendre ensuite les escaliers de l'ancien chemin de fer de ceinture. Un jour elle a vu une photographie non signée. Une femme revêtue d'un imperméable transparent donnait la main à une petite fille et elles traversaient une place du même quartier. Elle ne sait pas trop pourquoi la petite a reconnu sa mère et elle. Elle remonte la rue Henri Chevreau, puis la rue des Couronnes. Elle arrivera bientôt au passage Ronce où elle réside. Elle aurait pu couper au plus court mais elle n'aime pas passer par ces impasses, ces passages pourtant éclairés par les becs de gaz. Elle ne veut pas passer par le terrain vague de l'impasse Julien Lacroix là où ils se sont cachés plusieurs nuits à la fin de la guerre. De trop mauvais souvenirs envahissent son esprit. Elle hâte le pas, ne veut pas se faire gronder. Le Paris qu'elle aime, c'est celui des grandes rues de son quartier : Ménilmontant, Belleville, la rue des Couronnes et des places, celles où il y a des églises ou des monuments, des cinémas et des boutiques aussi, des lumières, pas tellement celui où elle habite, où se terrent les immigrants et les pauvres : les ruelles, les passages, les impasses, tout ce labyrinthe, ce dédale de pavés et de réverbères aux lumières violettes qui, depuis la guerre, l'enveloppe jour et nuit.

Le Grand Paris est-il un roman comme l'avait suggéré le titre d'un beau livre il y a quelques années ? Que donnera ce métro qui doit traverser l'agglomération parisienne, la prendre en écharpe, permettre des parcours tangentiels de banlieue à banlieue sans passer par le centre de Paris ? Que seront ces stations dessinées par Jacques Ferrier qui a choisi de mettre l'accent sur la « dimension sensuelle » des futures gares du Grand Paris : « [L]eur aura, l'émotion qu'elles suscitent, l'empreinte qu'elles laissent dans l'esprit, le récit qu'elles racontent » ? Oui ! Le récit ! Paris peut-il encore être l'objet d'une narration suscitant de nouveaux rêves ? Sommes-nous condamnés à opposer indéfiniment des cités déglinguées vouées au désespoir à des rues à potelets encadrant des placettes pavées et des fontaines Wallace ? Je fais le pari qu'un autre Paris est possible, un Grand Paris — qu'on l'appelle de cette façon ou d'une autre — où le périphérique sera au centre au lieu d'être une frontière, un Paris ville-monde, une mégapole dont les rêves seront à la mesure de sa dimension. Ce sont d'autres fictions qui demandent à venir au jour pour un autre Paris. Le long de ces itinéraires, des cinéastes, des architectes, des artistes, des chanteurs, des romanciers sans lesquels le mythe de Paris s'effondrerait ou ne serait plus qu'un souvenir, m'accompagnent de leur ombre. Je m'inscris dans leurs textes, dans leurs images, leurs chansons, je chemine dans leurs pas. Ce sont eux qui, par vents et marées renouvellent l'image de Paris, ce sont eux qui explorent les chemins escarpés de ses transformations. Il suffit qu'avec eux nous nous laissions guider dans la ville, non pas la ville monumentale, patrimoniale, surexposée que nous avons tous dans le regard ; mais l'autre, la ville sans grâce apparente, de bric et de broc, rafistolée, un peu dégradée, un peu déglinguée ou trop imposante, glacée. Cette ville est très vivante, à l'attaque. Il faut l'écouter, elle a tant de choses à nous dire ! Ne pas chercher à venir à bout de ses lumières, de sa circulation folle, de ses bruits, de ses musiques, de sa peau (affiches, graffitis, panneaux en tous genres). Il suffit peut-être de se laisser entamer par elle, sans chercher à la maîtriser. Il ne me déplait pas que la ville puisse aussi s'absenter d'elle-même. Pour rêver à des

espaces réinventés, pour traquer le surgissement de l'inattendu et de l'inouï, ne faudrait-il pas être comme Emmanuel Bove qui, selon Patrick Pécherot, s'obstinait à chercher des bruyères à Bécon ?

Les recherches des équipes d'architectes et d'urbanistes, si dissemblables qu'elles aient été, portaient sur la nécessité de faire le lien entre le Paris *intra-muros* et la banlieue, de trouver des formes de construction, de logements et de circulation qui produiraient de l'identité commune. Certains d'entre eux estimaient indispensable de construire et d'aménager de nouveaux monuments symboliques, créateurs d'un sentiment d'appartenance au Grand Paris. Roland Castro rappelle que c'est la Grande Arche, par sa monumentalité, qui a « sauvé » la Défense. Il faut, dit-il, inventer une symbolique de notre temps, à l'image de la III^e République forgeant les symboles républicains, et il propose une série de huit monuments, un par Fédération de communes. C'est ainsi que Gennevilliers verrait une réplique de l'opéra de Sydney, et on irait à l'opéra à Gennevilliers comme on y va à la Bastille. L'Agora, nouvelle Assemblée du Grand Paris, prendrait place à la confluence de la Seine et de la Marne. Il y aurait un nouveau Champ de Mars dédié à la République métissée à Chelles ; sur l'Ourcq, le Canal du Savoir figurerait la « deuxième Sorbonne » ; culturelle et commerciale, la Foire du monde multipolaire prendrait ses quartiers à Gonesse ; un tronçon de la Nationale 305 serait reconverti en Allée des Personnages Illustres, nouveau Panthéon ; le Mont Valérien, enfin, deviendrait le lieu des Mémoires de l'Histoire de France et rendrait hommage aux victimes de l'esclavage, de la Shoah et de la colonisation. Castro, dans son « utopie concrète », voit grand mais comprend l'importance de monuments fédérateurs dans lesquels tous les Parisiens et nouveaux Parisiens se reconnaîtraient, dans lesquels ils s'identifieraient¹⁰.

« L'image est un lien entre une visibilité et une signification » a écrit Jacques Rancière¹¹. Or, précisément, « Paris métropole » n'a pas de visibilité en tant que telle. Il n'y a pas aujourd'hui d'imaginaire métropolitain et c'est cette culture qu'il faut promouvoir. Tout au long de mon travail sur Paris, j'ai insisté sur un « trop plein » d'imagerie de Paris, imagerie codifiée et figée, arrêtée au Paris 1900, retouchée par celui des années folles avec un zeste d'années 50 et de Nouvelle Vague. C'est peut-être en réponse aux transformations pharaoniques et aux blessures qui ont été ou sont infligées à la capitale que cet imaginaire se fige. La nostalgie serait alors une réaction au « tout-automobile » promu par le pouvoir, à la destruction des Halles et à tout ce qui s'ensuivit. La capitale se consolide avec son aura de ville culturelle et de ville touristique, elle se renforce avec la gentrification des anciens quartiers populaires et l'arrivée des bobos, qui, une fois installés, vivent l'« enchantement » du devenir parisien aux cent villages, à l'aise dans la ville anonyme, mais au contact d'une diversité d'autant plus aimée qu'elle est largement fantasmée. Parallèlement, le « nouveau Paris », le Paris transformé avec ses tours, ses rues sans charme, son paysage glacé, souffre lui d'un déficit d'image. Ce n'est pas dans le Montparnasse de la gare qu'un film comme *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* aurait pu être tourné.

10 Cf. Roland Castro, *J'affirme : manifeste pour une insurrection du sens*, Paris, Éditions Sens & Tonka, 2005.

11 Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 43.

Ce n'est pas Place des Fêtes ni à Beaugrenelle ni autour de la BNF que Woody Allen aurait pu filmer *Midnight in Paris*. Ce rapport dissymétrique se démultiplie dès qu'on parle des banlieues. Alors que des milliers de gens y ont vécu heureux dans leur pavillon chèrement acquis autrefois, l'image de la banlieue s'est terriblement dégradée. Du ridicule des « nains de jardins » à la dangerosité des quartiers sensibles, de l'ennui des zones pavillonnaires à la déréliction des cités, pas une image positive d'elle n'apparaît dans les films, les romans, les polars. Même si, à l'heure actuelle, de nombreux projets tentent de mettre fin à cet *apartheid*, ce déséquilibre présent dans tous les domaines n'est pas sans lien avec une barrière longtemps infranchissable : le périphérique. À un Paris figé, trop « regardé », s'oppose une banlieue décriée, sans réelle visibilité, et d'autant moins visible que la disparition de la banlieue rouge a entraîné celle de sa mémoire et des luttes ouvrières qui s'y rattachaient. Dès lors, comment une identité commune de « Grand Parisien », comment un imaginaire de la totalité de la métropole auraient-ils pu émerger ?

Dans ses études sur l'imaginaire des agglomérations, Michel Lussault a montré que l'image d'une ville s'appuie sur trois éléments fondamentaux. En premier lieu sur un récit légendaire, un récit des origines, un passé qui permet de retrouver des repères, une dynamique narrative forte. Ensuite, sur une « géographicit¹² », une inscription dans le territoire, une forme, une morphologie, car une ville a des limites, elle constitue un paysage spécifique. Enfin, elle « assure la visibilité d'une scène politique¹² » : elle devient ainsi un quasi personnage, une scène du débat conflictuel. Par suite, il n'est pas étonnant que les agglomérations, les intercommunalités n'arrivent pas à se composer une image, voire une identité. Il n'y a pas de mythe intégrant l'ensemble, pas de légendaire, pas de récit. Aujourd'hui, ce primat d'une origine pourrait être remplacé, non par un récit « vrai » s'appuyant sur le passé, mais par un autre horizon. Dans la capitale, le passé suinte de partout, mais n'est pas forcément lisible. On peut cependant le réinventer, le reconfigurer, le fantasmer. C'est bien ce que font les bobos montreuillois, lorsque, enjambant le passé des luttes sociales de la banlieue rouge, ils se réapproprient le « Mur de pêches » qui fit autrefois la gloire d'un Montreuil encore rural. C'est ce que font tous ceux qui s'installent dans l'est de Paris — qui n'a plus rien de populaire — quand ils affirment leur bonheur de se réapproprier un « Paris populaire ». Sophie Corbillé s'interroge :

Mais n'est-ce pas là finalement le propre de Paris, une ville dont les habitants viennent pour leur grande majorité d'ailleurs, de province, de l'étranger ou de banlieue, « le Parisien » étant ainsi quelque part toujours amené à inventer sa parisienneté en puisant dans l'imaginaire très puissant que la capitale ne cesse de charrier, fonctionnant comme opérateur d'une identité à la fois lâche et forte¹³ ?

À l'érosion symbolique de Paris se substituera sans aucun doute une espèce de « mémoire métropolitaine » bricolée, faite du tissage de mille fils mémoriels métissés,

12 Michel Lussault, « Les territoires urbains en quête d'images », *Urbanisme*, n° 342 (mai-juin 2005), p. 53.

13 Sophie Corbillé, « Paris-Métropole à l'épreuve du vécu métropolitain des quartiers gentrifiés du nord-est de Paris » [en ligne], *Quaderni*, n° 73 (automne 2010) [www.cairn.info/revue-quaderni-2010-3-page-75-html].

car la banlieue a beaucoup à offrir du point de vue de ce nouvel imaginaire. « Nous on est d'origine. Les vrais Français n'ont pas d'origine », disent des jeunes collégiens d'Aubervilliers¹⁴. Ils produiront des textes flous, maladroits et tremblés, inachevés, des textes, des vidéos, des films d'ombres sans que le trop-plein de lumière fasse se figer leurs récits en danger d'être cannibalisés par l'imagerie de Paris. Cette absence de récits peut être une chance, celle d'échapper au figé et pouvoir inventer des éclats d'imaginaire, des bribes d'identités poreuses. Par la mixité de leur culture, par l'hybridité de leurs nouvelles créations, ils ont beaucoup à faire partager. C'est déjà le cas dans la cuisine, la musique, dans les usages de la parole. Ils sont les principaux créateurs d'un « braconnage identitaire¹⁵ » qui sera le propre de tous les habitants de la mégapole. Ils en montrent, d'une certaine façon, le chemin. Ce sera le cas des récits, des narrations qui prendront en écharpe l'ensemble métropolitain, plaçant ce *bariol* dont parlait Jean-Christophe Bailly à la base de l'imaginaire métropolitain.

Une double identité locale et globale pourra alors se développer et évoluer dans des sens inattendus vers la polycentralité, d'autant plus que le Grand Paris Express permettra des trajets tangentiels et non plus dirigés vers le centre et qu'une même carte de métro sans zonage confèrera une plus grande unité à l'ensemble parisien. De là, cette recherche de points d'ancrages symboliques forts comme ces huit monuments grands parisiens tels que l'équipe de Roland Castro les avaient proposés. Le travail à faire est riche et passionnant. Restera à dépasser, pour relancer la vie politique à l'échelle de la métropole, la simple démocratie représentative (on n'est même pas capable de donner le vote aux étrangers à l'échelle municipale). Toutes ces associations nées dans les quartiers et les banlieues, tous ces réseaux multiples qui font vivre la démocratie locale, on ne voit pas comment on pourrait les ignorer sans nuire gravement à la promotion d'une citoyenneté métropolitaine. Restera à trouver une alternative à ce capitalisme en crise mais débridé, qui poursuit envers et contre tout sa destruction de la ville, et au-delà, sa fragmentation de l'urbain. On a le droit de ne pas être optimiste par les temps qui courent, mais ce n'est pas une raison pour ne rien faire.

Unifier. Désenclaver. Conférer un sentiment d'unité, redonner à tous le sens de l'espace commun. Alors, on pourra à nouveau flâner dans Paris. On retournera danser à Robinson, on ira faire son marché à Saint-Denis et manger un couscous à Aubervilliers, on continuera à aller voir du théâtre à Bobigny, à Nanterre, à Gennevilliers, à Vincennes, mais on se promènera le long du canal de l'Ourcq et de la vallée de la Bièvre de Saint-Quentin-en-Yvelines à Paris. On n'aura plus peur de la Courneuve, de Sevran ou de Villiers-le-Bel. On arpentera la forêt de Dourdan et l'axe majeur à Cergy. On ira voir les nouvelles gares du Grand Paris Express, ces gares « sensuelles », ces gares d'ambiance, comme on allait voir la gare Saint-Lazare autrefois, aux premiers jours de sa construction. On ira voir le Sacré-Cœur « à l'envers » depuis le canal de l'Ourcq, on dévalera les hauteurs de Romainville ou du Mont-Valérien, bref : on pourra se sentir chez soi partout, aller partout,

14 Propos rapportés par le journal *Libération*, 29 avril 2013.

15 J'emprunte cette belle expression à Simon Harel (cf. *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB éditeur, 2006).

se donner enfin une identité de Grands Parisiens. Je souhaite que Paris renoue avec l'imaginaire, afin que nous puissions, sans nostalgie de ses anciens parapets, nous approprier pleinement les nouveaux. Paris métropole ou Paris mégapole, cela voudrait simplement dire que chacun pourrait s'identifier à l'ensemble de ses paysages et que la ville métamorphosée continuerait à nous faire rêver.

Alors, la ptit' dame, on passe enfin le périph ?

Oui, mais attendez. Il y a un livre sur Paris à la vitrine de Tschann que je n'ai pas encore lu. Il faut que je me dépêche de l'acheter. J'irai prendre un pot au Select ensuite pour commencer ma lecture et saluer Mickey au passage. J'y rencontrerai peut-être l'inspecteur de police de mon polar imaginaire. Après on verra.

Quand nous serons tous Parisiens, Grands Parisiens...

Références

- BOBER, Robert, *On ne peut plus dormir tranquille quand on a une fois ouvert les yeux*, Paris, Édition P.O.L., 2010.
- CASTRO, Roland, *J'affirme : manifeste pour une insurrection du sens*, Paris, Éditions Sens & Tonka, 2005.
- CIRIEZ, Frédéric, *Mélo*, Paris, Verticales, 2013.
- CORBILLÉ, Sophie, « Paris-Métropole à l'épreuve du vécu métropolitain des quartiers gentrifiés du nord-est de Paris » [en ligne], *Quaderni*, n° 73 (automne 2010) [www.cairm.info/revue-quaderni-2010-3-page-75-html].
- DUTEURTRE, Benoît, *À nous deux, Paris !*, Paris, Fayard, 2012.
- HAREL, Simon, *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB éditeur, 2006.
- LUSSAULT, Michel, « Les territoires urbains en quête d'images », *Urbanisme*, n° 342 (mai-juin 2005), p. 52-55.
- MICHOT, Alexandra, « Le noceur du périphérique condamné », *Le Figaro*, 30 août 2012.
- PASQUIERS, Olivier et François CHASLIN, *Paris. Carnet périphérique*, Paris, Créaphis Éditions, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- ROBIN, Régine, *Le Mal de Paris*, Paris, Stock, 2014.

ÉTUDES

Montréal



Arcanes de Montréal : la métropole dans les romans de Nelly Arcan

GILLES DUPUIS

*Il y a le tremblement d'une étoile au-dessus
de tout ce qui tente, et farouchement évite
aussitôt le contact humain, comme les
très petites filles [...]¹.*

C'est sous le signe de l'Étoile, la 17^e lame du Tarot de Marseille, qui avait inspiré le titre de l'essai poétique rédigé par André Breton au Québec du 20 août au 20 octobre 1944, entre Percé en Gaspésie et Sainte-Agathe dans les Laurentides, que je place mon incursion dans les arcanes montréalais de l'œuvre de Nelly Arcan. Il y a en effet « le tremblement d'une étoile » dans les deux premiers romans de l'auteure, *Putain* et *Folle*, qui, couplé au leitmotiv « Quand j'étais petite² » de *L'Enfant dans le miroir*, fait écho à l'œuvre d'André Breton, quand bien même Nelly Arcan ne se serait sans doute pas reconnue dans la figure par trop romantique de la « femme-enfant³ », symbole de la liberté, de l'art et de l'amour selon le troubadour de la geste surréaliste.

Le Montréal intime de Nelly Arcan, plus près de *Paris insolite* de Jean-Paul Clébert que de *Montréal interdite* d'Alain Médam, peut effectivement être comparé à une étoile observée au télescope, la métropole arcanienne étant polarisée entre terre et ciel, espaces privé et public⁴. À chaque roman, la narratrice (ou l'un de ses truchements narratifs sur lequel focalise la voix narrative⁵) scrute sa ville. Chaque lieu, intime ou « extime », est évoqué, mis en scène (pour ne pas dire en abyme)

-
- 1 André Breton, *Arcane 17*, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1965, p. 7.
 - 2 Nelly Arcan, *L'Enfant dans le miroir*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles (Bonzaï), 2007, p. 7, 26, 28 et 31.
 - 3 André Breton, *op. cit.*, p. 66.
 - 4 Jean-Paul Clébert, *Paris insolite*, Paris, Éditions Denoël (Folio), 1952 ; Alain Médam, *Montréal interdite*, Montréal, Liber, 2004 [1978].
 - 5 Tous les romans de Nelly Arcan sont écrits au « je », à l'exception de *À ciel ouvert*. Dans la mesure toutefois où la voix narrative de ce roman focalise le récit principalement sur les deux protagonistes féminins de l'intrigue, ces derniers peuvent être considérés comme des truchements narratifs de l'auteure, à l'instar du personnage d'Antoinette dans *Paradis, clef en main*.

afin de dire le désir, sans cesse consommé mais toujours inassouvi, qui se joue entre leurs deux pôles, aussi bien d'attraction que de répulsion.

Si les œuvres littéraires étaient dotées d'une aura — non pas au sens esthétique où l'entendait Walter Benjamin en enregistrant sa perte à l'époque de la reproduction mécanisée des œuvres d'art⁶, mais bien au sens ésotérique du mot —, celle qui entoure le corpus romanesque et artistique de Nelly Arcan serait de la même essence que le bleu du ciel de Montréal à l'heure de son déclin : ce bleu magnétique si intense qui signale, par temps clair, que la métropole est en train de sombrer dans son crépuscule...

Une ville sordide et branchée

Dans les deux premiers romans d'Arcan, considérés par la critique comme des autofictions⁷, Montréal est signifié, plus que représenté, par des espaces privés et semi-publics, le plus souvent clandestins ou *underground*, fréquentés par des vieux en manque de sexe ou des jeunes en mal d'amour : deux clientèles distinctes, certes, mais qui se rejoignent dans leur marchandage de ce qui les élude. À part les lieux de refuge, abris psychologiques précaires que constituent les appartements temporaires de la narratrice ou de ses partenaires, c'est une métropole tour à tour sordide et branchée que l'auteure met en scène dans ses romans où prime l'autoreprésentation (de soi, mais aussi de la ville) : le centre-ville des hôtels de passe et des chambres louées à l'ouest, dans *Putain* ; la ville des bars et des lofts techno, entre le Quartier latin et le Plateau, dans *Folle*. Les deux univers se complètent et se reflètent l'un l'autre, brossant un tableau désolant pour certains, complaisant pour d'autres, d'un Montréal désirable mais impossible à aimer.

La présence de la métropole se fait somme toute discrète dans *Putain*, publié en 2001. Montréal apparaît d'abord comme la ville qui s'oppose à la campagne, en accord avec la tradition québécoise du terroir rappelée dès l'ouverture du récit :

Je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque je parle, voilà pourquoi il n'y a rien qui puisse m'arrêter, d'ailleurs que puis-je vous dire sans vous affoler, que je suis née dans un village de campagne à la lisière du Maine, que j'ai reçu une éducation religieuse, que mes professeurs étaient toutes religieuses [...] Et quoi encore, que j'ai joué du piano pendant douze ans et que j'ai voulu comme tout le monde quitter la campagne pour habiter la ville [...] ⁸.

6 Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, traduction de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000, p. 67-113 (première version, 1935) et 269-316 (dernière version de 1939).

7 À la lettre, seul le deuxième roman constitue une autofiction, puisqu'il est le seul à établir une équivalence entre le nom de l'auteure et celui du personnage de la fiction, en jouant sur la notoriété acquise par l'auteure de *Putain*. Ce n'est que rétrospectivement, à la lumière de *Folle*, que le premier roman de Nelly Arcan peut être considéré comme une autofiction au lieu d'un roman à saveur autobiographique. Voir Mélikah Abdelmoumen, « L'autofiction québécoise. Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan », dans Lise Gauvin *et al.* (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS éditions (Signes), 2013, p. 67, n. 4.

8 Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 7.

La narratrice, qui avouera aussitôt s'être prostituée « pour prouver aux autres qu'on pouvait simultanément poursuivre des études, se vouloir écrivain, espérer un avenir et se dilapider ici et là⁹ », n'est pas si différente au fond du personnage d'Héloïse qui s'était sacrifiée sur l'autel d'un bordel dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, si ce n'est qu'en recueillant le triste héritage de son ancêtre littéraire, la future Cynthia (de son nom professionnel) ne pouvait s'offrir le luxe de voiler l'état qu'elle avait consciemment et librement choisi. Dans la suite du roman, les contours de la ville se précisent, bien que les renseignements à son sujet demeurent vagues. Car si la mention « grande ville¹⁰ » peut s'appliquer à la rigueur à d'autres villes du Québec, il est impossible de ne pas reconnaître l'université québécoise où étudiera la future « putain » du roman à cette remarque incrédule de son père : « [E]t comment est-il possible qu'une façade d'église puisse tenir lieu d'entrée d'une université¹¹ ? » Pas de doute possible, c'est à Montréal que l'écrivaine en herbe décide de poursuivre son « éducation supérieure », dans tous les sens du mot : en rédigeant un mémoire de maîtrise sur la folie du président Schreber à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) — détail à peine mentionné dans le premier roman, mais qui sera explicité dans le deuxième — et en devenant écrivain grâce au savoir maîtrisé que son métier d'escorte lui a permis d'acquérir dans la métropole. Il faut insister sur ce savoir, car si le métier de prostituée suppose un savoir-faire, ce n'est pas tant le côté technique de la chose qui intéresse la « travailleuse du sexe », mais bien la connaissance intime de la misère sexuelle qui en découle. Le véritable savoir-faire de l'expérience consistera à transposer la leçon de cette misère dans le roman par le biais de l'écriture : une écriture qui a peu à voir avec la pornographie, à moins de redonner à ce terme son sens étymologique et didactique « d'écrits sur la prostitution¹² », plutôt que de l'entendre sous l'angle moderne — auquel est réservée l'épithète « pornographique » — « d'une représentation (par écrits, dessins, photos...) de choses obscènes¹³ ».

C'est dans un décor « banal à pleurer », comme le chantait Piaf, que se jouent les deux premiers romans d'Arcan. Dans *Putain*, le cadre montréalais de l'action se réduit à quelques éléments, le plus souvent flous. À part l'université vaguement évoquée, il y a des commerces sans nom (gymnase, boutique, salon de coiffure, cabinet de psychanalyste, etc.), quelques *peep shows* et bars de danseuses nues non identifiés, et deux restaurants exotiques expressément nommés et bien réels — Kotori, le « restaurant japonais de l'avenue du Parc » et Ouzeri, « le restaurant grec du Plateau Mont-Royal¹⁴ » —, dont la fonction semble toutefois se limiter à signaler le caractère cosmopolite de Montréal, sans doute à l'intention du lecteur français

9 *Ibid.*, p. 8.

10 *Ibid.*, p. 12.

11 *Ibid.*, p. 14.

12 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, t. 2, p. 2850. C'est le sens auquel réfère Nicolas-Edme Restif de La Bretonne dans son traité *Le Pornographe* (1769).

13 *Id.*

14 Nelly Arcan, *Putain*, op. cit., p. 156.

auquel le roman était destiné en premier lieu¹⁵. Tout converge vers la « chambre » anonyme où la narratrice reçoit ses clients à la queue leu leu. Longueusement décrite dans le roman, mais pour mieux faire ressortir son caractère en soi insignifiant, elle n'a pas plus de consistance qu'une quelconque chambre d'hôtel, si ce n'est cette importante précision quant à sa localisation :

[J]e dois me rendre sur Docteur Penfield dans un délai raisonnable car il paraît que les clients attendent déjà dehors, qu'ils font la file, ils attendent que la putain du jour vienne les soulager avant que leurs réunions d'affaires ne les emportent dans les édifices à bureau du centre-ville [...]¹⁶.

Située dans « un meublé sur Docteur Penfield¹⁷ » (l'avenue chic du Golden Square Mile), dont la fenêtre s'ouvre et se referme sur « le campus de l'Université McGill, sur l'intelligentsia anglophone¹⁸ », cette chambre, moins anonyme qu'il n'y paraît à première vue, fait en filigrane le procès de la prostitution de luxe (celle qui élit domicile dans les immeubles plutôt que s'exposer dans la rue), dont le tarif de base serait comparable à une séance de psychanalyse (selon un mot fameux attribué à Jacques Lacan), d'autant qu'elle évoque le nom d'un célèbre neurologue d'origine américaine entré, à titre posthume, dans le Temple de la renommée médicale canadienne. Un simple nom à consonance anglaise accolé à une profession respectable suffit comme relais symbolique pour compléter la chaîne des signifiants, l'argent étant, bien entendu, le lien implicite ou explicite qui relie chaque chaînon du réseau payant : prostitution-psychanalyse-université-littérature. À l'instar de la prostitution, métier spécialisé dans le soulagement du désir sexuel, l'éducation, la culture et la cure thérapeutique doivent être monnayées à prix fort pour que soit accomplie leur mission civilisatrice. On ne peut trouver mieux pour illustrer, à notre époque, ce que Freud a découvert dans son *Malaise dans la civilisation*, à savoir que le surmoi est tout aussi sadique (voire cupide) que le ça¹⁹. Cette critique sociale lucide du lien vénal, qui unit savoir et faire dans « savoir-faire », est rendue possible précisément parce que la narratrice du roman peut dire d'elle-même, sans prétention : « [M]ais oui c'est vrai, je vais à l'université, je suis une putain qui étudie²⁰. »

Dans *Folle*, publié en 2004, la ville acquiert un plus grand relief, bien qu'elle se réduise le plus souvent à quelques lieux communs (ou plutôt communément partagés) situés à la frontière du privé et du public : quelques bars, réels ou fictifs, un loft réservé aux initiés, et les appartements respectifs de la narratrice et de son amant. À part de rares excursions dans le Vieux-Montréal et le Quartier latin, et une

15 Autre indice de cette destination première pour la réception du roman, le gymnase où s'entraîne l'escorte est désigné par « la gym » (*ibid.*, p. 42) au lieu du gym. Dans *À ciel ouvert* et *Paradis, clef en main*, l'abréviation apparaîtra au masculin, comme il est d'usage au Québec.

16 *Ibid.*, p. 26.

17 *Ibid.*, p. 22.

18 *Ibid.*, p. 124.

19 Voir Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* [*Das Unbehagen in der Kultur*], traduction de Ch. et J. Odier, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse), 1971, p. 103-105.

20 Nelly Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 32

brève escapade sur le mont Royal, l'intrigue du roman se déplace du centre-ville vers les quartiers branchés du boulevard Saint-Laurent et du Plateau Mont-Royal dans le quadrilatère où elle se concentre. Outre les lieux déjà répertoriés dans *Putain*, quelques points de repère précis sont ici évoqués : la Boîte Noire, rue Saint-Denis, où on loue des films pour cinéphile, ainsi que le Cinéma L'Amour, boulevard Saint-Laurent, où on en visionne d'autres d'une nature particulière²¹.

Le roman s'ouvre sur un lieu fictif qui reviendra ponctuer l'action tel un leitmotiv lancinant : « À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre²². » Ce lieu *astral*, bar clandestin ou loft pour initiés, sis à la lisière du Plateau et de la Main, marque d'emblée le roman de son influence néfaste : la « nouvelle étoile » dans le ciel branché de Montréal brillera de tous ses feux avant d'être consommée par son excès de vie, métaphore à peine voilée des splendeurs et misères de la *Porn Star* déchue, figure irradiante dont l'auteure prend congé avec son deuxième roman. C'est en effet le seul roman de Nelly Arcan qui soit à la lettre une autofiction, non seulement parce que le nom de l'auteur y apparaît explicitement et qu'il y est joué au second degré, mais aussi parce que l'écrivaine qui se cachait derrière ce nom de plume liquide le personnage médiatique qu'elle était devenue depuis la parution de son premier roman, sans pour autant renoncer à son pseudonyme qui colle désormais à sa peau « publique ».

Dans *Folle*, la métaphore astronomique tient en échec la tentation astrologique, représentée par les tarots de la tante de la narratrice qui n'arrive pas à lire, dans son jeu de cartes, le destin de sa nièce, pourtant prévisible. Néanmoins, astrologie et astronomie se conjuguent dans ce roman que Nelly Arcan, de son propre aveu, voulait intituler « Nova » ou « Supernova », avant de céder aux pressions de son éditeur qui désirait un titre plus vendeur qui fasse écho à celui du premier roman²³. C'est donc sous le signe de l'Étoile (l'arcane 17 du tarot), et non sous celui du Fou (l'arcane sans nombre), que son deuxième roman a été conçu, bien que la Mort (l'arcane 13) se profile sans cesse à l'horizon...

Hormis les nombreuses références à l'astronomie et l'astrophysique déjà présentes dans *Putain*, et dont le père de l'amant français de la narratrice de *Folle* se révèle un fervent adepte, un autre indice de cet engouement se manifeste dans l'évocation d'une scène récurrente, où un regroupement de DJ désigné par la constellation Orion organise des soirées thématiques — « les plus belles sur la scène techno montréalaise²⁴ » — en rapport avec la science des étoiles :

21 L'épisode du roman au Cinéma L'Amour (Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 106-114) mériterait d'être analysé du point de vue des *Gender Studies*, car il fournit le prétexte « pornographique » à une intéressante digression sur la distinction et la confusion des sexes. Mais comme cette analyse déborde le cadre de l'étude que je me suis fixé, je la réserverai pour une autre occasion.

22 *Ibid.*, p. 7.

23 Propos tenus à l'occasion d'une rencontre de Nelly Arcan avec Maïté Snauwaert dans le cadre des « Lundis de la Librairie Olivieri », organisés par le CRILCQ, le 13 février 2006. Malheureusement, cet entretien n'a pas été enregistré et il n'en reste pas de traces, sauf dans la mémoire de ceux et celles qui y ont assisté.

24 Nelly Arcan, *Folle*, op. cit., p. 25

Chaque année Orion organisait dans un immense loft de la rue Saint-Dominique quatre grands *after hours* correspondant au premier jour des quatre saisons : Géante Bleue au premier jour du printemps, Nova au premier jour de l'été, Trou Noir au premier de l'automne et Big Bang au premier de l'hiver. Il y avait également Pulsar pour le nouvel an où la masse des fêtards exaltés par le speed attiraient le plus souvent les forces de l'ordre qui craignaient que le plancher ne s'effondre sur les têtes des voisins d'en bas²⁵.

Nova, où s'est produit par antinomie le « désastre » de la rencontre entre la narratrice et son amant, ne désigne pas seulement un lieu (fictif ou réel), mais aussi un moment fort du récit qui coïncide avec le solstice d'été. Le cycle des saisons a beau rythmer ou mieux « pulser » celui de la vie et de la mort des étoiles, qui scande à son tour la destinée de la narratrice, c'est dans un espace précis et à une époque déterminée de l'histoire qui échappe à ce temps cyclique que se joue son destin. Dans ce sens, Nova constitue bel et bien, en tant que microcosme montréalais, le « chronotope » de *Folle*, selon la terminologie mise au point par Bakhtine, c'est-à-dire le « temps-espace²⁶ », ou mieux ici l'espace-temps (plus près de la théorie de la relativité d'Einstein), qui coordonne les repères et les rapports spatio-temporels du roman.

Si les lieux fictionnels de la métropole ouvrent un espace imaginaire qui sera davantage exploité dans les romans suivants, les lieux réels sont le reflet de la division insurmontable qui sépare la narratrice québécoise de son amant français : différence des sexes d'un côté, fossé culturel de l'autre. Dans son trois pièces situé au coin de Saint-Denis et Sherbrooke, la Nelly du roman accueille son amant pour faire l'amour, dormir et se divertir en regardant la télé ; dans son appartement du Plateau Mont-Royal, le journaliste anonyme passe la plupart de son temps à naviguer sur le Web dans des séances intenses — et à ses dires très productives, de cyberporno — en vue d'un roman à écrire (mais dont on devine qu'il ne verra jamais le jour). À la suite de leur rupture, les amants finissent même par se partager les bars de Montréal qu'ils fréquentent :

Quand on s'est quittés pour de bon, le jour où j'ai compris qu'il me fallait mourir de ma propre main et non écrasée par ta force trop grande, on a convenu que le Bily Kun te revenait de droit puisque tu y sortais bien avant que j'y sorte et qu'à moi revenait le Laïka puisque tu détestais cet endroit. Ce soir-là on s'est départagé les bars de Montréal pour éviter de se croiser sans mentionner que Freddy, quelques jours plus tôt, avait dit en parlant des couples qui se séparent qu'interdire à l'autre des secteurs précis de la ville était une façon de lui donner rendez-vous²⁷.

Peu importe que ce partage soit factice, ce qu'il faut souligner, c'est qu'il est dicté par la seule volonté de l'amant français, qui décide tout selon ses humeurs et ses

25 *Ibid.*, p. 24-25.

26 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1978, p. 235.

27 Nelly Arcan, *Folle*, *op. cit.*, p. 23-24.

habitudes, à l'image de sa théorie de la différence des sexes héritée d'une science-fiction populaire on ne peut plus stéréotypée :

Entre nous il y a eu une courte période où on s'entendait sur tout et même sur le fait que les hommes et les femmes ne peuvent s'entendre. Je me souviens d'ailleurs de ce livre que tu avais lu où les hommes venaient de Mars et les femmes de Vénus, je me souviens que la mésentente y était expliquée de long en large et qu'à tes yeux ces explications avaient fait de nous un couple typique ; l'un face à l'autre, nos sexes réagissaient comme prévu²⁸.

La narratrice, pour sa part, forte de son mémoire de maîtrise sur la folie du président Schreber rédigé sous la direction d'une lacanienne à l'UQAM²⁹, a une conception plus scientifique, psychanalytique ou, à la lettre, science-fictionnelle de cette fameuse différence, au point où, une fois transposée dans la science-fiction populaire, ce n'est plus le vieux cliché de Mars contre Vénus qui l'intéresse, mais bien le « non-rapport sexuel³⁰ » qui prévaut entre l'homme et la femme d'une émission culte de la télévision :

Dans *X-Files*, les agents Scully et Mulder formaient un couple étonnant parce qu'ils ne baisaient jamais. [...] On avait l'impression que, devant le grandiose des années-lumière qu'il avait fallu aux extra-terrestres pour parvenir jusqu'à la Terre, le sexe de Scully et celui de Mulder s'étaient éteints³¹.

Comme les étoiles, les sexes — et le désir dont ils sont porteurs — s'éteignent... L'analogie, toute tracée dès l'incipit du roman, au point où il serait possible d'en proposer une analyse quasi exhaustive en s'inspirant de la « méthode » de Claude Duchet³², ouvre la voie à une autre dimension de la ville : un Montréal parallèle, situé quelque part entre fiction scientifique et récit fantastique.

28 *Ibid.*, p. 11.

29 « [J]e rédigeais un mémoire de maîtrise qui affolait ma directrice parce qu'elle constatait mes problèmes de syntaxe où s'écroulait ma démonstration théorique sur la folie du président Schreber, ce magistrat allemand qui avait rédigé le procès-verbal de son délire. Pour elle le dérèglement de la langue allait de pair avec des problèmes d'ordre mental, c'était une lacanienne » (*ibid.*, p. 43).

30 « Il n'y a pas de rapport sexuel » (Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil [Champ Freudien], 2006, p. 163). Cette formule, répétée et modulée tout au long du séminaire de Lacan, ne dit pas qu'il n'y a pas de relations sexuelles entre les hommes et les femmes, tout au contraire, mais que ces relations ne permettent pas d'établir un rapport entre la jouissance féminine et la jouissance masculine, ni entre jouissance et désir. C'est d'ailleurs parce qu'« il n'y a pas de rapport sexuel » (*ibid.*, p. 166) que les relations — au double sens du mot : les activités sexuelles et les récits qui en découlent — se multiplient à ce sujet.

31 Nelly Arcan, *Folle*, *op. cit.*, p. 87-88.

32 Voir Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1 (février 1971), p. 5-14.

La cybermétropole du futur

Le cadre montréalais des deux romans suivants de Nelly Arcan est peu ou prou celui que *Folle* avait fixé, formé par les appartements, lofts, gymnases, bars, cafés et terrasses du Plateau Mont-Royal et de ses environs immédiats. Mais avec le passage de l'autofiction au roman d'imagination, voire d'anticipation, le décor familial du Montréal branché s'ouvre sur une quatrième dimension dont le roman précédent n'avait laissé entrevoir que des signes nébuleux.

J'ai avancé plus tôt que le Montréal de Nelly Arcan doit plus à *Paris insolite* de Jean-Paul Clébert qu'à *Montréal interdite* d'Alain Médam. Néanmoins, j'amorcerai mon incursion dans le troisième roman de l'auteure, *À ciel ouvert*, à partir de l'introduction qu'Alain Médam a rédigée en 2004 lors de la réédition de son essai sur Montréal. À la question qu'est-ce qui a changé dans la métropole québécoise depuis 1978, date de parution de l'édition originale, l'essayiste répondait : « Une atmosphère, certainement. Un climat. Un air qu'on respire. *Montréal s'est ouverte*. Elle s'est allégée³³. » C'est aussi d'ouverture dont il s'agit dans *À ciel ouvert*, publié en 2007, quoique la ville ouverte de Nelly Arcan ne soit pas synonyme d'allègement, bien au contraire. Plus loin, Alain Médam précisait : « Ce n'est donc pas tellement en étendue que Montréal s'est développée, mais en profondeur : en son esprit³⁴. » À l'inverse, chez Nelly Arcan, il y a une tentative d'échapper par le haut au Montréal « profond » (ou plus précisément *underground*) de la faune techno et des appartements étouffants qu'elle avait mis en scène dans ses romans précédents, en s'évadant par les toits — non pas ceux de Paris, bien sûr, mais celui d'un immeuble élevé du Plateau —, bien que cette évasion se solde par un échec.

Dès le début du roman, la foudre frappe à l'improviste, par une journée ensoleillée d'été dont rien ne laissait présager l'orage, le toit d'un immeuble de huit étages érigé à l'angle des avenues Mont-Royal et Coloniale, où se trouvent à ce moment précis les deux protagonistes du roman, Julie O'Brien et Rose Dubois. Les futures rivales logent face à face au troisième étage de ce même immeuble prédestiné, situé au cœur du drame qui s'apprête à se jouer entre elles et au dénouement duquel Charles Nadeau, l'amant de Rose qui lui sera ravi par Julie, trouvera une mort tragique. L'homme fait figure de bouc émissaire dans cette tragédie déjà écrite (comme toute tragédie digne de ce nom) avant même que ne commence l'action. En effet, les deux femmes vont réchapper à la foudre qui s'abat ce jour-là sur la rambarde du « toit maudit³⁵ » qu'elle endommage. Mais à la fin du récit, un an plus tard, lors d'une performance érotique de Rose tout droit sortie de l'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille³⁶, sur le même toit où sont réunies les trois figures du triangle pervers, parmi une cinquantaine d'invités, la vengeance de l'amante délaissée

33 Alain Médam, *op. cit.*, p. 23 (je souligne).

34 *Id.*

35 Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 47.

36 La jeune femme subit une vaginoplastie, accompagnée de l'absorption des petites lèvres dans les grandes lèvres et de la mise à nu du clitoris, destinée à accomplir une vengeance spectaculaire à l'endroit de Charles et Julie. Le « Sexe » exhibé de Rose dans le dernier chapitre du roman est assimilé, comme chez Bataille, à « un œil » : l'Œil de Dieu ou du Père. *Ibid.*, p. 256.

s'accomplit : Charles bascule dans le vide après s'être appuyé à la rambarde mal rafistolée qui avait été fendue, à l'inverse du sexe cautérisé et recousu de la femme fatale, par la foudre.

À *ciel ouvert* fait le procès du sexe, des sexes et de leur rivalité, sur fond de chirurgie esthétique et de science médicale, mais il fait aussi le procès de la ville même que fréquente (ou plutôt fréquentait) Nelly Arcan : le Montréal médiatique du *jet set* pseudo-artistique et de la mode cosmopolite, des stylistes et des métrosexuels, des voyeurs et des m'as-tu-vu. Dans *Folle*, les étoiles faisaient encore rêver, même quand elles étaient associées à la mort (lorsqu'une nova, par exemple, se transforme en supernova) ; dans *À ciel ouvert*, l'air brûlant de Montréal, comparable à la fournaise que Hubert Aquin évoquait au début de son roman cinématographique, *Neige noire*, est proprement infernal :

Cet immeuble de huit étages était rempli de gens qui n'avaient pas voulu de cette histoire, non par manque de cœur mais justement à cause de ce qu'elle [Julie] avait pensé sur le toit, le monde comme un four, tourné vers l'enfer, mais surtout comme des milliards d'existences à côtoyer en un voisinage planétaire, comme un harcèlement d'opinions et de réclamations, de différences et de dénonciations, avec ses bulletins de nouvelles et ses bilans de morts, sa pression à tenir à l'écart et son vacarme à fuir, ses incessantes manifestations à repousser si on tenait à la vie³⁷.

À l'instar de *La Divine Comédie*, l'enfer se trouve à l'envers dans la mesure où il débouche sur les toits, c'est-à-dire le ciel. Or ce ciel bleu, au début du récit, « bleu très bleu d'un ciel sans nuage³⁸ », ne tarde pas à se couvrir puis à s'abaisser sur Montréal telle une chape de plomb dantesque : « Sans prévenir il avait viré au gris, il était descendu encore plus bas vers elles [Julie et Rose] en se courbant, on aurait dit qu'il se déplaçait vers son propre centre³⁹. » Ici, plus de salut possible. L'évocation de la fin du monde boucle logiquement le récit, l'annonce des festivals d'été si chers à la ville commerciale et touristique, la soi-disant métropole du divertissement, n'échappant pas à la menace de l'orage qui gronde de nouveau à l'horizon :

Dans le ciel couvert de nuages le mouvement s'intensifiait, le vent bousculait les parasols sur le toit, un vent chaud cependant, qui annonçait peut-être un orage. Montréal n'avait pas fini de s'éveiller à l'été, aux festivités qui poussaient sa population dans les rues, pour faire battre son cœur, jusqu'en octobre⁴⁰.

Dans son dernier roman publié en 2009, *Paradis, clef en main*, Nelly Arcan va continuer d'arpenter l'enfer montréalais. Et pour la première fois dans son

37 *Ibid.*, p. 7-8. Le double phénomène de la chaleur accablante qui règne sur Montréal et de la foudre qui s'abat à l'improviste sur le toit de l'immeuble, au début du récit, reçoit une explication scientifique, imputable au réchauffement planétaire et à l'effet de serre (p. 12). C'est un signe, parmi tant d'autres, que Nelly Arcan tenait compte de l'actualité la plus « brûlante » dans la conception de ses romans.

38 *Ibid.*, 79. Le « bleu du ciel » de *À ciel ouvert*, qui revient inlassablement dans le roman tel un leitmotiv, rappelle le titre éponyme d'un autre roman de Bataille, *Le Bleu du ciel*.

39 *Ibid.*, p. 23.

40 *Ibid.*, p. 272.

œuvre, comme par miracle, sa narratrice échappera à son étau. Du moins, en apparence... Car si le récit ne se termine pas avec la chronique d'une mort annoncée, contrairement aux romans précédents, c'est que d'une part la mort a déjà eu lieu, pour ainsi dire, dans la fiction ; et que d'autre part, malgré le désir de vivre exprimé par la protagoniste à la fin du roman après son suicide « raté », le suicide réussi de l'auteure, suite à d'autres tentatives ratées peu avant la parution (à peine posthume) de son ultime roman, nous oblige *a posteriori* à relativiser cette lecture trop optimiste.

Dans ce roman d'anticipation — anticipation comme genre littéraire, apparenté à la science-fiction ; anticipation de la mort et d'une possible guérison (selon l'une des significations de l'arcane de l'Étoile dans le jeu de tarot) ; anticipation d'un nouveau départ, etc. —, Nelly Arcan imagine une mystérieuse agence, « Paradis, clef en main », qui organise à Montréal des suicides assistés, clandestins (comme jadis les cliniques d'avortement auxquelles fait référence la mention « pro-choix⁴¹ » accolée à la compagnie), accomplis dans le plus grand secret face à la loi, trait qui n'est pas sans rappeler une secte ésotérique. En effet, il faut être initié par un adepte pour pouvoir contacter l'agence, et c'est elle qui choisit les candidats en fonction du caractère sérieux de leur projet mortifère. Pour être choisi ou mieux élu, il faut que le désir de l'aspirant suicidaire soit absolu, sans aucune hésitation ni repentir possible. Et si jamais l'opération échoue — c'est d'ailleurs ce qui arrivera à Antoinette Beauchamp, l'héroïne narratrice du roman —, tout contact entre l'agence et le candidat déchu doit cesser immédiatement :

Chez Paradis, clef en main, il n'y a pas de seconde chance. Si vous changez d'idée à la dernière minute ou si la procédure échoue, nous vous relâchons. Une fois votre liberté retrouvée, toute communication entre la compagnie et vous sera coupée. À jamais⁴².

Après s'être assurée de la réelle motivation du client, la compagnie non seulement l'assiste dans l'exécution de sa volonté, mais veille aussi à le faire de la manière qu'il désire. Dirigée par un certain monsieur Paradis⁴³, l'agence, comparable aux modernes entreprises funéraires, donne effectivement à ses clients toutes les clefs pour réussir le suicide tant désiré selon leurs dernières volontés, comme dans la publicité récente de la maison Urgel Bourgie, conçue par l'Agence BOS de Montréal : « C'est comme vous voulez⁴⁴ ». Dans le cas d'Antoinette, qui porte un prénom prédestiné, ce sera par le biais de la guillotine, à la manière de Marie-Antoinette. Or, un défaut dans le mécanisme fera en sorte que son cou soit sévèrement entamé par la lame sans être toutefois sectionné. Elle survivra donc à son suicide planifié, tout en demeurant paraplégique.

41 Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, Montréal, Éditions Coups de tête, 2009, p. 16.

42 *Ibid.*, p. 37.

43 Le jeu de mot peut sembler facile, mais son évidence même, et le fait qu'il s'agisse d'un patronyme très répandu au Québec, en justifient la pertinence. Je dirais même qu'il s'imposait, telle une « trouvaille » ou une « invention » venue à point nommé.

44 Steve Proulx, « L'industrie funéraire. Cadavre exquis » [en ligne], 2 octobre 2003, Voir [http://voir.ca/societe/2003/10/02/lindustrie-funeraire-cadavre-exquis].

Je pourrais poursuivre cette analyse en brossant le tableau cynique de l'industrie funéraire qui s'est renouvelée au Québec et dans la métropole, industrie que critique Nelly Arcan par le recours à la parodie⁴⁵, mais je préfère mettre en lumière un aspect de Montréal qui, jusque-là, n'avait jamais fait l'objet d'une représentation de sa part. Non plus le Montréal réel, car sur ce plan rien n'a vraiment changé (nous sommes toujours sur le Plateau et ses environs, le plus souvent dans le petit appartement et le lit étroit où est confinée Antoinette à la suite de son suicide raté), mais son double : un Montréal onirique, surréaliste, qui fait penser au « réalisme magique » dans la mesure où le surnaturel et le réel s'y côtoient, voire cohabitent sous le même toit. C'est d'ailleurs par l'entremise d'un toit de la ville que le fantastique fait irruption de nouveau dans le récit.

Le rendez-vous avec l'Agence a lieu « dans le parc de stationnement coin Berri et Ontario, 8^e étage, section C, espace 35 ⁴⁶ ». D'emblée, le lecteur est plongé dans l'univers des polars et des romans d'espionnage, avec leur panoplie de rendez-vous codés et de rébus à déchiffrer. Sur place, il y a d'ailleurs une devinette à résoudre sur la question des nombres (l'emplacement C35) avant d'identifier la voiture qui doit mener la candidate au vrai lieu du rendez-vous secret avec la mort. Le faux roman policier devient brièvement roman à mystère, un *mystery novel* à saveur gothique. Le chauffeur dépose Antoinette « au 10^e étage de l'immeuble⁴⁷ » où, apprend-elle dans un message apparu sur l'écran fixé au dos du siège devant elle, se trouve le lieu de la convocation. On est de nouveau plongé dans le roman d'aventure. L'héroïne se retrouve dans une salle d'entraînement, le Nautilus. Elle se rend compte qu'il ne s'agit pas vraiment du lieu de son rendez-vous, mais d'une vitrine qui doit lui indiquer où se rendre pour la vraie convocation. Les fenêtres donnent sur le mont Royal, mais ce qui capte l'attention d'Antoinette, c'est le toit d'un immeuble, plus précisément un détail saugrenu aperçu sur ce toit : « Sur l'une des toitures, j'ai remarqué quelque chose que je n'avais jamais vu avant : une porte. Non pas une porte de cagibi ou de cage d'escalier, juste une porte. Une porte dans le vide. Qui ne servait à rien⁴⁸. » Passé l'étonnement de cette découverte, une autre surprise l'attend : « La vision de la porte sur fond de ciel mauve aurait pu à elle seule marquer des vies, mais il y a eu, en plus, cette autre vision, prolongement de la première, que jamais je n'oublierai : un homme en est sorti⁴⁹. » Apparu de nulle part, « de l'arrière d'une porte orpheline donnant sur une toiture déserte » et aussitôt disparu — « il a retraversé la porte pour se fondre au noir, se volatiliser, tel un magicien dans un nuage de fumée » — Antoinette comprend qu'elle doit à son

45 À titre d'exemple, l'entreprise Paradis, clef en main offre à ses candidats, à l'heure de leur trépas, « le forfait "Lettres d'adieux" », pour les aider à prendre congé de leurs proches d'« une manière élégante et sans fautes » (Nelly Arcan, *Paradis*, op. cit., p. 195 et 196 respectivement). Quiconque a eu affaire récemment à un « entrepreneur de pompes funèbres » reconnaîtra le service « à la carte » proposé par cette industrie florissante.

46 *Ibid.*, p. 45.

47 *Ibid.*, p. 57.

48 *Ibid.*, p. 60.

49 *Ibid.*, p. 61.

tour se rendre à ce non-lieu et ouvrir la porte du néant : « C'était celle du Paradis, clef en main⁵⁰. »

Sur place, la jeune femme découvre que la porte masquait en réalité une trappe qui mène au premier étage de l'immeuble. Le mystère semble résolu. Or la scène se poursuit sur le mode résolument fantastique, à travers « un couloir fichu d'une dizaine de portes⁵¹ » qu'il faut ouvrir avant de découvrir la bonne issue. Ce détail, qui rappelle l'épisode du rêve dans *Le Loup des steppes* de Hermann Hesse, s'inscrit dans un long passage du roman qui évoque tour à tour les images oniriques d'une quelconque série télévisée du type *Twilight*, un tableau surréaliste de Magritte ou de Dalí, voire certains vidéoclips populaires qui jouent sur la présence du surréel poétique dans la réalité prosaïque d'un show musical... Tout un arsenal de clichés fantastiques est mobilisé afin de transformer le Montréal familier en une scène « *unheimlich*⁵² ».

Cette irruption inattendue du fantastique dans le dernier roman publié de Nelly Arcan, où se fait jour une vision nouvelle de Montréal, semblait annoncer un tournant décisif dans son œuvre vers ce que Jean-Paul Clébert, dans *Paris insolite*, avait appelé « le fantastique social ». Or Clébert déplorait que dans Paris même, ville de « l'immense caravansérail des désespoirs et des miracles quotidiens⁵³ », l'époque n'était plus propice aux « descripteurs du fantastique social⁵⁴ », que seul un clochard pouvait encore faire revivre. C'est d'ailleurs la figure qu'il a décidé d'incarner pour accomplir sa mission, en s'aventurant « dans les dédales de la capitale de tout temps mystérieuse, dans les bas-fonds, sous les toits, le Paris interdit du public, le Paris à l'envers⁵⁵ », jusqu'à en perdre la syntaxe...

À sa façon, Nelly Arcan a aussi décrit à travers son œuvre romanesque ce fantastique social dont parle Jean-Paul Clébert, mais dans un tout autre contexte historique et culturel. En explorant les arcanes de Montréal à l'aube du XXI^e siècle, timidement d'abord dans *À ciel ouvert*, résolument ensuite dans *Paradis, clef en main*, elle s'est hasardée sur des sentiers inédits par rapport à ceux parcourus dans ses romans autofictionnels (*Putain* et *Folle*), bien que le spectre de l'autofiction — la chronique poétique de sa mort annoncée et différée à chaque roman — ait fini par la rattraper « dans la vraie vie », comme on dit prosaïquement. Faut-il en conclure

50 *Id.*

51 *Ibid.*, p. 62.

52 Dans ce sens, il faudrait désigner ce terme allemand « intraduisible » par l'expression « inquiétante familiarité » (à savoir le familier qui se révèle d'un coup étrange) plutôt que par celle d'« inquiétante étrangeté », selon la suggestion de Freud lui-même. Voir Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de Bertrand Féron, Paris, Gallimard (Folio essais), 1985, p. 209-263.

53 Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 11.

54 *Ibid.*, p. 13.

55 *Id.*

qu'elle appartenait, malgré les apparences souvent trompeuses, à la même confrérie que « le clochard qui faillit avoir le prix Goncourt⁵⁶ » ?

56 La périphrase ironique est du *Nouvel Observateur*. En annonçant son décès survenu le 21 septembre 2011, le magazine d'actualité français rappelait que Jean-Paul Clébert avait récolté quatre voix au Goncourt en 1952 pour son *Paris insolite* (Grégoire Leménager, « La mort de Jean-Paul Clébert » [en ligne], 22 septembre 2011, *L'Obs* [<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20110921.OBS0833/la-mort-de-jean-paul-clebert.html>]).

Références

- ABDELMOUMEN, Mélikah, « L'autofiction québécoise. Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan », dans Lise GAUVIN *et al.* (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS éditions (Signes), 2013, p. 65-75.
- ARCAN, Nelly, *Paradis, clef en main*, Montréal, Éditions Coups de tête, 2009.
- , *À ciel ouvert*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- , *L'Enfant dans le miroir*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles (Bonzaï), 2007.
- , *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- , *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1978.
- BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, traduction de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000.
- BRETON, André, *Arcane 17*, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1965.
- CLÉBERT, Jean-Paul, *Paris insolite*, Paris, Éditions Denöel (Folio), 1952.
- DUCHET, Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1 (février 1971), p. 5-14.
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de Bertrand Féron, Paris, Gallimard (Folio essais), 1985.
- , *Malaise dans la civilisation [Das Unbehagen in der Kultur]*, traduction de Ch. et J. Odier, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse), 1971.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil (Champ Freudien), 2006.
- LEMÉNAGER, Grégoire, « La mort de Jean-Paul Clébert » [en ligne], 22 septembre 2011, *L'Obs* [<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20110921.OBS0833/la-mort-de-jean-paul-clebert.html>].
- MÉDAM, Alain, *Montréal interdite*, Montréal, Éditions Liber, 2004 [1978].
- PROULX, Steve, « L'industrie funéraire. Cadavre exquis » [en ligne], 2 octobre 2003, *Voir* [<http://voir.ca/societe/2003/10/02/lindustrie-funeraire-cadavre-exquis>].
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, t. 2.



L'intérêt romanesque de la banlieue chez Michael Delisle

MICHEL BIRON

S'il est vrai que Montréal existe à peine dans l'imaginaire, comme le suggère Gilles Marcotte qui range la métropole québécoise parmi des villes aussi peu excitantes que Baltimore et Cleveland¹, que dire de Longueuil ? La Rive-Sud de Montréal, comme toute banlieue nord-américaine, est l'endroit par excellence où il ne se passe rien, où le romanesque est exclu d'avance, annulé par les pelouses bien entretenues, les rues vides et propres, le confort matériel général, les bungalows identiques, la vie de famille, l'individualisme serein et l'effarante absence de conflit social.

La banlieue montréalaise est un espace né de la dernière pluie, un monde dépourvu de profondeur historique, typique de la modernité tardive. Peu d'écrivains se sont intéressés à elle avant ces dernières années. Victor-Lévy Beaulieu parlait naguère de la périphérie de Montréal comme de « Morial Mort ». Jacques Ferron voyait dans la banlieue un espace liminaire plus fécond et en a fait le cœur de quelques-uns de ses contes. Il disait de Longueuil que c'était « le Farouest au beau milieu de la vallée du Saint-Laurent² ». Ferron a vécu sur la Rive-Sud, plus précisément dans la ville de Jacques-Cartier, et il a longtemps écrit des lettres aux journaux pour défendre cette ville ouvrière qui finira par être fusionnée à Longueuil en 1969. La ville de Jacques-Cartier, comme le quartier Saint-Henri décrit jadis dans *Bonheur d'occasion* par Gabrielle Roy, avait un léger supplément d'âme et existait un tout petit peu plus que d'autres villes de banlieue. Les historiens expliquent qu'avec la crise de 1929 plusieurs familles ouvrières ont fui Montréal pour s'installer de l'autre côté du fleuve, créant une sorte de ville-taudis, de bidonville, de ville-frontière comme Ferron les aimait tant :

Pendant la crise économique, plusieurs ménages montréalais en chômage quittent la métropole pour louer, à un coût moindre, un petit lot sur lequel ils érigent des habitations qu'on pourrait qualifier de « précaires » — ce que les observateurs de la scène urbaine nord-américaine ont alors appelé les *shacktowns*. Ce phénomène apparaît d'abord dans la nouvelle municipalité de Mackayville et prend une

1 Gilles Marcotte, *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1997, p. 23.

2 Jacques Ferron, *L'Amélanchier*, Montréal, Éditions du jour, 1972, p. 20.

nouvelle ampleur dans la ville de Jacques-Cartier au cours des années 1940 et 1950³.

C'est très exactement dans ce « *shacktown* » rapidement transformé en banlieue cossue que le poète et romancier Michael Delisle a grandi. Il y situe plusieurs de ses textes, dont le court roman *Dée*, publié en 2002⁴, que la critique a accueilli avec un enthousiasme rare dont témoignent par exemple les lectures perspicaces qu'en ont proposé Patrick Coleman, Catherine Mavrikakis et Michel Nareau⁵.

La transformation de la ville ouvrière de Jacques-Cartier en banlieue bourgeoise s'est effectuée rapidement, plus rapidement que tout ce que Baudelaire pouvait avoir à l'esprit lorsqu'il regrettait que Paris change plus vite que le cœur d'un mortel. Le peintre de la vie moderne va, court, cherche, il saisit le changement en se prenant pour un contemporain d'Hector et d'Andromaque, il a plus de souvenirs que s'il avait mille ans, d'où sa mélancolie car il est incapable de ne pas voir dans la nouveauté qui l'entoure la perte de ce qu'il a connu. La vitesse de la transformation urbaine se mesure à la résistance que ce peintre de la vie moderne lui oppose en se réclamant d'une mémoire intime qui est en même temps une conscience historique et une affirmation de son identité. Or on sait ce qu'il en est de cette conscience historique dans la littérature québécoise : le roman né de la Révolution tranquille s'écrit comme si tout était à faire, à refaire. « J'écris et je refais la réalité de mon pays à mon gré », écrit Ferron dans *Le Saint-Élias*⁶. Il suffit de remplacer le mot « pays » par le mot « ville » et l'énoncé s'applique tout à fait à la littérature québécoise contemporaine. À ceci près toutefois que la liberté créatrice et le désir d'invention ont perdu leur caractère exaltant : écrire la réalité, pour Ferron, avait en effet quelque chose de fondateur, d'inaugural. Si l'Histoire n'existait guère, c'était parce qu'il fallait l'inventer ; si nous n'avions pas le sentiment d'appartenir à l'Histoire, c'est que nous n'y étions pas encore entrés.

La réalité de la boue

Une telle euphorie des commencements n'a plus aucun sens pour un écrivain né à la fin des années 1950, comme Michael Delisle. La réalité urbaine continue de changer à toute vitesse, mais justement, elle continue ; c'est un changement auquel on s'est habitué, un changement sans promesse d'avenir et qui s'annule de lui-même tant il conduit à une sorte de pareil au même ; un changement neutralisé par le récit archiconnu qui va de la terre à l'asphalte, du rang à la rue, de l'ancien monde

3 Jean-Pierre Collin et Claire Poitras, « La fabrication d'un espace suburbain : la Rive-Sud de Montréal », *Recherches sociographiques*, vol. XLIII, n° 2 (2002), p. 286.

4 Michael Delisle, *Dée*, Montréal, Leméac, 2002.

5 Patrick Coleman, « Memories of Urban Development : Michael Delisle's *Dée* », *Québec Studies*, n° 39 (printemps-été 2005), p. 99-107 ; Catherine Mavrikakis, « Dée de Michael Delisle », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2007, p. 123-136 ; Michel Nareau, « Lisières du monde et recyclage des mémoires dans *Dée* de Michael Delisle », *British Journal of Canadian Studies*, vol. XXIV, n° 2 (2011), p. 177-193.

6 Jacques Ferron, *Le Saint-Élias*, Montréal, Typo, 1993 [1972], p. 150.

rural (ici symbolisé par une « dompe » où Dée ramasse des objets et recueille des chiens) au nouveau monde aseptisé des banlieues. À la lumière de la tradition littéraire québécoise, c'est un peu comme si *La Scouine* d'Albert Laberge⁷ était tout à coup transplantée dans la banlieue communément appelée le « 4-5-0 » et ne s'en étonnait même pas. Quant à la ville-centre, elle n'a plus rien de fascinant et devient l'horizon banal de tout banlieusard, sans plus. Chez Michael Delisle, la ville ne change pas plus vite que le cœur d'un mortel. Tout change au même rythme, c'est-à-dire que rien ne change. Les personnages de *Dée* ne semblent pas avoir de futur, mais ils n'ont pas davantage de mémoire ; ils ne se souviennent de rien, ne se projettent dans aucun avenir : ils sont là. Le simple fait d'être constitue pour eux une aventure.

Au début de *Dée*, le romancier insiste pourtant sur la vitesse de la transformation des lieux: « Chez les voisins, il y a deux maisons à reculer avant l'automne. » (p. 11) Chaque habitant de la nouvelle rue Fournier a quelques mois à peine pour remplir le trou de sa « bécosse », reculer sa maison et l'asseoir sur un solage. Les maisons doivent ensuite être hissées au-dessus de la terre boueuse, car ce seront désormais des maisons de ville, tout comme les rangs et les chemins deviendront des rues lisses et asphaltées. Le changement ne plaît pas toutefois à la famille de Dée, la plus récalcitrante de toute la rue. Malgré les injonctions municipales et la pression des voisins, le père de Dée refuse de se défaire de sa soue à cochons. Son conservatisme ne vient pas de quelque voix « mariachapdelainesque » qui lui aurait dit : au pays de Jacques-Cartier rien ne doit changer. L'homme n'a rien du héros national. C'est une sorte de Séraphin Poudrier en plus dépravé, un homme aux multiples péchés : il boit, il bat sa femme, il mène des affaires louches et surtout il va jusqu'à offrir sa fille Dée en pâture à certains individus en échange de quelques services. C'est ainsi qu'il permet au vétérinaire d'emmener la petite Dée à son chalet chaque fin de semaine. Plus tard, quand Dée aura ses règles, le père jettera sa fille dans les bras de son jeune ami Sarto Richer, fils de bonne famille⁸. Les parents de Dée feront chanter la famille de Sarto afin que celui-ci épouse Dée après l'avoir engrossée. Entre-temps, le « progrès » urbain suit son cours au prix d'un massacre : quelqu'un viendra égorger les cochons au milieu de la nuit, au grand plaisir des voisins qui avaient hâte que cette famille sortie du XIX^e siècle soit remise à sa place. À noter que ce côté « terroir » n'est pas ici associé à quelque atavisme canadien-français, mais à la liberté individuelle : la mère anglophone de Dée n'est d'ailleurs pas moins immorale et allergique au nouvel ordre social que le père. Elle déteste tout autant que lui ses voisins et tous deux décideront de s'en aller à la campagne pour élever des chevaux et des poules plutôt que de rester en banlieue où, dira la mère, on se sent toujours surveillé : « *It's like...*, dit-elle en cherchant une image pour exprimer son dégoût, *it's like we're all connected.* » (p. 47)

Le drame des cochons égorgés au milieu de la nuit, les abus sexuels dont Dée est victime avec la complicité de ses deux parents, la guerre larvée entre ceux-ci

7 Albert Laberge, *La Scouine*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2013 [1918].

8 Patrick Coleman note que le prénom rappelle celui de l'ancien maire de Montréal à l'époque duplessiste, Sarto Fournier (*art. cit.*, p. 105). Fournier est en outre le nom de la nouvelle rue où grandit Dée.

et les voisins, tout cela est à peine esquissé en quelques lignes dans le roman. Le romancier n'est pas intéressé à jouer sur le *pathos* propre à des scènes d'horreur, d'abus sexuel ou de conflits sociaux. Il décrit la banlieue avec une ironie douce-amère, comme le suggèrent la série de titres qu'il donne aux quatre parties du roman : « Eau boueuse », « On est devenus une rue », « Plâtre frais » et « Berceuse ». Le style retenu de Delisle fonctionne selon le principe « *less is more* ». Pour dire l'horreur, inutile d'insister. La phrase sèche, austère et dépassionnée de Michael Delisle s'en tient à la description la plus objective (hyperréaliste), aussi exacte que possible : « Un voisin sacre. Ses pneus s'enlisent en fouettant la terre molle. Un autre cloue un panneau sur le coffrage d'un solage. Aujourd'hui, on profite du beau temps. Il a plu hier. » (p. 11) Aucune chaleur dans cette prose minimaliste, aussi peu colorée que la banlieue dont elle épouse la platitude. Delisle écrit dans le style *matter of fact* des auteurs américains qu'il admire (comme Raymond Carver), sans développer la psychologie des personnages, en observant les détails de la vie quotidienne et en commentant le moins possible ce que chacun fait, pense, ressent ou dit. Sa prose colle à un réel figé, privé de profondeur et de vie, la caméra braquée sur la surface du monde par le biais d'images ou de photographies immédiatement reconnaissables. La souffrance y est exposée comme un fait ordinaire, présentée de l'extérieur, avec la vérité implacable de ce qui appartient au domaine de la non-fiction.

L'opposition entre fiction et non-fiction s'exprimait déjà dans le recueil de poèmes *Fontainebleau*, paru en 1987, et qui se situait dans la même banlieue. Delisle y reproduisait notamment une série de photographies de sa propre mère suscitant aussi une série de souvenirs extrêmement chargés pour celui qui a choisi — contre sa mère ? — d'écrire de la fiction :

Tu achèves le *National Geographic* 1928-1929. Il n'y a que la non-fiction qui t'intéresse. Le reste ça ne parle que de gens qui n'ont pas souffert pour de vrai. Et c'est très important que la souffrance ait eu lieu quand on lit quelque chose. Ça change tout. Autrement, c'est comme pervers. C'est irresponsable ! C'est comme... tellement pas nécessaire⁹.

Au mensonge romanesque et romantique la mère opposait la vérité non romanesque et non romantique de la souffrance : « [C]'est très important que la souffrance *ait eu lieu* quand on lit quelque chose. » Sous ses dehors incultes, la mère offrait ainsi à son fils une leçon de lecture, mais aussi d'écriture. Elle faisait de la souffrance le critère par excellence pour juger la valeur morale et l'intérêt d'un personnage, tout en interdisant d'exploiter cette souffrance au profit d'une fiction.

L'irréalité du Domaine Chantilly

La mère de Dée lit, elle aussi, *National Geographic* et d'autres magazines populaires américains comme *Photoplay* et *Modern Screen*. Elle ne lit en fait à peu près rien que des magazines américains pleins de belles images formant le gros de l'héritage culturel qu'elle laisse à sa fille Dée. Tout ce qui entoure celle-ci, depuis les séries télévisées jusqu'au style des bungalows, pourrait se trouver dans n'importe

9 Michael Delisle, *Fontainebleau : fiction*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, p. 102.

quelle banlieue d'Amérique. À ceci près qu'il y a aussi un magazine populaire français (*Vogue*) et surtout un arrière-plan qui renvoie à une culture française aussi ancienne que superficielle. La vulgarité du décor est renforcée par le faux chic associé aux noms de rues, qui ont l'air d'énoncés ironiques placardés au milieu du kitsch des lieux. Le *shacktown* de Dée s'appelle le Domaine Chantilly, comme s'il était situé en France. L'onomastique et l'architecture de la banlieue semblent artificielles et empruntées. Derrière la référence à l'Ancien monde surgit un Nouveau monde ou un monde de nouveaux riches qui feignent de se souvenir des vieilles nations, réduites ici à un label qui efface le passé et uniformise toutes les propriétés. Le principe d'imitation domine, porté par une vision du monde américaine, comme le dit Sarto au père de Dée :

— Tout le Domaine Chantilly, explique-t-il, va avoir le même modèle de terrassement. Tout va être délimité. C'est américain.

On entend des coups de marteau, des frottements de scie venant des maisons voisines.

Chaque lotissement du Domaine Chantilly fait à peu près la même superficie mais chaque habitation a son style. En avançant dans la rue Fragonard, on voit une maison canadienne, un split-level floridien, un bungalow rendu espagnol par un élément de fer forgé, un cottage peut-être suisse à cause des traverses foncées sur le fond de stuc. (p. 69)

La maison de Dée possède un tout petit signe distinctif : sous la fenêtre du salon, des supports permettent d'asseoir une boîte à fleurs. Inutile de dire qu'elle restera vide.

Au cœur du roman, le même vide est partout présent, d'autant plus terrifiant que le décor enchanteur suggère le contraire, c'est-à-dire un monde de plénitude et d'harmonie. Jacques-Cartier est oublié, la prospérité règne au Domaine Chantilly. Pas le moindre conflit dans ce quartier paisible où chaque famille se sent à l'abri de la misère et des dangers qui existent ailleurs. Pour Dée aussi, il n'y a rien à craindre dans ce quartier, mais l'absence de conflit cache chez elle une toute autre réalité. Une réalité qui n'a rien de secret ni de romanesque : le personnage ne mène pas une vie parallèle, mais semble étrangement déconnecté, indifférent à son sort et à celui de ses proches. Parents, mari, voisins et même sa propre fille ne signifient rien pour elle, rien qui soit conforme à ses propres désirs. Que désire-t-elle d'ailleurs ? Il y a longtemps qu'elle a cessé d'affirmer ses désirs et que la question ne l'intéresse plus. Affirmer ses désirs serait une forme de révolte et supposerait un goût du combat qui lui fait totalement défaut. Elle reste donc à la surface des choses, à la surface d'elle-même comme des autres. Tout se passe presque à l'insu du personnage qu'elle incarne. Dée n'a aucune espèce d'idée de ce qui lui arrive et n'a rien d'un personnage intellectuel comme il y en a tant dans le roman contemporain. Elle a la même candeur que la Scouine dont il a été question plus tôt, la même sauvagerie aussi, mais, à l'instar de l'individu contemporain dont Marcel Gauchet affirme qu'il

est passé de l'affrontement à l'évitement¹⁰, elle souffre d'une pathologie du vide et n'a aucune identité.

Même son prénom est incertain : elle se fait appeler tantôt Andrée, tantôt Audrey (à l'anglaise), et plus souvent qu'autrement on la désigne par différents diminutifs : Didi, DeeDee (à l'anglaise encore), et surtout Dée, comme si sa personne se résumait à une seule consonne facile à crier. On entend aussi la lettre « D » dans le diminutif « Dée », et Patrick Coleman y voit la marque du caractère autobiographique de ce personnage puisque c'est aussi la première lettre du patronyme de Michael Delisle¹¹. Ce jeu sur le nom a retenu l'attention d'une autre romancière de la banlieue, Catherine Mavrikakis, auteure du *Ciel de Bay City*¹² qui met en scène un personnage similaire de jeune fille sauvage au milieu d'une banlieue américaine :

Il sera ici question d'un nom. Celui de Dée, d'Audrey, d'Andrée, de Didi, de Dee, de Deedee, de Dée. D'un nom qui sans cesse souffre d'écholalie déformante, qui n'arrête pas de changer à travers un roman du même nom, venant déstabiliser le titre même de l'œuvre, comme si celle-ci cherchait elle aussi son sens et se donnait comme mutilée, amputée. Il sera ici question d'un nom propre qui restera impropre, sale, dans la souillure, dans sa déformation et sa décomposition. À travers cette impossibilité d'être dénommée, d'être autre chose qu'une suite de prénoms et de noms de famille dans laquelle elle ne peut fixer une quelconque parole ou identité¹³.

La misère de Dée n'est pas la misère du Canada français d'autrefois : ce n'est pas la misère ouvrière de la ville de Jacques-Cartier ou de l'époque de la Grande Noirceur. C'est la misère de la banlieue moderne, c'est la misère d'aujourd'hui, c'est notre misère.

Cette actualité se voit ou s'entend notamment par l'usage de la langue. Comme sa mère, Dée mêle le français et l'anglais et pratique le « code-switching » qui est bien l'une des marques les plus audibles de Montréal. Citons une dernière fois Patrick Coleman qui a aussi analysé cet aspect typiquement contemporain du roman :

From this point of view, the protagonist of Delisle's novel, which is set in the 1950s, might seem to offer an early example of cultural métissage. She is the daughter of an English Protestant mother and a French Catholic father. She has two names, Audrey and Andrée, and we never do learn which is the "real" one. Most of the time she is simply called "Dée". Yet, this is no happy ambiguity. In its actual use, which is almost always to scold, seduce, or dismiss her, Dée's nickname is less the sign of an easy crossing between languages than of a refusal to grant her any distinct identity at all¹⁴.

10 Marcel Gauchet, *La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard (Tel), 2002, p. 254.

11 Patrick Coleman, *art. cit.*, p. 106.

12 Catherine Mavrikakis, *Le Ciel de Bay City*, Montréal, HélioTropé, 2009.

13 Catherine Mavrikakis, *art. cit.*, p. 123.

14 Patrick Coleman, *art. cit.*, p. 100.

La famille et la société ne fournissent aucun cadre identitaire stable (c'est même plutôt le contraire). Dée a une fille, mais elle l'aime à peu près autant qu'Emma Bovary aimait sa petite Berthe. Dée n'a pas non plus d'amis et c'est avec les chiens qu'elle entretient un semblant de lien affectif, si tant est que ce mot ait un sens ici. Car il n'est jamais question d'affects dans ce roman dépourvu non seulement de chaleur et de compassion, mais aussi de haine ou de colère. Si Dée n'a pas d'amis, elle n'a pas non plus d'ennemis. Le roman ne raconte ni les histoires illégales (et potentiellement plus excitantes) du père de Dée qui fréquente des malfrats, ni celles de son mari Sarto qui vend de la marchandise de contrebande. Il raconte l'histoire on ne peut plus légale et on ne peut moins romanesque de Dée, fille de banlieue, symbole d'un monde déconflitualisé où l'individu peut vivre en toute quiétude, loin de tout groupe, un monde où les structures sociales semblent aussi trouées que les dents de Dée.

Le néant surexposé

L'image des dents court à travers tout le roman. On apprend très tôt que Dée a les dents cariées de sorte que, après son mariage, selon une tradition qui semble aujourd'hui particulièrement cruelle, elle se fait généreusement arracher toutes ses dents. En attendant d'avoir son dentier, elle se terre dans sa toute nouvelle maison, au 76 rue Fragonard (encore un nom propre qui sonne vieille France et que le roman ne se lasse pas de répéter). Un jour, alors qu'elle n'en peut plus de vivre enfermée, elle rencontre pour la première fois son voisin. D'origine tchèque et polonaise, John Czerwinsky semble apprécier beaucoup plus que Dée la tranquillité de la banlieue, lui qui a connu les affres de la guerre en Europe. Elle lui explique spontanément qu'elle attend son dentier tout en se cachant la bouche. Comme il la rassure en lui disant qu'il a, lui aussi, un dentier, elle oublie toute pudeur et lui demande de façon incongrue de le sortir de sa bouche afin qu'elle puisse le comparer au sien. La scène pourrait n'être que cocasse et anodine : l'homme « surmonte son embarras et lui dit que ce qu'elle vient de faire, demander ça à un étranger, ça ne se fait pas » (p. 81). Dée est simplement confuse comme une enfant prise en défaut, mais elle voit bien que le voisin ne lui en veut pas et qu'il est « sans malice ».

Rien de grave donc, sinon le fait que Dée ne connaît pas les règles sociales les plus élémentaires. Cette inadaptation serait banale si le personnage de Dée ne trahissait ainsi une incapacité plus profonde à apprendre les règles du jeu, à dissimuler ses sentiments lorsqu'ils sont inconvenants. Peu de temps après, alors qu'elle porte son tout nouveau dentier, elle se précipite dehors pour saluer tout son voisinage. Toute fière d'exhiber sa prothèse, elle entre chez ses voisins, mais M. Czerwinsky n'y est pas et Dée perd contenance devant sa femme qui prépare des plats au parfum délicieux tout en expliquant l'origine d'une cicatrice au visage causée par une baïonnette allemande. Devant cette femme peut-être trop sereine qui se prépare à recevoir sa fille et son gendre, Dée se sent brusquement mélancolique et retourne chez elle. Elle retrouve un instant sa gaieté à l'idée de sourire de toutes ses nouvelles dents à sa gardienne, mais celle-ci lui fait remarquer sèchement que le bébé est dangereusement maigre, qu'un bébé, il faut que ça mange, comme si Dée ne s'occupait pas de son enfant.

La situation se détériore alors rapidement. Jugée de partout, Dée n'a plus le goût de parler à personne. Elle n'entretient plus la maison, qui devient de plus en plus sale, ressemblant à la fin à la soue à cochons de l'ancienne maison familiale. Le chien « Puppy » fait ses besoins sur des « gazettes » qui forment une croûte à l'odeur insupportable ; le bébé sous-alimenté pleure sans cesse ; les déchets s'accumulent ; enfin, les mauvaises herbes envahissent la pelouse au point où le bon M. Czerwinsky sonne à la porte de Dée pour se plaindre. À travers la porte entrouverte, il aperçoit, effaré, que Dée est devenue affreusement maigre : « *See a doctor*, lui dit-il, *that, you can understand.* » (p. 122) Elle ne le laisse pas entrer et retourne à son sommeil « retrouver sa paix douillette » (*id.*).

En marge de cette dépression chronique, le roman fait aussi voir les dérèglements sexuels du personnage. Dée a grandi dans un monde sans pudeur et sans interdits. En plus d'avoir été le jouet sexuel du vétérinaire, il lui arrivait de surprendre sa tante dans le lit avec son frère Charly, lequel épiait sa sœur allongée sur le sofa avec Sarto (qui, faut-il ajouter, avait été auparavant l'amant de la mère de Dée). Une fois mariée, Dée essaie sans succès de séduire un Américain au restaurant du motel où elle séjourne en attendant que sa maison soit construite. Par la suite, elle essaie, avec succès cette fois, de séduire un jeune camelot, qui lui laisse en cadeau une série de magazines, dont un numéro de *Popular Mechanics*. Étonné de trouver une telle revue à la maison, son mari n'aura aucune peine à découvrir la vérité. Sa femme ne sait pas mentir et, de toute façon, elle n'a rien à perdre. « *Have you no shame* », lui dira sa mère avant de l'envoyer consulter un médecin qui lui prescrira des somnifères (dans un passage qui fait écho à la scène du début alors que le vétérinaire lui administrait des sédatifs pour abuser d'elle durant son sommeil). Mais la scène la plus troublante, comme irréelle et d'autant plus forte, survient à la toute fin, quand Dée, à côté de qui Emma Bovary ressemble décidément à une mère exemplaire, est couchée avec son petit garçon (jamais nommé), la main fermée sur le sexe de l'enfant qui garde les yeux fixés sur le verre d'eau où de minuscules bulles restent emprisonnées au milieu du dentier, comme des paroles qui refusent de sortir. Le matin, le garçon se dit qu'il fera bouger le verre et que les bulles se libéreront enfin, comme si c'était du « seven-up ». « On déjeunera avec du jus d'orange et des céréales avec de la cassonade. Dans cet ordre-là. » (p. 125)

Ainsi s'achève ce roman extrêmement dur, l'un des romans les plus dérangeants et les plus vrais qui aient paru dans le Québec contemporain. Tout y est exposé crûment, les fantaisies les plus sombres surgissant à partir de scènes apparemment ordinaires. « La lumière est violente. La lumière est toujours violente » (p. 99), lit-on alors que Dée regarde, éblouie, la rue Fragonard. Plus loin, dans le silence de la nuit, elle s'imagine en train de mettre le feu à sa maison. À un autre moment, elle essaie de chanter une berceuse à son enfant, mais les mots lui font défaut et c'est une sorte de chant funèbre qui sort de sa bouche. Elle n'a que « des petits mots secs, comme un tic tac d'horloge dans une maison qui dort. – Meurs... Meurs... Meurs donc » (p. 107).

Comment fait-on pour vivre, en effet, dans un tel néant ? Le romancier ne fournit aucun discours d'espoir ou de consolation qui puisse atténuer la violence de cette lumière. Le néant est là, surexposé, minutieusement aggravé ; la laideur pauvre

ou luxueuse de la banlieue s'impose au lecteur avec la même implacable évidence que des souvenirs d'enfance. En restant au cœur du néant, Michael Delisle refuse de produire quelque salut facile, il renonce à faire de sa petite ville de banlieue un quelconque centre, à faire de sa marge le symbole de quelque espace national, nord-américain ou postmoderne. Dée ne rêve pas, n' imagine rien, ne s'invente aucun roman, ne fait rien qui puisse l'arracher à sa sinistre torpeur. Elle semble irrémédiablement privée de volonté d'agir. On l'imagine aisément s'abandonner de plus en plus à son désarroi, maintenue en vie par les antidépresseurs que le docteur Bachand lui prescrira probablement. Dans un monde déconflictualisé comme le sien, la souffrance n'est pas fixée et dramatisée par quelque événement tragique (comme le suicide d'Emma Bovary), mais diluée dans une série de minuscules tragédies qui révèlent, à force de se répéter, l'insurmontable désarroi de l'être. Il y a quelque chose d'inguérissable chez elle, et même une part d'incompréhensible qui rend ce personnage de Dée difficile à saisir, et, par là, difficile à oublier.

Références

- COLEMAN, Patrick, « Memories of Urban Development : Michael Delisle's *Dée* », *Québec Studies*, no 39 (printemps-été 2005), p. 99-107.
- COLLIN, Jean-Pierre et Claire POITRAS, « La fabrication d'un espace suburbain : la Rive-Sud de Montréal », *Recherches sociographiques*, vol. XLIII, n° 2 (2002), p. 275-310.
- DELISLE, *Fontainebleau : fiction*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987.
- , *Dée*, Montréal, Leméac, 2002.
- FERRON, Jacques, *Le Saint-Élias*, Montréal, Typo, 1993 [1972].
- , *L'Amélanchier*, Montréal, Éditions du jour, 1972.
- GAUCHET, Marcel, *La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard (Tel), 2002.
- LABERGE, Albert, *La Scouine*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2013 [1918].
- MARCOTTE, Gilles, *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1997.
- MAVRIKAKIS, Catherine, *Le Ciel de Bay City*, Montréal, Hélotrope, 2009.
- , « *Dée* de Michael Delisle », dans Gilles DUPUIS et Klaus-Dieter ERTLER (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2007, p. 123-136.
- NAREAU, Michel, « Lisières du monde et recyclage des mémoires dans *Dée* de Michael Delisle », *British Journal of Canadian Studies*, vol. XXIV, n° 2 (2011), p. 177-193.



Vivre et écrire Hochelaga

MICHELINE CAMBRON

Le point où tous les temps sont présents

Dante

Le roman montréalais actuel configure souvent un espace géographique beaucoup plus vaste que la ville elle-même, celle-ci se situant au croisement de trajectoires qui étendent ses frontières imaginaires aux dimensions du monde. Pensons à *Nikolski* de Nicolas Dickner¹, par exemple, ou au dernier roman de Monique LaRue, *L'Œil de Marquise*². Mais, tout aussi bien, certains écrivains choisissent, dans un mouvement inverse, de condenser l'espace urbain, saisissant Montréal à travers l'un de ses quartiers. Je me pencherai sur deux œuvres fort différentes, le roman *20b17 rue Darling*, de Bernard Émond³, et le recueil de poèmes *L'Œil au calendrier* de Gabriel Landry⁴, afin de comprendre comment un quartier, Hochelaga, peut devenir l'incarnation intime de la ville. Je m'intéresserai à l'entrecroisement du temps et de l'espace dans le discours et aux récits qui en résultent et font d'Hochelaga un lieu changeant et immuable, habité et raconté.

Je dois d'abord préciser que j'ai choisi ces deux ouvrages parce que leur lecture m'avait émue. Hochelaga est pour moi la forme première de la ville. Le lieu du « désordre universel », que Gaston Miron place rue Sainte-Catherine dans *La Marche à l'amour*, se situe plutôt pour moi au coin des rues Lafontaine et Préfontaine, là où se tenait, il n'y a pas si longtemps, un passage à niveau bruyant qui rythmait le temps, ouvrait sur l'inconnu des ruelles et déployait son bouquet de sensations fortes — odeur de levure et de mélasse, d'asphalte mal lavée du printemps, clignotement rouge de la barrière et trouée blanche du feu des locomotives la nuit, bruits furieux et intermittents des machines folles, coups de butoir du raccrochage des wagons, cris des machinistes. Ma ville perdue, celle qui a changé pour moi « plus vite que le cœur d'un mortel », se tient là, en un point où pour moi tous les temps sont présents et

1 Nicolas Dickner, *Nikolski*, Montréal, Alto, 2005.

2 Monique LaRue, *L'Œil de marquise*, Montréal, Boréal, 2009.

3 Bernard Émond, *20b17 rue Darling*, Montréal, Lux, 2002 – Émond en tirera, en 2003, un film qui porte le même titre. Les renvois à cet ouvrage se feront simplement par le numéro de la page, placé entre parenthèses.

4 Gabriel Landry, *L'Œil au calendrier*, Montréal, Québec Amérique, 2007. Les renvois à cet ouvrage se feront simplement par le titre du poème et le numéro de la page, placés entre parenthèses.

tous les chemins ouverts. La rue Darling de Bernard Émond, l'intersection Chambly et Adam qui figure sur la couverture du recueil de Gabriel Landry⁵, me parlent de ces bruits, de ces odeurs, de ce quadrillage séminal du monde.

Pourtant, aucun de ces deux textes ne porte à proprement parler sur Hochelaga, contrairement au très beau texte de Jean Hamelin intitulé *Les Rumeurs d'Hochelaga*⁶ qui visait à donner corps au quartier en le faisant bruir de paroles et de silence, à faire d'Hochelaga un personnage. Le roman de Bernard Émond raconte plutôt, à la première personne, la quête de sens de Gerry, journaliste raté, alcoolique et chômeur qui, après avoir échappé par hasard à l'explosion de l'immeuble où il loge, rue Darling, se donne un objectif : « [F]aire, pour moi tout seul, une histoire avec l'explosion de la rue Darling; fabriquer du sens avec l'absurde; faire revivre ces morts-pour-rien. » (40) Le récit tient donc à la fois du polar et du récit de soi et configure en seul mouvement les vies des victimes qu'il faut faire revivre. Le film que Bernard Émond a tiré de son roman ne s'écarte guère du texte dont il reprend l'insistance du regard porté sur les êtres et les choses, la géographie et la temporalité.

L'Œil au calendrier est d'une tout autre facture. Il s'agit d'un recueil de cent quatre-vingt-seize poèmes composés chacun de trois stances irrégulières, comportant majoritairement un nombre impair de vers : chacun des poèmes a donc une dimension composite qui lui donne une relative instabilité. Les poèmes sont regroupés en quatorze séquences dont les titres donnent la règle formelle — nombre de stances, de vers, ordonnancement, thème et, éventuellement genre poétique — et les titres de chacun des poèmes en précisent la portée. Les poèmes sont disposés de part et d'autre du poème « 19 » de la séquence « Cinq-neuf-huit » (119), lequel sépare le premier mouvement, ascendant, dont la tonalité générale est explicitée dans la séquence « Reverdie », du second mouvement, descendant, explicité dans la séquence « Contre-reverdie ». Aussi l'enchaînement complexe des stances raconte-t-il, au long d'une année, le temps et les saisons qui passent, au fil de déambulations ayant pour centre une chambre dans Hochelaga — précisément décrite dans le poème « 19 » de la séquence « Cinq-neuf-huit » (119) —, et pour rayons les rues que le poète monte ou descend, comme autant de chemins dans un cadre cosmique fait de nuages, de soleil et de vents qui changent au gré des heures et des saisons. La durée épouse ici la forme même du livre. L'ensemble donne une forte impression de mouvement dans lequel les stances ne sont jamais tout à fait fixées et elles échappent à la stase à laquelle elles semblent aspirer, comme nous en avertit la première strophe du premier poème :

UN (1-3)

Au premier angle qui t'a plu,
celui d'Adam et de Chambly,
angle adamique,
dis-tu,
ton pas désormais marque presque un arrêt. (9)

5 Il s'agit d'une estampe photo-numérique de Pierre Fortin, intitulée *42 stances*, Un (2006).

6 Jean Hamelin, *Les Rumeurs d'Hochelaga. Récits*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971.

Cartographies d'Hochelaga

À sa façon, chacun des deux textes dessine une cartographie du quartier. Dans *20h17 rue Darling*, le quartier Hochelaga, nommément désigné comme tel à plusieurs reprises, est d'abord présenté par son envers, le reste de la ville, non-lieu qui est à l'origine du hasard de la survie du personnage-narrateur, puisqu'au moment de l'explosion, Gerry est ailleurs, entre la rue l'Esplanade et Hochelaga, retardé d'abord par un lacet défait, puis par un accident de voiture survenu sur le Plateau. Convaincu qu'il aurait dû être là, « 20h17 rue Darling », que le lacet défait a changé le cours de sa vie, le narrateur proclame son attachement à Hochelaga, où il a échoué après des pérégrinations partout en ville et où il est revenu comme à son lieu propre :

J'ai fait le tour de la ville avant de revenir ici échouer ici, sur Darling, à deux cents pieds de ma cour et de mon prunier. [...] Je suis d'ici et je n'y peux rien. Ce que je cherchais ailleurs, je ne pourrais pas le dire, mais je sais en tous cas que je ne l'ai pas trouvé. (27)

Le reste du récit contribue à désigner Hochelaga comme le seul espace possible de vie urbaine pour le personnage-narrateur : ses incursions hors d'Hochelaga constituent autant de sorties de sa propre vie, le conduisant à rater sa mort, à s'abrutir dans l'alcool hors de lui-même, à entrer par effraction dans la vie des autres, au mépris de la sienne, voire à plonger dans le hors-temps indifférencié que constituent les séances interchangeable des Alcooliques Anonymes. On apprendra au long du roman son mépris pour les autres quartiers, par exemple pour Outremont :

Laurier-à-Outremont c'est, ramassé sur un quart de mille, tout ce que je hais le plus dans l'existence. Oh ! délices de la haine de classe ! Je commence à les haïr quand ils stationnent leur auto en double [...]. (69)

Les pérégrinations du narrateur dessinent une carte du quartier présenté comme un espace de pauvreté, qui possède une porte d'entrée qui le sépare du reste de la ville, à l'ouest :

Si on prend la rue Ontario vers l'est, passé le tunnel de la rue Moreau, on arrive dans Hochelaga. Chez nous. (26)

Son point extrême, à l'est, est le magasin des Glaneuses, lequel malgré son excentricité constitue la mémoire du quartier dont il est le microcosme :

Venir aux Glaneuses, c'est un peu faire l'archéologie du quartier et prendre la mesure de tout ce qui ne sera plus. (51)

Hochelaga dispose d'une artère principale, la rue Ontario, sur laquelle se trouvent les snack-bars et les restaurants où se rencontrent les personnages. La carte du quartier de Gerry comporte deux autres rues, Darling et Lafontaine, réduites à des points plutôt qu'à des lignes, à des coordonnées qui correspondent à des adresses précises : le 2068 et la maison en vis-à-vis pour la rue Darling, le 3465 et la maison en vis-à-vis pour la rue Lafontaine. Le reste du quartier nous est restitué de manière

impressionniste à travers le contraste initialement éprouvé et décrit par le narrateur tout le long du trajet parcouru d'une seule traite sur la rue Sainte-Catherine depuis l'ouest jusqu'à l'est :

Faire la Catherine d'ouest en est, c'est faire un cours accéléré d'économie politique. Ça devrait être obligatoire pour tous les frais chiés qui usent leurs fonds de culottes aux HEC. (25)

La rue Sainte-Catherine traverse le quartier, mais, par là, ne lui appartient pas tout à fait, microcosme d'un Montréal plus vaste. L'opposition entre les classes sociales alors esquissée colore les autres promenades, brèves, qui sont autant d'occasion de raconter la vie du quartier Hochelaga, sa misère actuelle, sa dignité antérieure, son tissu humain⁷. Les circuits esquissés par les déambulations et les réflexions de Gerry tirent le quartier vers le sud et l'ouest, vers la rue Darling, sorte d'aimant vers lequel reflue le sens de la vie des personnages comme vers un centre. La limite sud est le fleuve, figuré par le quai de la rue Dézéry où « mon oncle Jos avait une chaloupe [...], et il allait pêcher en s'amarrant au pont Jacques-Cartier, pouvez-vous imaginer ça ? » (26)⁸. Il n'y a pas de nord, le flux de la rue Ontario dessinant en quelque sorte un autre fleuve, qui charrie les habitants du quartier d'un lieu à un autre.

Certes, Montréal existe en dehors d'Hochelaga, les personnages y vont et en viennent, Gerry lui-même y a eu « des logements à mille cinq cents et des coquerons sordides ». Pourtant, le destin de Gerry, la ville qu'il raconte en reconstituant les récits de chacune des personnes affectées par l'explosion, trouvent dans cet Hochelaga étroitement esquissé leur source et leur soif originelles : « [C]'est dans Hochelaga que le goût de l'eau m'est revenu. » (27)

Curieusement, la carte du quartier ainsi dessinée n'a rien à voir avec la carte politique et touristique d'Hochelaga-Maisonneuve, orientée plutôt vers le nord-est et les lieux urbains de la riche ville de Maisonneuve, avalée par Montréal en 1918 pour cause de faillite due à d'ambitieux projets d'urbanisme dont on espérait à l'époque qu'ils culmineraient dans l'organisation d'une exposition universelle pour le 50^e anniversaire de la Confédération canadienne, en 1917⁹. Néanmoins la carte

7 Cette idée de dignité perdue se lit aussi dans plusieurs chroniques de Jean-Pierre Issenhuth parues dans *Liberté*.

8 Le quai Dézéry est à l'origine du noyau villageois d'Hochelaga puisque c'est dans son prolongement que sera érigée la chapelle autour de laquelle se construira le village d'Hochelaga, qui deviendra une ville annexée à Montréal en 1883 (cf. Réjean Charbonneau, « Circuit D », dans Soraya Bassil, Michel Allard et René Binette [dir.], *Sur les traces de Joseph Venne, architecte, 1858-1925*, Montréal, Septentrion, 2013, p. 188). Le quai demeurera un lieu fréquenté du quartier jusqu'à l'installation de barrières interdisant l'accès au port, vers la fin des années 1950. On y trouvait alors des bancs sur lesquels on pouvait s'asseoir pour regarder le fleuve et les navires.

9 Ce rêve est rendu impossible à cause du ralentissement économique provoqué par la Grande Guerre (cf. Bruno Lajeunesse, « L'est de Montréal » [en ligne], *Montréalités* [http://www.oocities.org/thetropics/lagoon/5270/hoch.html], et Alexandre Shields, « Quand Maisonneuve rêvait de devenir la cité idéale » [en ligne], *Le Devoir*, 22 juillet 2008 [http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/198766/quand-maisonneuve-revait-de-devenir-la-cite-ideale]).

d'Hochelaga, dont le centre se trouve au sud-ouest, correspond aussi à celle des déambulations du poète de *L'Œil au calendrier*. Là aussi Ontario est la grande rue, « le fil » que l'on suit, sorte de fleuve qui porte les marcheurs. Là aussi la frontière ouest est réduite à une porte d'entrée/de sortie, passage infernal qui coupe le quartier du reste de Montréal :

C'est comme si l'on empruntait
un trop long tunnel, comme si
l'on prenait un mois à traverser
le viaduc de la rue Ontario, qui passe
sous les rails du CN — qui passerait
sous *les rails du temps*, rails
continus, lumière devant,
lumière derrière,
mais trop long chemin de suie. (« Cinq-neuf-huit : 15 », 115)

À l'ouest du viaduc, le poète s'avoue « *désorientalisé* » (« Cinq-zéro-huit-trois : 1 », 125). Dans cet Hochelaga, il y a des coordonnées sur une carte, des intersections, nombreuses, des arrêts d'autobus, et des repères visuels — château d'eau, cheminées et silos de Sucre Lantic, clochers d'églises, restaurants et snacks, édifices dont on peut observer la transformation au long des heures ou du temps. Le quartier est ainsi plus vaste que chez Bernard Émond, ouvert vers le nord — le collège de Maisonneuve, le parc du même nom —, même si un poème dit « *je partirais/mais le nord/ne serait nulle part* » (« Cinq-zéro-huit-trois : 1 », 125), et vers l'ouest — la Grande Bibliothèque (par exemple dans « 4. », 72) —, même si son centre est toujours planté au sud-ouest. La densité du lacis des rues et des ruelles se trouve là où sont les rues, traversées, parcourues, dont les noms reviennent, dessinant le centre d'un faisceau de lignes : rues Rouville, Omer Ravary, Préfontaine, Lafontaine, Adam, ruelle Béliveau. Là aussi se trouve le logis, la chambre habitée (autre signification du mot « stance », de *stanza* en italien), d'abord coin Lafontaine et Chambly, puis coin Adam et Chambly.

Le centre-ville de Montréal existe pourtant :

Du balcon arrière on peut voir
les buildings du centre-ville,
immobiles, permanents,
totems que la distance
ramène à notre hauteur.

Les nuages les couronnent, ce n'est pas une figure. (« 2. Un », 42)

Les nuages et les vents peuvent y passer, les avions le survoler. Mais ce n'est pas le lieu de « la marche » du poète, toujours ramené vers l'adamique désordre du sud-ouest d'Hochelaga.

Tandis que les mouvements dans l'espace de Gerry et des personnages du roman de Bernard Émond étaient placés sous le signe de la nécessité, ceux du poète semblent plus libres. Flâne-t-il, lui qui capte les changements minuscules des jours ?

Parfois accompagné de l'aimée, il n'est jamais seul : il se parle à lui-même, passant du « je » au « tu ». Plutôt que de soliloquer ce qui correspond à une autre définition du mot stance, propre au théâtre cette fois, il dialogue avec lui-même, se met en scène, dans un dispositif scopique où les coins de rue sont des théâtres. Son trajet n'est pas hasardé, il possède un dessein : ce qui n'est pas « *dans ta marche* » est presque perdu, comme à jamais (« Cinq-zéro-huit-trois : 5 », 129).

Le temps de l'espace

Ces deux cartographies urbaines se déploient dans le temps, y prennent appui pour que le récit soit possible. Dans le récit de Bernard Émond le temps est, comme le lieu, tout au centre : « 20h17 rue Darling ». Les interrogations, les raisonnements, les supputations dont l'ex-journaliste, aussi ex-poète, tente de tirer un récit font de ce point passé du temps un pivot, qui se révèle indissociable de la mémoire. Celle des témoins, comme l'écornifleuse d'en face, ou le fils du voisin d'en bas, ado défoncé qui a perdu sa mère et sa sœur dans l'explosion ; celle du narrateur, qui cherche à ranimer images et savoirs à propos de ses voisins. Mais la mémoire s'invite aussi autour d'autres objets, d'adresses, de visages, de vies antérieures, au fil de la quête. Ainsi, à la recherche d'un nouvel appartement où s'installer, le narrateur se fait offrir un logis au 3465 Lafontaine :

Si on m'avait dit que la simple mention d'une adresse pouvait déclencher une décharge d'adrénaline, je ne l'aurais pas cru. Pourtant, c'est ce qui s'est passé. Le 3465, je voyais exactement où c'était : juste en face de la maison de mes parents, de ma cour et de mon prunier. (49)

La vie de ses parents, de son quartier, la dignité perdue de ses habitants reviennent à sa mémoire, mémoire de ce qui est disparu et que les lieux donnent à voir. Mais la mémoire est également mémoire de la répétition, mémoire de ce qui ne change pas. La vue de la bouteille au petit bateau, le Cutty Sack, amène le souvenir de la soif, de la vie organisée autour de la soif. La gentillesse d'Angéla, la serveuse du snack-bar qui va le soutenir dans sa quête tout en le mettant en garde — « vous mettez votre nez où il a pas d'affaire » (68) —, ramène le souvenir d'autres complicités et d'autres chutes. Dans cette mémoire, le temps passe en ne passant pas : il se répète, une heure à la fois, un jour à la fois :

Quand on est alcoolique [...] on essaie de pratiquer les Douze étapes [...]. Un jour à la fois, tous les jours, 24 heures par jour, 7 jours par semaines, 365 jours par année. (39)

Le temps épouse le régime de l'imparfait de l'indicatif, en attente d'un événement, d'une explication qui achèverait le récit dans une séquence d'aoristes ou de présents de l'indicatif. Pour chacun des personnages, Gerry finira par connaître l'enchaînement de hasards qui a conduit à la fin de l'histoire, à la mort. Il apprendra aussi quels fils enchevêtrés du destin ont fait la rédemption de ceux qui ont échappé à la mort, par un hasard tout aussi grand. Mais il ne saura rien, non plus que l'enquêteur des incendies avec lequel il échange, de la cause de l'explosion. Contrairement à ce qu'il espérait, le fait de pouvoir mettre de « l'ordre dans le chaos » en configurant

un récit ne le rendra pas plus heureux (Angéla avait raison) mais lui redonnera le pouvoir d'écrire au conditionnel et au futur, de sortir de l'imparfait par le parfait, l'achèvement. Si « on meurt à la fin de l'histoire » (124), dans le récit que Gerry est parvenu à écrire, c'est que Gerry est hors de ce récit, qu'il y a pour lui une vie après le récit raconté. Gerry tient dans ses mains, dans ses mots, le début, le milieu et la fin, ce qui est une forme de pouvoir sur le monde¹⁰. Devant la mer, au Nouveau-Brunswick, loin d'Hochelaga, dans le récit enchâssant qui ouvre et ferme le roman, Gerry se situe en un point où tous les temps sont présents, selon le mot de Dante, celui du raconter. L'écriture met de l'ordre même si le début et la fin, la cause et les conséquences finales de l'explosion demeurent hors-champ : le refus de raconter l'épilogue que constituerait « ce qui s'est passé après », lors de sa conversation avec le lieutenant Geoffrion, sert ainsi d'embrayeur à un changement de temporalité qui déborde vers un futur possible.

L'immeuble va être démoli. Gerry, après la descente aux enfers qu'a constitué la fin de sa quête « [va] prendre soin d'elle » ([126]), d'Angéla, rencontrée dans la mouvance de la quête de récit. Hochelaga a déployé des vertus scopiques, quartier donnant à voir et à entendre, servant de scène à Gerry se regardant voir et entendre, au hasard des déambulations réelles ou imaginées des uns et des autres, entrecroisées en un seul point de l'espace-temps : 20h17 rue Darling, à l'intersection du social et de l'intime.

Le temps prend dans les stances de Gabriel Landry une forme très différente, en partie « dénarrativisée ». En effet, le temps dont il est d'abord question, dans tous les textes, est le temps monumental dont parle Paul Ricœur : temps calendaire du titre, temps cyclique des saisons évoquées dans les séquences des stances, temps des grandes forces cosmiques, vent, pluie, neige, glace¹¹. Les marqueurs temporels sont nombreux, depuis la lune et le soleil dont les couleurs scandent les rythmes diurnes et nocturnes jusqu'au son des cloches et des diverses sonneries. Ici le vent et la pluie modèlent les petits tableaux croqués sur le vif dans le quartier, les colorent, leur confèrent odeurs et bruits. Ces tableaux, Gabriel Landry y voit même parfois des œuvres d'art : « Tu imagines De Chirico reprenant cet espace à demi désert, /le transformant en tableau métaphysique » (« 3. », 27) ou « les silos de Sucre Lanctic ont l'air de ces bouteilles mates /des tableaux de Morandi » [« Trois (7-9) », 87], ou encore « la Venus de Willendorf traverse la rue Ontario » [« Six (16-18) », 90]. Le temps qu'il fait donne le ton, indique une clé de lecture (en mineur ou en majeur serais-je tentée de dire), il confirme le régime général des stances d'être

10 Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, t. 1, p. 66. Ricœur emprunte cette notion à Aristote, il en fait l'un des traits définitoires de l'intrigue et donc du récit.

11 Paul Ricœur considère que le temps chronologique n'est que l'expression d'un « temps monumental », qu'il oppose au « temps-vif », même si les diverses médiations qui en ressortent humanisent le temps (« La configuration du récit de fiction », *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, t. 2, p. 200). Le calendrier du titre, *L'Œil au calendrier*, appartient de plein droit à ce temps monumental quoique modalisé par l'œil qui le regarde et le figure ; aussi les poèmes m'apparaissent-ils comme autant de médiations entre le temps monumental et le temps-vif. Je propose donc de considérer les forces cosmiques, qui dans les poèmes se présentent aussi comme des lieux externes d'inscription de la durée et du *kairos*, comme relevant du temps monumental qui appelle la médiation du récit.

au présent de l'indicatif, ce qui correspond à l'accomplissement de la citation de Boileau répétée à la suite des titres de chacune des sections intitulées « 42 stances » : « Les stances avec grâce apprirent à tomber ». Les stances, donc, tombent désormais dans un présent qui se répète, qui se décline en variations. Deux séquences portent d'ailleurs dans leur titre, après une suite de chiffres « cinq-un-quatre », la précision : (Poèmes au présent de l'indicatif régional) (39 et 191). C'est l'imprévisible rencontre du temps et de l'espace au point de sonnerie (le téléphone sonne souvent dans les stances). Pourtant hors ce temps monumental les poèmes rendent aussi compte d'un temps intime, dévoilé dans le regard posé sur le temps qui passe, les images de la « maison de coin » par exemple, saisie à toute heure du jour, ou encore le mouvement de la saison :

Te voilà loin de ton chemin d'asphalte, de ta ruelle
 en pente, loin du parc, tous lieux où, pourtant,
 tu le sais — *tu te le répètes* —, ta saison se laisse observer
 ta saison poreuse qui bouge, se retourne,
 à toute heure se pose, à toute heure s'envole. [« Quatorze (40-42) », 190]

Il y a aussi des signaux temporels plus macroscopiques : l'usure des repères urbains — le château d'eau est le plus souvent « rouillé » —, les changements signalés de noms des restaurants et des bars. Parfois, les mots donnent une profondeur temporelle là où on n'en attend pas :

Il n'y a ni mer ni eau,
 Ni Homère ni homard,
 ni navire, ni ramée, ni armée
 ni avarie ; pas de havre ou de mairie,
 pas non plus d'homme qui rit ;

pas une âme, pas un chat,
 rue Omer-Ravary — rien
 qu'un paysage ingrat,
 avare, amer, ravagé.

Ce n'est pas la fin du monde.
 Tout juste le bout du monde, rue
 Omer-Ravary, où perdre un peu de ses pas
 — vu qu'on n'ira pas à Rome —,
 sans une âme, sans un chat. [« Huit (22-24) », 92]

Le passé est ainsi dit au présent, malgré la conscience du délitement que le temps entraîne dans son sillage :

Oui, la forme d'une ville
 change vite, ça, tu le vois,
 le long de ton chemin d'asphalte,
 chemin que polit — le printemps est venu —
 l'eau de la semaine en pluie. [« Six (16-18) », 182]

Le temps de la littérature

Entre le temps monumental et le temps intime, le poème, cité ou écrit, instaure une harmonie. La littérature constitue un horizon second. Les lieux, devenus tableaux, saisis dans le temps, nous sont souvent donnés comme des lieux où l'on peut lire — le poète se regarde souvent « livre en main » [« Douze (34-36) », 188] — et lisant sa vie :

Ton printemps se déplace,
de ta vie aux livres,
du livre que tu vis
à ta vie que tu lis,
à celle que tu livres [« Douze (34-36) », 188]

Les cieux, comme la lune, sont reçus comme morceaux de poème, fragments remémorés comme « [l]a lune aussi,/ronde au-dessus des toits, des abribus » (« 4. », 28), ou encore « [q]ui chanterait — *rechanterait* — l'épiphanie /de ce motif tyrannique,/ *la lune au-dessus des toits*,/ motif si pauvre » [« Onze (31-33) », 231], voire comme une stance complète :

Au-dessus-des maisons, des clochers, des buildings,
ce ciel de nuages plats, étagés comme au petit bonheur,
te rappelle — tant pis pour l'analogie trop volontiers littéraire —
la typographie en créneaux des poèmes de Reverdy. (« 5. », 29)

Certes, l'architecture poétique choisie engendre la répétition, la reprise du même, « variation sur un thème » ou encore reprise d'un motif, d'une partie à l'autre du recueil. Mais la répétition n'a pas ici le sens d'enfermement dans un présent éternel qu'elle revêt chez Bernard Émond. Le présent de l'écriture faisant place à son propre mouvement dans le temps, la répétition n'est jamais exactement pareille : elle est décalée, marquée par « ce métronome infatigable /*d'avant*, *d'après* » (190 et 221). Aussi, plus loin dans le recueil, les buildings du centre-ville évoqués tout à l'heure font-ils retour, transformés :

Marchant rue Hochelaga vers l'ouest,
tu trouves ramenés à ta hauteur,
en raison de leur éloignement,
les buildings du centre-ville, petits totems
au fond d'un corridor à murs et toit de vent,

un corridor que tu parcoures en pressant à peine
la cadence, déclinant à ton pas les nombres obligatoires
d'un texte ancien qui te revient,
édifice de phonèmes venus de loin

et dont le plan fut arrêté bien avant cette marche,
bien avant les constructions vers
lesquelles tu t'en vas, avec, en bouche,

des mots dont tu voudrais pouvoir
dire qu'ils sont à *ta hauteur*. [« Dix (28-30) », 230]

C'est le mouvement du marcheur qui crée le tableau. C'est le calcul du poème qui crée la marche.

La littérature est aussi présente dans le roman de Bernard Émond. Gerry, faisant le bilan de ce qu'il a perdu dans l'explosion, conclut : « *Les Rougon-Macquart*, dans la Pléiade, mon seul regret. » Bien sûr, l'enquête de Gerry sur les habitants de l'immeuble tient de Pot-Bouille (cité, comme d'autres titres du cycle des *Rougon-Macquart*) et la réaction que Gerry manifeste à l'endroit des inégalités sociales, donnent au cycle de Zola une dimension métonymique. Mais il ne faut pas oublier les deux poèmes publiés jadis dans *Liberté* par Gerry, son passé de mauvais journaliste — c'est lui qui le dit, la dame d'en face le trouvait bon : « Le jeune qui vous a remplacé est moins bon ». (44) Son goût de la description archéologique, sa curiosité pour le kitsch, son désir de faire un récit pour échapper enfin à la médiocrité des faits divers, tout en se faisant passer pour un journaliste et en repassant sur ses traces anciennes (contacts, prise de note, interview, etc.) indiquent bien que la quête de Gerry est aussi littéraire. D'ailleurs, les traces littéraires laissées par les victimes lui parlent. Aussi relit-il *Trente arpents* après avoir découvert que la vieille dame du rez-de-chaussée en avait loué la cassette à la Magnétothèque. Et la scène la plus poignante, la dernière pièce du récit refiguré par Gerry, tire son sens de ce rapport à la littérature. Un jeune homme manque à l'appel, il n'est pas mort dans l'explosion mais on ne sait où il est, sinon que la voisine d'en face croit avoir vu un homme nu courir sur les toits. Gerry le retrouve à l'hôpital. Calmé par sa dose de lithium après une violente crise de psychose qui l'a fait fuir de chez lui dans son délire peu avant l'explosion, il explique difficilement :

— Mon-sieur.

[...]

— Le... li-thium... m'em-pê-che... de... li-re. Je... ne... peux... pas... lire...
Toute la douleur du monde. (121)

Cette absence pour cause de délire est à l'origine du décès d'une jeune femme, venue, inquiète, le visiter. Il y a plus à perdre que *Les Rougon-Macquart*.

Que dire de ces deux œuvres, inscrites, voire écrites dans la foulée de la citation de Baudelaire ? D'abord que la ville y est avant tout une expérience intime, existentielle qui se vit dans un quartier. Hochelaga est, pourrait-on dire, un monde suffisant pour exprimer la rencontre en un point du temps et de l'espace qui caractérise la vie humaine. Cet Hochelaga dans lequel nous entrons dans le recueil de Gabriel Landry par la rue Adam, par l'*adamique*, est aussi le premier nom de Montréal. Landry rappelle aussi que la rue Adam s'appela d'abord Stadacona (140), nom amérindien de Québec. Hochelaga se trouve ainsi posé dans le recueil comme

lieu originel, inscrit toponymiquement sur « La Terra de Hochelaga nella Nova Francia », première carte de Montréal¹².

Hochelaga est aussi lieu originel dans le roman de Bernard Émond, mais il est habité par des veuves, des adolescents mort-nés et paré de vieilles fripes. Le temps s'y est arrêté *20b17 rue Darling*. Aussi l'avenir se découvre-t-il ailleurs, au Nouveau-Brunswick, pour Gerry. L'avenir se sépare pour lui de l'origine dont il tire la leçon.

Le poète, dans son théâtre de coins de rue, de sons, de lumières et d'odeurs, décrit plutôt l'origine comme couvant le futur, « le meilleur » :

Quatorze (40-42)

Un son clair de cristal heurté
casse l'hiver ;
l'heure se lit
comme un livre
aux éclats de la lumière.

Aux damiers asymétriques
de la terre et
de la neige,
c'est une autre partie qu'on joue.

Quelque chose
de rare
et d'ancien
se prépare
— qu'on dit meilleur. (234)

Les deux œuvres manifestent, par-delà leurs différences, un véritable amour du lieu originel qu'est Hochelaga. Les voix qui portent la narration y sont nées et y renaissent, même si la vie qui suit est peut-être ailleurs. Elles nous offrent ainsi un éloge d'Hochelaga, en faisant une incarnation intime de la ville, lieu de rencontre avec l'autre mais surtout avec soi-même.

12 Archives de Montréal, « La Terra de Hochelaga nella Nova Francia (P002-1535-2) » [en ligne], *Archives de Montréal* [<http://archivesdemontreal.ica-atom.org/1535-2-la-terra-de-hochelaga-nella-nova-francia-copie-le-19-decembre-1949-original-paru-en-1556;rad>].

Références

- ARCHIVES DE MONTRÉAL, « La Terra de Hochelaga nella Nova Francia (P002-1535-2) » [en ligne], *Archives de Montréal* [<http://archivesdemontreal.ica-atom.org/1535-2-la-terra-de-hochelaga-nella-nova-francia-copie-le-19-decembre-1949-original-paru-en-1556;rad>].
- CHARBONNEAU, Réjean, « Circuit D », dans Soraya BASSIL, Michel ALLARD et René BINETTE (dir.), *Sur les traces de Joseph Venne, architecte, 1858-1925*, Montréal, Septentrion, 2013, p. 186-201.
- DICKNER, Nicolas, *Nikolski*, Montréal, Alto, 2005.
- ÉMOND, Bernard, *20b17 rue Darling*, Montréal, Lux, 2002.
- HAMELIN, Jean, *Les Rumeurs d'Hochelaga. Récits*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971.
- LAJEUNESSE, Bruno, « L'est de Montréal » [en ligne], *Montréalités* [<http://www.oocities.org/thetropics/lagoon/5270/hoch.html>].
- LANDRY, Gabriel, *L'Œil au calendrier*, Montréal, Québec Amérique, 2007.
- LARUE, Monique, *L'Œil de marquise*, Montréal, Boréal, 2009.
- RICCEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983-1984, t. 1 et 2.
- SHIELDS, Alexandre, « Quand Maisonneuve rêvait de devenir la cité idéale » [en ligne], *Le Devoir*, 22 juillet 2008 [<http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/198766/quand-maisonneuve-revait-de-devenir-la-cite-ideale>].



Sur la banquette arrière d'un taxi montréalais : à propos de *Cosmos* (1996)

SIMON HAREL

*Cosmos*¹, cela s'entend sous la forme d'une cosmogonie que représente la ville de Montréal. Ce film culte, qui traduit, pour les adeptes de cinéma, l'une des premières renaissances de la cinématographie du Québec au cours des années 1990, est un objet bizarre. Le site Internet *Éléphant, mémoire du cinéma québécois* le souligne en ces termes :

Cosmos, c'est une mosaïque moderne qui se déroule dans la jungle citadine de Montréal, le temps pour 6 réalisateurs (Jennifer Alleyn, Manon Briand, Marie-Julie Dallaire, Arto Paragamian, André Turpin et Denis Villeneuve) de nous faire voir la nature humaine. Avec un personnage conducteur, un chauffeur de taxi philosophe d'origine grecque².

Point de départ de ce film, qui se présente sous la forme de sketches dont chacun a été offert à un réalisateur ou à une réalisatrice prometteurs, la ville se manifeste dans son aspect le plus fruste : un taxi conduit par ledit *Cosmos*. Le chauffeur de taxi — c'est un cliché, mais aussi une forme de mystère qui sied à ce film — est un étranger. Dans *Cosmos*, les protagonistes ne font que se déplacer, comme s'ils haletaient dans leur périple urbain, incapables de se fixer, de trouver une manière de vivre, un repos qui pourrait mettre fin à une existence vécue sous le régime de la vélocité. L'espace urbain de ce film, qui n'est pas si différent de notre réalité sociale présente, est délabré. En témoigne un postmodernisme brinquebalant, volontairement échevelé, comme s'il se devait de saisir de la manière la plus crue la vie quotidienne, affrontant ainsi une impasse, c'est-à-dire une impossibilité qui a pour enjeu principal les représentations d'une mobilité entravée.

Franchir l'espace le plus rapidement possible, bouger dans une ville construite comme un damier, n'est-ce pas ce qui caractérise le Montréal décrit dans *Cosmos* ? L'époque, en effet, n'est pas facile. Le référendum gagné ou perdu de 1995 n'est

1 Réalisateurs : Jennifer Alleyn, Manon Briand, Marie-Julie Dallaire, Arto Paragamian, André Turpin, Denis Villeneuve ; scénario : Marie-Julie Dallaire, Sébastien Joannette, Denis Villeneuve ; production : Roger Frappier ; société de production : Max Films ; distribution : Malofilm, septembre 2005.

2 Québecor, « *Cosmos* » [en ligne], *Éléphant, mémoire du cinéma québécois* [http://elephant.canoe.ca/films/cosmos_23687].

pas loin et a laissé place à un choc bien réel. La symbolisation du paysage urbain compose le chant choral d'identités multiples qui privilégient la dissonance, dans la mesure où le migrant et le natif, l'autochtone et l'étranger ne sont pas capables de dialoguer, ne s'entendent pas.

C'est le principe d'un renouveau du monde, d'une transfiguration cosmogonique qui se manifeste dans le film. Il s'agit de recomposer l'univers montréalais, comme s'il était envisageable de faire intervenir une esthétique du déplacement dans un univers empoussiéré où se mêlent les gravats, sans oublier les nids-de-poule. Au sujet de cette représentation du délabrement, il faut ajouter que le discours de la récession s'impose dans *Cosmos*, de même que les ruptures et le spectre de la partition. Une esthétique du délabrement, cela revient à dire qu'il y a, reliée à Montréal, la prise de conscience d'une pauvreté qui s'exprime dans les façades lépreuses des bâtiments, dans les viaducs qui s'effondrent, les ponts qui tiennent à peine debout.

Dans son ensemble, le film mène à se demander si les représentations de l'espace ne sont pas des avant-postes de la modernité montréalaise, les traces d'une histoire en ruines qui ressemble à la façon dont les autoroutes sont creusées de crevasses. Les figures rhétoriques du déplacement des sujets incarnent de bien étranges passages à vide, comme s'il fallait faire l'histoire de la ville par le biais d'une difficulté de cheminement.

Dans *Cosmos*, on bouge néanmoins encore. Le taxi représente, par rapport à ces questions, une figure qui exprime l'esprit de la fluidité, de la souplesse, comme s'il était possible, en dépit des entraves, de se métamorphoser. Cette métamorphose a tout l'air de l'euphorie que représente la vitesse, en somme la vélocité à la fois psychique, spatiale, pour tous ceux qui, en tant que passagers dans la ville, désirent, avec une soif de rapidité exacerbée, se définir sous l'aspect de sujets individuels, des êtres de transhumance qui tentent de trouver une signification à leur vie. Cependant, *Cosmos*, qui n'est pas autre chose que la description du milieu montréalais conjoncturel, s'avère un récit cinématographique symptomatique. Il prend l'aspect de vignettes narratives³, comme s'il s'agissait d'incarner, par et dans cette structuration, une volonté de rassembler, en un même point de vue narratif répété, ce qui est dispersé dans la ville.

Cosmos est un film inabouti. La réalisation à plusieurs voix entremêle divers points de vue qui façonnent une recomposition de la ville, sur le mode d'un récit éclaté hors les contraintes de la narration du discours national. Dans *Cosmos*, un

3 Plusieurs histoires, de la part de réalisateurs en émergence, traitent de facettes particulières de l'univers montréalais : « Cosmos, un chauffeur de taxi émigré, nous emporte à la rencontre de six histoires imprégnées par la fièvre citadine des rues de Montréal. Au cours de sa longue journée de travail, il entrera en contact avec un certain nombre de jeunes gens dont il partagera une parcelle d'existence. Ainsi, au fil de ses courses, Cosmos dépannera Yannie qui est impatiente de rejoindre son ami Joël, il conduira Fanny vers un hôtel où elle retrouvera un ancien amant, il apaisera Morille qui se prépare à passer une interview à la télévision » (Charles-Henri Ramond, « *Cosmos* — Film collectif » [en ligne], *Films du Québec : les films de fiction québécois des origines à nos jours* [<http://www.filmsquebec.com/films/cosmos/>]).

jeune homme en attente d'un diagnostic de séropositivité hésite à se présenter à la clinique qui lui offrirait une réponse. Cette attente, l'interminable durée de la vie en sa finitude, traduit bien l'*ethos* de la fin du siècle, comme s'il fallait se situer en retrait de la mort et ne plus penser à son imminence, comme s'il était possible de déjouer la mort elle-même quand elle veut prendre la jeunesse à rebours, la comptabiliser dans son arsenal.

Ce qui frappe, c'est le refus du peuple identitaire (conséquence de 1995 ?). La mise en scène d'individualités exacerbées contribue à créer une foule — un rassemblement de sujets — à la fois animée et disparate. À l'encontre du discours du moment qui met l'accent, avec une mélancolie amère, sur la difficulté de ce peuple identitaire à se réaliser et à s'affirmer pleinement, *Cosmos* présente des destins singuliers, qui ne demandent pas à l'Autre le droit d'exister. Cette foule existe dans son idiosyncrasie, ce qui se traduit par une manière de marcher, de bouger, de se déplacer dans les lieux communs de la ville.

Ainsi, les restaurants abondent, à la façon de portes tournantes, comme s'il fallait, entre deux cafés, se donner l'occasion de s'asseoir pour un instant, de respirer un peu, à l'image de toute ville où le mouvement ressemblerait vite à une déclamation asthmatique. Le jeune réalisateur boit café sur café, avant de prendre un taxi pour un lieu qu'il ne connaît pas, dans un quartier de Montréal qui lui est étranger, ce qui, au fur et à mesure qu'il avance dans le dédale des rues, produit chez lui un malaise qui se traduit, en définitive, par une régurgitation, un vomissement, en somme par la projection, sous l'aspect bilieux, du malaise causé par une ville qui donne un haut-le-corps.

Dans la ville montrée sur l'écran, l'éloge du plaisir de vivre, de la vie bohémienne, de l'idiosyncrasie de la fête représente à n'en pas douter un marasme mélancolique comme s'il fallait, en cette époque, se dépasser dans la joie commune, dans le plaisir d'une multitude ainsi réconciliée avec le scénario de la ville post-identitaire. Cependant, dans *Cosmos*, ce discours est encore embryonnaire. Le jeune cinéaste qui vomit ses tripes hors du taxi est un personnage qui écrit le scénario d'une vie bancale, comme si Montréal, dans l'après-référendum de 1995, tentait, une nouvelle fois, de proposer des points de repère et une manière de vivre qui ne fassent pas d'elle une capitale provinciale.

De part en part de *Cosmos*, Montréal va mal. C'est une ville délabrée, déglinguée, pour laquelle le ressentiment des années référendaires — ce conflit dont on dit souvent, avec une forme de modestie trompeuse, qu'il n'a pas laissé place à de véritables champs de bataille, tout au plus à des guerres sémantiques à propos de « Oui » et à propos de « Non » —, montre des blessures profondes. On voudrait bien qu'elle soit le lieu d'une rêverie à visage humain, qu'elle donne l'impression d'une fragilité urbaine, d'un dialogue, comme en témoigne dans *Cosmos*, la rencontre du vieil homme, ce faux poète, cet auteur de belles phrases, avec la jeune fille dont l'anniversaire vient à peine de sonner, alors que son amoureux l'a laissée tomber, à l'entrée du théâtre.

Le film possède un aspect expérimental qui donne bien souvent l'impression de la contrefaçon, comme si le Montréal de ces années s'était transformé, sans aucune transition, en un univers apocalyptique dans lequel on s'amuse à faire jouer les

musiques techno-électroniques, avec cette idée, un peu vaine, que le provincialisme montréalais, dans ses luttes et conflits identitaires, ressemble à celui d'autres villes. On peut penser par exemple à la ville de Berlin qui se voulait l'un des châteaux forts de la culture des jeunes émules de la scène alternative. Tout cela est présent dans *Cosmos*. Le jeune réalisateur veut faire un film qui le consacrera maître de son art, mais ne subsiste qu'un sentiment de vide, d'inutilité. Le film n'est pas encore produit, il n'est pas mis en vente. On ne sait trop d'ailleurs à quel public il s'adresse. Le scénario est confus, le jeune cinéaste ne cesse, alors qu'il est assis dans un taxi, de prendre des notes, de changer ce scénario.

Dans ce film, ce sont aussi les années sida qui tiennent lieu d'actualité. Les formes éclatées de l'individualisme, à la manière d'une composition postmoderne, s'expriment dans des énonciations qui ouvrent sur un romantisme de la quête et de la découverte de soi, comme s'il était possible, par le biais de l'entrelacement de la vie et de la mort, de faire de Montréal un lieu d'investigation singulier. À suivre ce point de vue, il faut retenir que *Cosmos* comprend une réflexion sur la territorialité de la ville, sur ses parties à la fois enclavées et libérées. En témoigne la chevauchée fantastique d'un jeune homme, dans l'attente d'un diagnostic médical, et d'une jeune femme, affublée de lunettes d'aviateur. Tous deux se retrouvent dans une gigantesque voiture décapotable, au cœur de la ville, alors qu'ils s'apprentent à dévaler, du haut de la rue Sherbrooke jusqu'à la rue Ontario, une des aspérités de la ville comme s'il fallait, en une rêverie cette fois immédiate, affronter, dans le rire de la provocation, le fait d'être en proie à la mort.

Ces petites scénographies de la vie urbaine sont nombreuses, montées en des territoires rapetissés, comme si la ville, dans ses quartiers, permettait de franchir des frontières, des enclavements, en sorte qu'aucune séparation ne soit dévastatrice. En d'autres termes, cette description d'une ville à la fois mélancolique et nerveuse permet d'inscrire, dans une fiction cinématographique, la distinction entre une vie rêvée et une vie jouée. Dans cette logique filmique, le chauffeur de taxi appartient au domaine du rêve.

À cet égard, il est difficile de ne pas noter l'expression cinématographique d'une correspondance avec *La Nuit* de Jacques Ferron, mais aussi avec plusieurs nouvelles d'Émile Ollivier, dont, par exemple, « Une nuit, un taxi », dans le recueil intitulé *Regarde, regarde les lions*. On peut lire chez Émile Ollivier :

Lafcadio Larsène débarqua à Montréal par une nuit froide de novembre. Pour lui, cette ville n'était qu'un lieu de transit, un passage obligé, sa véritable destination étant New York. À cette époque, les États-Unis avaient fermé, comme on dit joliment, le robinet de l'immigration. Pour ceux qui, comme lui, voulaient s'y rendre alors qu'ils ne remplissaient pas toutes les conditions exigées, il ne restait qu'un moyen : passer par Montréal et de là, en autocar ou en voiture, traverser la frontière. À l'aéroport, il prit un taxi et donna au chauffeur, un être à la face hilare, l'adresse où il devait se rendre à New York. Celui-ci lui programma une grande virée nocturne dans les rues et les avenues enneigées ; puis, dans la lumière blême du petit matin, il le déposa devant la Place Ville-Marie en lui affirmant, avec un rictus qui lui fendait les lèvres jusqu'aux oreilles, après l'avoir soulagé de trois cents billets verts, qu'il était à New York, au terminus de Port Authority ; de là, il n'avait qu'à prendre le métro en direction du Bronx. Après

avoir fait maints tours et détours, sillonné les couloirs qui lui paraissaient de véritables labyrinthes, Lafcadio accosta un passant et apprit, décontenancé, qu'il n'avait pas bougé de Montréal⁴.

Dans cette histoire qu'on pourrait avoir entendue mille fois, Montréal est un faire-valoir, une représentation substitutive, un succédané, une urbanité d'emprunt. C'est cela, le provincialisme. La volonté d'être à la hauteur d'un discours métropolitain nous échappe dans la mesure où l'identité du puissant, celui qui s'approprie l'espace propre de la ville, n'a aucune commune mesure avec la misère des mal lotis. Le provincialisme n'est pas absent de *Cosmos*. Il est tout simplement transfiguré sous la forme des discours en vogue à cette époque, qui cultivent l'abjection et sont nimbés de l'ironie douce-amère de ceux qui ne cessent de vouloir vaincre la mort. Ce sont, en effet, les années sida qui s'imposent dans ce film, de même que la volonté de mettre un terme au provincialisme, à un discours identitaire qui se traduit, dans son paroxysme, par un trompe-la-mort d'une violence insoutenable.

Bien sûr, les grands idéaux de la Révolution tranquille ne sont pas encore définitivement démantelés. Le progrès, la modernisation, le rehaussement de l'identité québécoise, dans sa singularité nord-américaine, sont des discours qui ont, à cette époque, une valeur certaine. On s'interroge, avec moins d'euphorie que dans les années 1960 et 1970, sur une histoire collective qui n'en finit pas de se raconter, qui a tout l'air d'une cavalcade, comme si le sujet collectif, enfin désarrimé de ses appartenances premières, tentait de trouver une autre manière de vivre.

En effet, dans *Cosmos*, il s'agit bien de petites histoires, de fabulations minuscules, de destins fragiles qui s'enferment dans les espaces bétonnés de la ville. Stationnements, sous-sols d'immeubles d'appartements, ville souterraine, tous ces lieux de la vie urbaine sont présents. Cependant, il faut marcher, courir, perdre le souffle, comme c'est le cas de nos deux personnages qui, dans leur voiture décapotable, risquent leur vie (mais n'est-ce pas, pour eux, un jeu ?), dans cette chevauchée fantastique qui les fait dévaler une des rues perpendiculaires à la rue Sherbrooke (la rue Sanguinet ?). Cette descente à tout d'un passage à ou au vide, comme on peut le dire des années montréalaises post-référendaires, si l'on accepte de dire qu'une ville, à l'instar d'un être humain, peut être sujette à des vagues à l'âme, à des dépressions. Dans le droit fil de ces idées, il faut de plus constater que le taxi de l'immigrant constitue non seulement un habitacle narratif, mais aussi un habitacle psychique, puisqu'il concentre, à la manière d'un dispositif optique, l'ensemble des malaises répertoriés dans la ville divisée, peuplée de personnages individualistes, qui poursuivent une quête inassouvie, sans qu'on puisse préciser la nature de leur entreprise. Le taxi est ce dispositif optique composé de rétroviseurs, l'un, de manière centrale, placé au cœur du pare-brise, en son centre vital, de manière à ce que le conducteur puisse, au moment choisi, vérifier, dans ce miroir, ce qui se trouve derrière l'habitacle, en somme derrière la voiture.

La démarche du chauffeur de taxi est par conséquent « régrédiente », c'est-à-dire animée par une pulsion réceptive passive. Alors qu'il devrait aller de l'avant,

4 Émile Ollivier, « Une nuit, un taxi », *Regarde, regarde les lions : nouvelles*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 24.

faire preuve de cette impulsivité qui est propre aux véritables arpenteurs de la ville, il a toujours l'œil fixé sur ce rétroviseur, ce qui lui permet de voir ce qui se situe derrière lui, dans une logique qui est celle d'un temps présent conjugué au temps passé, et qui fait en sorte que l'instant narratif, dans son idiosyncrasie, laisse place à un contenu mémoriel déjà vu qu'il s'agit d'actualiser par le biais de l'image. Dans *Cosmos*, ce jeu de regards, ce déplacement de la pulsion scopique, comme la décrivent les psychanalystes à propos du regard porté sur un objet de désir, s'actualise en un cheminement fantasmatique

Il y a des faits saillants dans ce film. L'homme qui visite un immeuble d'appartement est-il un criminel ? On peut l'imaginer au moment où il prend un taxi, alors qu'il semble oppressé, alors que l'on parle peut-être de lui par le biais d'une dépêche radiophonique qui est entendue à bord de la voiture. Quant au jeune homme qui n'ira pas à la clinique chercher son diagnostic qui attesterait ou non de sa séropositivité, il est en sursis, au seuil de l'abîme que suscite le vertige de sa mort à venir. La jeune femme qui porte des lunettes d'aviateur semble, pour sa part, tenir lieu de faire-valoir. Elle n'a pour objectif que de faire rire son compagnon, que de l'amener à quitter son appartement. Il faut sortir, aller jouer dehors : tel est l'un des motifs importants de *Cosmos*. Être dans l'espace, vivre enfin, habiter l'espace public — comme on le dirait avec les mots d'aujourd'hui —, n'est-ce pas, très pratiquement, l'un des objectifs du film ?

Si l'on poursuit dans cette veine des historiettes, des histoires à motifs anecdotiques, d'autres séquences de *Cosmos* retiennent l'attention. Ainsi, la rencontre de cette femme, devenue avocate, et de son ancien amant, que l'on imagine artiste, est un modèle du genre. Nous assistons à un dialogue absurde et drôle, à propos des seins augmentés de l'avocate, puis du souhait de l'ex-amant de les voir de nouveau. Le corps tente de se dire avec le fantasme de la perfection physique à l'esprit, de façon à ce que l'image du sujet, mais peut-être aussi de Montréal, ne soit pas assujettie au vieillissement. Ce dernier est bien là dans le sentiment de se voir dans un miroir, qui, prenons la peine de l'indiquer, rappelle ce rétroviseur dans lequel le chauffeur de taxi ne cesse par ailleurs de regarder.

Que regarde-t-il, au juste, ce chauffeur de taxi ? N'est-ce pas nous-mêmes ? N'est-ce pas la figure de la ville en son aspect provisoire, comme si le chauffeur de taxi, par le biais du clignement de l'œil, alors qu'il conduit, qu'il regarde, qu'il nous regarde dans le rétroviseur, observait la ville défiler à vive allure ? Mettons-nous, un instant, à la place de ce chauffeur. Cela permet de prendre acte de notre prétention d'être assis dans une salle — une salle de cinéma, mais qui serait tout aussi bien une salle de conférence —, afin d'observer l'autre, c'est-à-dire l'objet de notre désir, de notre dépit, de notre indifférence, par le biais d'un regard frontal. L'autre, c'est celui qui apparaîtra tout à l'heure à l'écran, ce qui suscite en somme l'impatience du spectateur qui attend que la séance commence. Mais la mise en place du taxi dans le film bouscule l'arrogance du spectateur qui, muni de son devoir d'interprétation, prétend voir mieux que les autres. Par là, le taxi est une machine cinématographique dans la ville, en sorte qu'il paraît possible pour ce protagoniste discret qu'est l'immigrant grec, de saisir l'air du temps, mieux que les autres personnages du film, qui ne cessent de parler, d'agir de manière funambulesque, parfois frénétique. À la

suite de John Urry⁵, il faudrait parler à ce sujet de l'importance de l'*automobility*. Reprenons cette séquence où le jeune homme et la jeune fille, dans leur voiture décapotable, défilent à toute allure dans la ville, sans que cela se transforme en collision. Dans cette scène, où ils dévalent une rue dont la pente est bien nette, c'est le coup de klaxon, au moment du freinage subit, qui témoigne, en un redoublement euphorique, de l'évitement du désastre. Ceci indique qu'il n'y a pas de lutte à finir, de conflit. La vélocité domine comme si la partition du territoire montréalais, ce mauvais souvenir du référendum de 1995, se traduisait, dans la fantaisie de la fiction cinématographique, par une fin de non-recevoir.

Cosmos est une fabulation, assez semblable au processus primaire du discours freudien. Ce rapprochement invite à considérer le rôle de la pulsion scopique, en somme la mise en scène du regardant et du regardé. Dans cette perspective, le pare-brise du chauffeur de taxi ressemble au cadre d'une scène fantasmatique. Par ce pare-brise, il est possible de voir au loin ; cet écran sans aucune opacité, à la manière d'une simple vitre, est tout le contraire de ce carré blanc que représente, dans l'esprit des spectateurs assis au cinéma, le cadre optique grâce auquel ils peuvent voir des images qui font l'objet d'une projection sur une surface. Mais le pare-brise, cet appendice vitré, est aussi, il faut le souligner, une protection contre les périls du déplacement, ces fameux « hasards de la route » ; il devient dès lors une sorte de refuge, une matrice, mais aussi un entre lieux dont la transparence permet de voir au-delà de soi. C'est de cette façon qu'il faut comprendre le rôle du taxi dans *Cosmos*. Le spectateur, dans bien des cas, assiste aux faits et gestes de personnages qui, au gré de scènes filmées, entretiennent d'improbables dialogues, participent d'histoires qui, dans leur caractère parfois absurde, ne tiennent pas debout. À l'évidence, les réalisateurs de ce film ont voulu faire de Montréal une ville dans laquelle l'aspect biscornu, parfois incongru, en tous les cas agile, voire mobile, est suggéré. Au cours des plans et des séquences, le point de vue narratif, c'est-à-dire la localisation du regard déterminé par le point de vue cinématographique, semble habiter la banquette arrière du taxi. Nous avons alors l'impression d'être placés en position de retrait, à la manière d'observateurs distants, ce qui permet au dit « spectateur », celui qui est le protagoniste imaginaire de l'histoire racontée, son doublon, de percevoir, une fois encore avec une certaine distance, la scène qui se déroule devant lui. Assis sur la banquette arrière, nous avons le loisir d'observer un paysage urbain que nous captons par l'entremise d'un regard qui se veut à bien des égards panoramique. Le film fait intervenir, dans la mise à jour de la localisation du regard, un processus qui décrit ce que nous pouvons envisager, dans un vocabulaire proche de celui de la psychanalyse, comme un objet de désir. Par suite de l'envoûtement scopique créé par le film, je suis assis sur la banquette arrière d'un taxi alors que je suis assis dans un fauteuil au cinéma ou dans mon salon, et dans tous les cas en un lieu qui me permet de voir la ville défiler sous mes yeux.

Cosmos a vieilli, c'est bien évident. Les personnages fument cigarette sur cigarette. Ils ont ce ton emprunté des personnages qui tentent, dans les différentes

5 John Urry, « The "System" of Automobility », *Theory, Culture & Society*, vol. 21, n° 4-5 (2004), p. 25-39.

scénographies de ces récits montréalais, de se raconter des histoires, d'essayer une fabulation, de verser dans une régression onirique. Dans la rencontre du poète, du personnage iconoclaste joué par Alexis Martin et de l'avocate revenue de ses idéaux de jadis, de ses baisers volés et de ses amours adolescentes, une faille paraît, bien plus violente que celle qui distingue, dans l'histoire de Montréal, l'est de l'ouest. Car la jeune femme devenue avocate, spécialiste dans les histoires d'argent vite fait, dans les histoires de combines, représente la contrefaçon de l'héritage de la Révolution tranquille, sa manipulation, son utilisation débonnaire.

Le Québec de *Cosmos* se trouve à la croisée des chemins, ce qui donne place à ces déclamations à la fois poétiques et absurdes, comme si le chauffeur tentait d'inscrire sous un langage idiosyncrasique, marqué par son débit saccadé, la singularité de la ville. Il y a dans le film de la naïveté, laquelle est le signe que les auteurs de ce nouveau cinéma avaient tenté de construire une fois pour toutes un discours qui rejette les ancrages patrimoniaux, les archives identitaires, les arrimages familiaux. À revoir ce qu'ils ont fait, on a l'impression d'être dans un de ces restaurants branchés des années 1990 du boulevard Saint-Laurent, et d'assister, avec une dégaine blasée, au spectacle d'une avant-garde dont le caractère éphémère suscite aujourd'hui en nous le sentiment d'un trou de mémoire. Montréal, dans sa forme préfestive, hésite à se définir avec clarté. Il est clair que les multitudes du bohémianisme, telles que nous les connaissons aujourd'hui en leur apothéose hyperfestive, sont à l'état embryonnaire, comme si la ville, Montréal en l'occurrence, se savait malade, divisée, soumise aux affres de la partition, alors qu'elle tente de proposer — en témoigne le titre *Cosmos* — une forme d'unité. Cette unité, si elle existe, est anecdotique. Les saynètes qui font l'objet du film n'ont rien de bien original. Il y a là des tranches de vie, de l'humour, de l'ironie, une forme de vague à l'âme, des dialogues, tout ce qu'il faut pour une mise en scène et des personnages qui, placés là comme par hasard, tentent de comprendre ce qu'ils sont.

Il traîne donc, dans *Cosmos*, un lyrisme qui joue de façon tranchante, qui sectionne, désarticule la ville, puis fait en sorte que ses contours, dans le contexte historique, sont imprécis. Dans ce discours — qui exploite, rappelons-nous, le fonds de commerce des références obligées à l'œuvre de Deleuze sur le rhizomatique et la déterritorialisation —, la dépersonnalisation est de mise. En fait, elle semble représenter, à propos du Montréal minoritaire du moment, la seule forme de transcendance accessible. Il en résulte qu'il faut refuser le discours des attachements collectifs, ainsi que le référendum de 1995 avait pu le décrire, pour mieux plonger, sans aucune forme de trouble, dans un monde où la marginalité semble devenue la condition commune.

Dans les œuvres des jeunes réalisateurs prometteurs, c'est un ordre du monde qui est mis à mal. Il s'agit de raconter, comme on le fait si souvent dans le domaine de la fiction à propos du Québec, ce qui nous blesse et nous enchante, dans la consolidation de la représentation de soi à titre d'être minoritaire. Les protagonistes de *Cosmos* sont des marginaux de la prise de parole, de l'individualisme forcené, en une dérive qui sépare la jeunesse de la maturité, voire de la vieillesse. Le monde décrit est celui des stationnements, des appartements de location, des boutiques de grande surface sous la Place Ville-Marie. Montréal est aussi cette voiture d'occasion,

une grosse cylindrée américaine, une décapotable dans laquelle deux sujets qui veulent tromper la mort prennent place, comme s'il fallait, avec une telle attitude en tête, essayer de braver, autant qu'il est possible de le faire, le moment de la fin du récit, sa conclusion.

Cosmos ne parle pas de développement durable, de patrimoine. On ne s'interroge pas, en conjoncture, sur les aspects de la sécurité en milieu urbain ou sur la crainte d'attentats terroristes biochimiques. Si le film prend la peine de scénariser le mouvement de la ville, il n'est pas question de la distinction, discutée aujourd'hui, entre les espaces privés et publics, de la mobilité effrénée, qu'elle soit culturelle et technologique. Sans qu'il me soit possible de distinguer avec la rigueur qu'il faudrait ce que le discours social pris en compte par le film tente de nous dire de Montréal, il faut bien, en définitive, tenter d'extraire quelques lignes de force : la fin des idéaux, de la jeunesse, du sentiment de l'immortalité, puis sous la coupe d'une angoisse, la prise de conscience du caractère éphémère de la vie. Ceci expliquerait les itinéraires en zigzag des personnages, qui se veulent des chevaliers servants de la mort, des êtres qui, sous le couvert d'une marginalité parfois douceuse, tentent d'éprouver — avec quelle vigueur — le risque d'une parole qui ne serait pas du semblant. En prolongement de ce propos, il faut néanmoins, en guise de point final, revenir à la figure stéréotypée du chauffeur de taxi. Il le faut au moins pour noter que, dans sa langue maternelle, le conducteur grec nous raconte, à la manière d'une narration secondaire insérée dans la fiction, l'aspect prosaïque du passage d'un lieu à l'autre : attendre au stand de taxi, immobiliser le taxi dans une ruelle où l'on s'endort au petit matin. À plusieurs reprises, le taximan de *Cosmos* est réveillé par le klaxon strident d'un camion. C'est l'aube, non, c'est encore la nuit, on ne sait plus, dans cette ville où les personnages dérivent, à la manière de somnambules.

Références

- OLLIVIER, Émile, « Une nuit, un taxi », *Regarde, regarde les lions : nouvelles*, Paris, Albin Michel, 2001.
- QUÉBECOR, « *Cosmos* » [en ligne], *Éléphant, mémoire du cinéma québécois* [http://elephant.canoe.ca/films/cosmos_23687].
- RAMOND, Charles-Henri, « *Cosmos* — Film collectif » [en ligne], *Films du Québec : les films de fiction québécois des origines à nos jours* [<http://www.filmsquebec.com/films/cosmos/>].
- URRY, John, « The “System” of Automobility », *Theory, Culture & Society*, vol. 21, n° 4-5 (2004), p. 25-39.

Paris



Martine Sonnet et le *Montparnasse monde* : « un petit écosystème dans la symbiose générale »

ÉMILIE BRIÈRE

Les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés 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 rébus.

Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*.

Les Parisiens ont l'habitude d'affirmer avec une pointe de cynisme que le plus beau panorama de Paris s'observe du haut de la tour Montparnasse — pour la bonne raison que c'est le seul endroit d'où sa vue ne gâche pas la perspective. À rebours de cette tendance commune à confiner ce quartier dans une tache aveugle du paysage parisien, Martine Sonnet en fait le point focal de son dernier récit. Devant la laideur et les dysfonctionnements de cet ensemble, elle élabore, dans *Montparnasse monde*¹, une écriture apte à rendre habitable ce lieu froid et impersonnel. Informé par les fondements idéologiques qui ont donné naissance au projet urbanistique, ce travail du texte engage une nouvelle vision des rapports sociaux dans le Paris du XXI^e siècle.

Maine-Montparnasse

La gare Montparnasse n'a pas toujours été le vilain petit canard de l'architecture ferroviaire à Paris. Avec son style néo-classique, son imposante façade sur rue et ses verrières, elle pouvait, jusqu'au milieu du XX^e siècle, revendiquer la même envergure de monument que ses sœurs du Nord, de Lyon ou de l'Est. Elle est aujourd'hui indissociable de l'ensemble urbain dans lequel elle a été intégrée, le « quartier Maine-Montparnasse », dont le développement est concrètement et symboliquement tributaire de l'histoire sociale de la seconde moitié du XX^e siècle. Entamés dans les années 1950, les travaux de réaménagement du quartier se sont

1 Martine Sonnet, *Montparnasse monde : roman de gare*, Cognac, Éditions Le Temps qu'il fait, 2011. Les références ultérieures à ce récit seront signalées dans le corps du texte par la seule mention du numéro de la page citée.

prolongés pendant toute la période gaullienne et même au-delà, si bien que « Maine-Montparnasse » porte, au cœur de son principe, la marque des Trente Glorieuses, de son idéologie, de ses idéaux, de ses fantasmes.

La configuration adoptée est emblématique d'un concept d'aménagement du territoire en vogue à cette époque, rétrospectivement nommé « urbanisme sur dalle ». Les ensembles urbains issus de ce concept sont facilement reconnaissables : une poignée d'immeubles assez hauts entourent une dalle surélevée par rapport au niveau naturel du sol². L'urbanisme sur dalle obéit au principe de la ségrégation verticale, qui consiste à répartir les différents types de circulation en trois niveaux distincts : sous le niveau du sol, les voies de transport en commun ; sur la chaussée, la circulation automobile ; sur la dalle rehaussée, les trajets piétonniers permettant aux promeneurs d'accéder directement aux commerces.

L'émergence de ce nouveau modèle d'urbanisme répond très directement à une profonde mutation sociale impulsée par le développement de la circulation automobile à grande échelle, rendue possible après-guerre par la mise en circulation de modèles démocratiques de voitures — notamment la 4CV de Renault et la 2CV de Citroën. Pour s'adapter à cet afflux de voitures dans les villes, ce sont toutes les infrastructures routières qui doivent alors être repensées dans les métropoles françaises, à Paris en particulier : élargissement des voies, pénétration des autoroutes dans la ville, fluidification des intersections. La ségrégation verticale, en sectorisant circulation piétonne et circulation automobile sur deux niveaux distincts, répond idéalement à cette nouvelle conception de la ville comme entrelacement de flux à canaliser. Cette séparation permet à la fois de protéger les piétons des dangers des voitures et d'offrir aux conducteurs le plaisir d'une circulation automobile sans entraves.

Car c'est là l'une des valeurs clés du Paris moderne fantasmé après-guerre : la circulation fluide et, surtout, rapide. La vitesse fait l'objet d'une fascination et d'un fort investissement symbolique et esthétique. Le vieux Paris doit cesser d'entraver l'accélération du progrès, et les urbanistes et les architectes de rêver d'un nouveau chantier haussmannien, où ce ne seraient pas des grands boulevards qu'on percera

2 D'autres quartiers de Paris, aménagés à la même époque, répondent à ce principe d'urbanisation : c'est le cas de La Défense, du quartier du Front-de-Seine Beaugrenelle dans le XV^e arrondissement et du quartier Olympiades dans le XIII^e arrondissement. Plusieurs grandes villes françaises ont aussi déployé leur projet d'urbanisme sur dalle : le quartier Mériadeck à Bordeaux, la Part-Dieu à Lyon, Echirolles à Grenoble, le Mirail à Toulouse, etc. Enfin, beaucoup de villes nouvelles de l'Île-de-France ont elles aussi été conçues sur ce modèle : Cergy, Noisy-le-Grand, Argenteuil, Choisy-le-Roi, etc. Au sujet de quelques-uns de ces grands ensembles architecturaux et, plus généralement, de l'histoire sociale des villes nouvelles, voir l'ouvrage collectif *Habiter la modernité*, dirigé par Xavier Guilloit, actes du colloque « Vivre au troisième millénaire dans un immeuble emblématique de la modernité » (Saint-Étienne, 2004), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (École nationale supérieure d'architecture de Saint-Étienne), 2006.

dans Paris mais des autoroutes, pour relier les dalles entre elles³. À l'idée traditionnelle d'une ville conçue en cercles concentriques déployés autour d'un cœur historique, s'oppose la nouvelle vision d'une urbanité en archipel, constituée d'îlots piétonniers organisés autour d'une dalle et reliés entre eux par des voies toujours plus fluides et plus rapides.

Ce programme urbanistique est aussi un programme idéologique, qui prend racine dans la vision de la ville radieuse proposée par Le Corbusier quelques décennies plus tôt, ainsi que l'explique Virginie Lefebvre dans son essai *Paris-ville moderne* :

Proclamé au début du siècle par Le Corbusier, le caractère radieux de la ville moderne s'accompagne d'une idéalisation du futur et d'un rêve de pacification de la ville et de la société. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, il semble pouvoir se réaliser. La dalle, comme d'autres dispositifs de séparation des circulations, entend apporter une solution définitive au danger associé, dès les années 20, au développement de l'automobile. Elle veut résoudre les conflits liés au partage d'un même espace, la rue, entre les différents utilisateurs du sol urbain. [...] En ce sens, l'urbanisme sur dalle constitue une sorte de paradigme de la ville « du futur » ou « de demain » telle qu'avaient pu la rêver les architectes du Mouvement moderne avant-guerre⁴.

L'assimilation de l'accrochage entre véhicules et de l'altercation entre individus constitue un puissant nœud dans l'imaginaire social à l'époque gaullienne, et l'urbanisme sur dalle entend résoudre ces deux formes de discorde, quel que soit le lien (factuel ou métaphorique⁵) qu'ils entretiennent.

Gestion optimale des flux, vitesse et fluidité de la circulation, pacification des frictions routières et humaines : c'est d'après cet idéal urbain et social que l'aménagement du quartier Maine-Montparnasse a été conçu. Or, entre cette vision utopique initiale et la réalité des multiples amendements apportés au fil des décennies, il faut bien admettre que la lisibilité des principes qui sous-tendaient le plan d'aménagement s'est considérablement perdue. Si bien que la gare Montparnasse se démarque aujourd'hui non pas par la fluidité de la circulation routière et piétonne en son sein, mais plutôt par sa division assez peu intuitive en différents espaces et

3 Kristin Ross l'explique dans son essai *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60* : « Paul Delouvrier, préfet de la Seine et nouveau Haussmann, poursuivit dans l'orientation qui avait régi la planification de Paris depuis l'époque haussmannienne, selon laquelle les nécessités de la circulation devaient l'emporter sur toutes les autres considérations urbanistiques ; Delouvrier estimait que si Paris voulait « intégrer son siècle, il était grand temps que les urbanistes intègrent l'automobile ». Les thèses de Delouvrier trouvèrent un partisan enthousiaste en Georges Pompidou, qui déclara : « Paris doit s'adapter à l'automobile. Il faut pour cela renoncer à une esthétique périmée » (Paris, Flammarion, 2006, p. 73).

4 Virginie Lefebvre, *Paris-ville moderne : Maine-Montparnasse et La Défense 1950-1975*, Paris, Norma (Essais), 2003, p. 17.

5 Claudia Bouliane a montré, dans son article « Mourir dans la moyenne, à 130 à l'heure », comment, à l'époque gaullienne, l'accident routier pouvait incarner métaphoriquement les tensions sociales (dans François Provenzano et Sarah Sindaco [dir.], *La Fabrique du Français moyen*, Bruxelles, Le Cri/CIEL-ULB-ULG, 2009, p. 65-77).

niveaux et par son labyrinthe tentaculaire de passages reliant quais, métros, parkings et immeubles. Jeté (« canalisé ») dans des circuits incompréhensibles, le promeneur s'y perd facilement, et l'harmonie sociale naguère espérée laisse plus que souvent place à la frustration.

Montparnasse monde

Le récit *Montparnasse monde* s'appuie très explicitement sur l'histoire architecturale de la gare Montparnasse et sur les valeurs qui ont présidé à son réaménagement dans les années 1950 à 1980. Historienne, Martine Sonnet est ingénieure de recherche au CNRS, affiliée à l'Institut d'Histoire moderne et contemporaine. Depuis quelques années, sa pratique de recherche se double d'une pratique d'écriture littéraire, inaugurée en 2008 par la parution d'*Atelier 62*⁶. Dans ce premier récit, elle retrace la vie de son père à la lumière de l'histoire collective des ouvriers de l'usine Renault à Boulogne-Billancourt, qui a fermé en 1992 et dont l'auteure tente d'enregistrer le souvenir avant la démolition de ses bâtiments en 2004-2005. Les deux démarches d'écriture, celle d'*Atelier 62* et celle de *Montparnasse monde*, sont animées par la même ambition : à partir de la « lecture » d'un lieu, faire émerger une réflexion sur l'histoire individuelle et sociale des gens qui l'occupent ou l'ont occupé.

Pendant trois ans, de 2004 à 2007, Martine Sonnet a travaillé dans l'un des immeubles de l'ensemble Maine-Montparnasse, profitant du contact quotidien avec la gare pour l'observer. Le projet « Montparnasse monde » a d'abord pris la forme d'un blogue, destiné à rassembler des fragments — photos, vidéos, annotations — de la vie quotidienne dans ce microcosme. Le récit qu'elle tirera de cette matière est le fruit d'un travail d'agencement de ces notes, augmentées d'un matériau plus personnel puisé à la mémoire sociale, familiale et intime. Cet effort d'organisation et d'anamnèse engage également un travail de mise en forme énonciative et narrative, qui confère à cette représentation de la gare Montparnasse une épaisseur supplémentaire et une très forte densité de signification.

Montparnasse monde est dynamisé par une tension entre, d'une part, le « programme » de la gare — sa logique, sa mécanique, liées à son architecture — et, d'autre part, le programme poétique de Martine Sonnet — un programme qui repose à la fois sur son mode d'appréhension des lieux et sur sa façon de les traduire dans l'écriture. Cet affrontement est posé d'emblée dans le tout premier chapitre. L'incipit présente la narratrice obéissant au guidage, empruntant le trajet le plus direct — celui des aveugles :

Dans la gare, certains jours, mes pas adhèrent scrupuleusement aux reliefs du *cheminement aveugles*. Où il mène, comment, pourquoi. Le système des intersections et bifurcations suggérées : assimilé. Qu'il ne vous conduira jamais au bord d'un quai : pas besoin de vous faire un dessin. L'équidistance parfaitement maintenue des obstacles possibles : intégrée. Les yeux éteints, passer entre, sans se cogner, sans se faire de bleus. Sortir de là intacte. (p. 9)

Ces « reliefs du *cheminement aveugles* », parcours à trois rainures effectivement destinées au guidage des cannes blanches, figurent l'exigence d'optimisation des trajets, qui est le principe historique de l'architecture de la gare. Confiné à un rôle passif, le promeneur est requis d'obéir à un ensemble architectural qui lui dicte le comportement à adopter :

[U]ne gare toute en ligne de fuite, propice aux évitements. Figures imposées, corps de ballet réglé, cadencé, tendant à la méthodique déconstruction des rencontres. [...] Gare à la chorégraphie impitoyable : les flux des voyageurs se voient venir de loin, croient — voire espèrent — s'atteindre et au dernier moment, disloqués, écartelés, par les côtés, par en dessus, par en dessous. [...] Gare sans tolérance pour les égarés, ni en amont ni en aval, et sans patience pour le stationnement, l'indécision, le retour sur soi — *in fine* l'introspection. (p. 11-12)

À rebours de la passivité exigée par le lieu, le programme esthétique de la narratrice entend, lui, perturber ce principe d'optimisation des flux :

Gare appliquée à canaliser tout son monde mais vaincue par mes manigances : échappée du cheminement aveugles, je monte les escalators qui descendent, j'arpente à contre-sens les trottoirs roulants, je la caresse à rebrousse-poil et tous les chemins m'y mènent plus sûrement qu'à Rome. J'étire son emprise, la rends élastique, m'en joue, en jouis et y loge mon monde. Montparnasse, gare à géométrie personnelle variable, à mon usage, histoire de l'habiter et réciproquement. (p. 12)

D'entrée de jeu, le texte de Martine Sonnet met en tension ces deux forces agissantes : là où la gare commande des trajets unidirectionnels, la narratrice circule à contre-sens ; là où la gare entrave les rencontres, la narratrice cherche à y loger « son monde » ; là où la gare proscriit l'indécision et l'introspection, la narratrice privilégie l'appropriation libre et subjective des lieux.

Montparnasse monde n'est pas un roman, à peine un récit : la majeure partie du texte est composée de descriptions, il n'y a ni intrigue, ni personnage. Pourtant, le texte n'est pas exempt de toute narration, à cela près qu'elle n'apparaît jamais comme une structure surplombante et organisatrice, mais plutôt comme un horizon hors d'atteinte qui génère malgré tout une certaine forme de progression. Au fil des chapitres, le travail poétique du texte parvient à saper le programme de la gare pour creuser au milieu de l'enchevêtrement d'escalators et de couloirs des niches de récit qui gangrènent progressivement l'architecture anonyme de la gare. À défaut de s'appuyer sur une intrigue à proprement parler, c'est cette progression qui donne son souffle au récit.

Les premiers chapitres se caractérisent par un relatif effacement de la narratrice derrière la description des éléments du décor, dans un style télégraphique⁷ : un chapitre est consacré au mobilier, un autre à la signalétique, un autre aux couleurs (en l'occurrence aux nuances de gris), un autre à la géographie des aires

7 L'énumération des inscriptions sur les piliers, la retranscription des messages d'annonces automatiques ou encore le relevé méticuleux des prises électriques ne sont pas sans faire penser à la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec (1975).

d'attentes, etc. L'abondance de phrases nominales, infinitives ou participiales figure l'effacement de l'instance narrative, sa réduction en instance descriptive. Petit à petit, cependant, la narratrice gagne en individualité, et les contours de sa personnalité se laissent percevoir avec une netteté croissante par la mise en scène de son activité d'observation, laquelle est accompagnée de plus en plus fréquemment de modalisateurs qui signalent la subjectivité de son point de vue : « Je ne sais pas si [...] » (p. 41) ; « Ce que je trouve astucieux, c'est [...] » (p. 41) ; « J'ai constaté que [...] » (p. 42) ; « Je n'ai jamais vu [...] » (p. 42).

La tension vers cet horizon de narrativité se ressent ensuite dans le traitement des personnages. Tel qu'il est présenté dans les premiers chapitres, l'univers de la gare Montparnasse paraît peuplé non pas d'individus, mais d'un ensemble de voyageurs indifférenciés et anonymes, aussi peu divisible en unités que le serait un fluide à canaliser. Progressivement cependant, certaines figures se détachent. À celle de la narratrice s'en ajoutent d'autres : des voyageurs, des employés, puis des collègues et des amis. Les présences humaines incarnées commencent d'abord à apparaître en creux, assujetties à la description des lieux, comme le montre ce passage sur la cantine :

À 11h, le sel et le poivre seront rigoureusement disposés au centre de chaque table. Vers 14h, fin du service, désordre et reliefs ; sel et poivre auront circulé au gré des goûts particuliers et régimes des rationnaires ; il traînera des carafes vides, gouttes d'eau séchant au col ; des croûtes de pain. La clémentine posée à côté du plateau : oubliée. (p. 41)

La cantine est décrite hors de ses heures d'occupation, en l'absence de ses usagers. À cette ellipse temporelle de la présence humaine correspond l'exclusion grammaticale de l'individu comme sujet, comme agent de l'action. Malgré tout, l'intérêt porté aux traces de l'humanité commence à peupler la gare, et à cette présence humaine « en creux » viennent s'ajouter, par couches successives, des individus plus incarnés, ayant valeur de stéréotypes, dont ces voyageurs qui font la queue aux caisses de l'un des Relay sont un exemple :

[C]ette petite valise à roulettes noire dressée fièrement devant le Relay face à la Voie 12, toute seule le temps que son possesseur aille chercher son quotidien sportif et une barre chocolatée crantée en triangles, ce qui devrait, théoriquement, ne pas être bien long ; d'ailleurs l'homme file décidé, pièces de monnaie en main. Mais des deux caisses ouvertes, chacune trois, quatre clients en attente, il a choisi la plus lente. Devant lui, traînaille un paiement de livre tout venant par carte bleue d'abord muette — sa propriétaire, je l'ai entendue dire à la copine à qui elle confiait sac m'as-tu-vu et laisse terminée par une bestiole antipathique assortie « attends je vais me chercher une connerie à lire dans le train » et j'ai pensé qu'elle n'aurait que l'embarras du choix — ; suit la réclamation véhémentement d'un sac concédé, de mauvaise grâce, à une hypocondriaque qui veut y ranger ses deux magazines santé, ses pastilles Vichy et son flacon de gel mains antibactérien ; enfin passe encore avant lui une excentrique brouillée avec sa droite et sa gauche, en quête du dernier numéro, un peu caché, de *La Quinzaine littéraire* vers lequel l'homme du Relay, de sa caisse, la téléguide laborieusement. (p. 57-58)

Le style assume l'ambition poétique de contenir, dans le texte comme dans la gare, cette galerie d'individus, toujours anonymes, mais comme prélevés du flux de voyageurs pour analyse. La phrase s'allonge pour accueillir, dans un entrelacement de propositions, le bousclement des individus et l'entrechoquement des vies indépendantes, rassemblées par hasard dans ce non-lieu. À partir de la moitié du texte, des figures se détachent enfin plus clairement, qui seraient les « personnages » pas tout à fait aboutis d'un vaste récit, d'une autobiographie que le texte de *Montparnasse monde* ne livre que par minuscules bribes disparates. Certains d'entre eux ont le privilège de se voir attribuer des initiales (« P. A. », p. 44 ; « C. » et « D. J. », p. 120), et le patron de la narratrice a même l'honneur d'avoir son nom propre, Pierre (p. 86).

Progressivement, cette présence accrue de personnages identifiables est associée au développement d'îlots narratifs. Pour une bonne première moitié du texte, les narrèmes sont principalement des récits itératifs encore fortement assujettis à la description de la gare. Ils concernent souvent des usages communs à tout un groupe d'individus et donnent lieu à des anecdotes peu circonstanciées, qui sont comme des vignettes arrimant la description de la gare à l'histoire collective — celle, notamment, de l'exode rural des Bretons et Normands « montés » à Paris. À partir de la troisième partie du texte, la narration devient prépondérante et les narrèmes précités commencent à dessiner une trame fragile qu'on parvient à suivre, en pointillés, de chapitre en chapitre. Les récits itératifs laissent progressivement le pas à des récits circonstanciés dont le plus saillant est celui du cancer de Pierre :

Si j'ai quitté ce bureau du dessus des voies si harmonieusement environné et de si bonne compagnie, c'est qu'après notre dernier pique-nique en juillet 2006, tout a basculé très vite. Ce midi-là, ensemble installés au calme, à l'écart de tout passage, dos caressés par les roses trémières, nous savions bien que c'était le dernier pique-nique avec Pierre ; la maladie nous le disputait rudement depuis plusieurs mois. [...] Le plus douloureux restait à venir. À la rentrée de septembre il y aurait cette dernière réunion d'équipe — elles avaient été si joyeuses autant que laborieuses ces réunions mensuelles — que nous qualifierons, après, entre nous, de testamentaire ; Pierre nous avait tracé la ligne à suivre disant simplement que lui dans trois mois ne serait plus là. (p. 93-95)

Ces récits circonstanciés, portés par une narratrice à la voix singulière et subjective, finissent de s'émanciper en sortant de l'univers de la gare, tel que Martine Sonnet a pu l'enregistrer sur son blogue entre 2004 et 2007, pour constituer, comme l'annonce la dernière partie du livre, des « extensions spatio-temporelles ». Le matériau du texte n'est alors plus limité aux notes prises, mais s'étend aux souvenirs de la narratrice — souvenirs d'enfance en famille, souvenirs des débuts de sa vie professionnelle, souvenirs tout récents de sa vie actuelle — logés dans l'intervalle entre le temps de la prise de notes et le temps de l'écriture⁸. On y trouve foison d'anecdotes : celle de la femme qui cherchait, dans le cimetière Montparnasse, la tombe de Belmondo, pourtant toujours vivant ; le récit de ce couple croisé dans le train chaque matin sur

8 En cela, la démarche d'écriture de Martine Sonnet se rapproche de « l'ethno-socio-biographie » pratiquée par Annie Ernaux, et *Montparnasse monde* rappelle à plusieurs égards *Journal du dehors* (1993), *La Vie extérieure* (2000) et *Les Années* (2008).

plusieurs années, et dont l'histoire s'est faite puis défaite sous le regard des autres voyageurs ; le récit d'un faux-pas qui, à la descente du train, a fait trébucher la narratrice alors enceinte ; les péripéties occasionnées par ce train « grandes lignes » raté de peu au moment du départ en vacances ; etc.

L'entretissage de récits finit par remplacer l'enchevêtrement d'escalators et de couloirs. Le *Montparnasse monde* de la fin du livre n'est plus seulement un lieu à décrire, il prend la consistance d'un entrelacement de relations humaines. C'est là toute la différence que Michel de Certeau établit entre un *lieu* et un *espace* : « [L]espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes — un écrit⁹. »

Communautés accidentelles

Montparnasse monde se clôt sur le renversement des forces en puissance. La victoire de la guérilla poétique de la narratrice sur le programme idéologique de la gare repose sur l'engagement éthique de l'écriture. Un faux-pas en descendant du wagon, un train raté, une valise oubliée : tous ces îlots de narration esquissés par Martine Sonnet naissent d'un obstacle dans le bon fonctionnement du système, d'un accroc dans une trame qu'on a pourtant voulu aussi lisse que possible. Affirmer que le récit émerge d'une contrariété est une idée vieille comme le monde, et sinon, vieille au moins comme la narratologie de Vladimir Propp. Mais il n'est pas mauvais de s'en rappeler, compte tenu de l'utopie sur laquelle s'est érigée la nouvelle gare Montparnasse. En cherchant à fluidifier la circulation routière, les chantres de l'urbanisme sur dalle et de la ségrégation verticale ont rêvé d'un monde d'où l'accrochage, d'où l'accident, d'où l'événement même seraient exclus. L'idéal de vectorisation des trajets est intimement lié au fantasme d'une urbanité socialement harmonieuse.

Michel de Certeau fait remarquer combien la ville moderne, la Ville-concept, est mise à mal par la réalité des usages du lieu, qui en font un espace :

Aujourd'hui, quels qu'aient été les avatars de ce concept, force est de constater que si, dans le discours, la ville sert de repère totalisant et quasi mythique aux stratégies socio-économiques et politiques, la vie urbaine laisse de plus en plus remonter ce que le projet urbanistique en excluait. [...] Sous les discours qui l'idéologisent, profilèrent les ruses et les combinaisons de pouvoirs sans identité lisible, sans prises saisissables, sans transparence rationnelle — impossibles à gérer¹⁰.

Dans ces ruses, ces manigances, ces usages subjectifs impossibles à canaliser, se reconnaît le programme d'écriture de Martine Sonnet, tel qu'il s'oppose au programme utopique de la gare Montparnasse. Justement, *Montparnasse monde*

9 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1980, t. 1, p. 208.

10 *Ibid.*, p. 177.

décompose le fantasme d'une ville moderne dont l'ordre aurait tout prévu pour faire émerger une nouvelle idée de l'harmonie sociale, qui repose précisément sur l'accident, en tant qu'il est porteur de récit et que c'est sur le récit que se fonde le sentiment de communauté. L'accrochage y est sublimé, à tel point que même les événements les plus dramatiques acquièrent une valeur positive, dans la mesure où ils constituent des embrayeurs de lien social. C'est au moment de relater le cancer de Pierre, cette épreuve traversée avec ses collègues, que la narratrice prend conscience qu'ils formaient, tous ensemble, un « petit écosystème dans la symbiose générale » (p. 83).

L'excipit de *Montparnasse monde* cristallise cette idée d'une nouvelle harmonie sociale urbaine fondée sur l'accident et non plus sur l'optimisation théorique des flux. Le dernier îlot de narration relate un épisode particulièrement signifiant : le déraillement d'un train dans lequel voyageait la narratrice. L'incident est mineur : à la sortie de la gare, le train est légèrement sorti de ses rails sans se renverser ni faire de blessés, causant uniquement de légers dégâts matériels. L'intérêt symbolique de cette image est évident : le train déraillé allégorise parfaitement l'accroc dans l'optimisation des flux. Le récit se clôt sur l'évocation des passagers de ce train, tous descendus sur le quai, partageant la même incrédulité et formant, grâce à cet incident, une communauté que la toute dernière phrase met clairement en exergue : « Dans le Montparnasse monde, nous avons, ensemble, déraillé. »

Références

- BOULIANE, Claudia, « Mourir dans la moyenne, à 130 à l'heure », dans François PROVENZANO et Sarah SINDACO (dir.), *La Fabrique du Français moyen*, Bruxelles, Le Cri/CIEL-ULB-ULG, 2009, p. 65-77.
- DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1980, t. 1.
- GUILLLOT, Xavier (dir), *Habiter la modernité*, actes du colloque « Vivre au troisième millénaire dans un immeuble emblématique de la modernité » (Saint-Étienne, 2004), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (École nationale supérieure d'architecture de Saint-Étienne), 2006.
- LEFEBVRE, Virginie, *Paris-ville moderne : Maine-Montparnasse et La Défense 1950-1975*, Paris, Norma (Essais), 2003.
- ROSS, Kristin, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60*, Paris, Flammarion, 2006.
- SONNET, Martine, *Montparnasse monde : roman de gare*, Cognac, Éditions Le Temps qu'il fait, 2011.
- , *Atelier 62*, Cognac, Éditions Le Temps qu'il fait, 2008.



La Clôture de Jean Rolin. Le territoire circumparisien : entre ironie et mélancolie

SARAH SINDACO

Comme Jean Rolin aime lui-même à le répéter, le point de départ de l'écriture est toujours chez lui « l'exploration d'un territoire ». Né en 1949 à Boulogne-Billancourt d'un père médecin militaire, son enfance se passe entre le Congo et la Bretagne. Élève au lycée Louis-le-Grand, il se politise au moment de la guerre du Vietnam et adhère à l'Union de la Jeunesse communiste de France, avant de devenir maoïste aux alentours de 1968. Son activité au sein de la Gauche prolétarienne le contraint, pendant une partie des années 1970, à vivre dans la clandestinité, tout en parcourant la France au gré de ses missions. Passée la période militante, Rolin est ensuite journaliste-reporter pour différents journaux et magazines dont *Géo*, *Libération*, *Le Monde* ou *Le Figaro*. C'est dire combien le voyage, sous toutes ses formes, est une constante dans sa vie. Rien d'étonnant dès lors à ce que son œuvre littéraire, entamée avec *Les Chemins d'eau* en 1980 (Éditions maritimes et d'outre-mer), ne cesse de s'intéresser aux lieux et aux hommes qui les occupent, au cours de déplacements de proximité aussi bien que de périple au long cours. Déclinant les formes du récit, Jean Rolin se situe volontiers à la frontière du factuel et du fictionnel, et joue fréquemment de la confusion entre les voix auctoriale et narrative. Ainsi, au fil de ses textes, le retrouve-t-on sur les canaux et dans les ports de France, parcourant les pays d'Afrique australe en lutte contre l'apartheid sud-africain, se lançant sur la trace des chiens errants au Mexique ou encore arpentant les banlieues de Valenciennes, Paris ou Marseille. Érigeant la déambulation en une véritable démarche littéraire, ses récits s'ancrent dans des lieux de transit, des aires industrielles désaffectées, des *no man's lands* aux marges des villes.

En 1995, dans *Zones*, Rolin voyageait en solitaire à travers les banlieues du nord de Paris, avec le projet de les appréhender depuis le point de vue d'un étranger, tant « [l]a banlieue reste toujours secrète pour ceux qui n'y habitent pas¹ ». D'étape en étape, il loge dans les hôtels modestes des alentours, fréquente les bars PMU, se balade à travers la « pseudo-campagne² », trace d'un autre temps, ou longe les barres des cités, « ultime degré [...] dans l'expérimentation des limites

1 Jean Rolin, *Zones*, Paris, Gallimard, 1995, p. 57.

2 *Ibid.*, p. 85.

de la résistance humaine en matière de logement³ ». Avec *La Clôture*, récit publié en 2002, et sur lequel portera cette étude, l'écrivain se donne une contrainte plus singulière encore :

[L]e projet assez vaste et confus d'écrire sur le maréchal Ney du point de vue du boulevard qui porte son nom. Ou, ce qui revient au même (au moins sous le rapport de l'ampleur et de la confusion), d'écrire sur le boulevard qui relie la porte de Saint-Ouen à la porte d'Aubervilliers, mais du point de vue présumé du maréchal Ney⁴.

L'auteur-narrateur investit un espace-frontière entre Paris et sa banlieue nord, le boulevard Ney étant une portion de la « petite ceinture » dans le XVIII^e arrondissement qui, avant la construction du périphérique, marquait les limites de Paris intramuros. Les boulevards des maréchaux occupent en effet, depuis les années 1920, l'ancien emplacement de la route militaire qui longeait les fortifications de Thiers.

Mais très vite cependant, un fait divers — l'assassinat d'une jeune prostituée bulgare — conduit Rolin à « décaler [s]on dispositif d'environ deux kilomètres vers l'est » (p. 40), jusqu'au lieu du crime, la rue de la Clôture, qui donne son titre à l'ouvrage. Le narrateur, qui avance donc d'ouest en est, observe que la porte de Clignancourt est une « première rupture dans le paysage du boulevard Ney », car « désormais les trous dans le tissu urbain vont s'élargir et se multiplier » (p. 27). Plus loin, la porte des Poissonniers constitue une « seconde rupture dans le paysage du boulevard » en ce que, « au-delà, et jusqu'aux abords de la porte de la Chapelle, la présence humaine se limite le plus souvent à celle des putes, de quelques toxicomanes, et d'un anachorète [...] » (p. 28-29). Si Rolin croise dans ce secteur de Paris toute une faune interlope, c'est à partir d'une rencontre dans la rue de la Clôture que va véritablement se déployer le récit : celui que l'auteur nomme « Gérard Cerbère » est un SDF d'une cinquantaine d'années, ferrailleur à ses heures, qui a trouvé refuge dans un pilier du périphérique qui traverse la rue. Autour de lui gravite toute une série de personnes en déshérence et de travailleurs précaires des alentours. Située dans le XIX^e arrondissement, à la limite de Paris et de Pantin, la rue de la Clôture est par excellence une zone limitrophe, bordée en outre par des voies de chemins de fer et des terrains vagues.

Comme l'indiquait ironiquement l'extrait de Jean Rolin relatif au projet de son livre cité ci-dessus, sa démarche consiste, dans un premier temps, à exploiter la toponymie et les correspondances historiques qu'elle autorise. Quels rapports

3 *Ibid.*, p. 163.

4 Jean Rolin, *La Clôture*, Paris, P.O.L., 2002, p. 18-19. Dorénavant, nous indiquerons la référence à l'ouvrage uniquement par la pagination dans le corps du texte.

peut-il en effet exister entre un maréchal d'Empire et les habitants de ce territoire « circum-parisien » (p. 205), pour reprendre le terme employé par l'auteur⁵ ?

À partir de la figure du maréchal Ney s'impose la métaphore de la guerre pour penser cet espace périurbain. À un premier niveau, qui est celui de l'histoire récente, la guerre est inscrite dans les lieux à travers la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale : entre autres exemples, le narrateur allègue des noms de rue, des plaques et des monuments commémoratifs en hommage aux quartiers bombardés ou aux victimes de la répression nazie. Mais cette métaphore s'érige aussi en principe dynamique d'appréhension du réel, ainsi que le montre l'épisode où le narrateur est installé à la terrasse du Grill Buffalo avenue Corentin-Cariou et s'exclame, voyant passer un train allemand, que « l'histoire a de ces ironies » (p. 120). Cette ironie de l'histoire ne prend en effet son sens que si le lecteur s'avise de ce que Corentin Cariou était un conseiller municipal communiste du XIX^e arrondissement qui fut fusillé comme otage par les Allemands en 1942.

À un second niveau, central dans le récit, la métaphore de la guerre sert à caractériser les conditions de vie de ces hommes et de ces femmes relégués par la société aux confins de la ville : immigrés, clandestins, SDF, prostituées, toxicomanes, etc. En effet, ce territoire, qui fait partie de la « zone », définie par un squatteur comme « la survie sans domicile et sans ressources » (p. 211), constitue un champ de luttes sociales. Jouant de la métaphore dans ses notations, Jean Rolin cite, par exemple, une prostituée qui, au moment de reprendre son activité, déclare qu'« il faut qu'elle] retourne à la guerre » (p. 160) ; ou, poursuivant ironiquement l'analogie historique en remontant jusqu'à l'Empire romain, le narrateur indique que « le squat de la rue Denis-Papin a périclité, comme un empire, à la suite d'un grand incendie et d'un afflux soudain de barbares » (p. 207).

Le narrateur de *La Clôture* en vient, dans la seconde moitié du récit, à inscrire ses pérégrinations dans une scène d'écriture conçue sur le mode théâtral, dans laquelle se télescopent la réalité contemporaine de ce terrain de luttes sociales et les images des champs de bataille de l'époque napoléonienne. Ainsi le narrateur choisit-il le 18 juin 2000, date du 185^e anniversaire de la bataille de Waterloo, pour exposer son dispositif et se mettre en scène :

Un peu après 11 heures, à l'heure où le combat s'engage enfin, par une intense canonnade suivie d'assauts infructueux contre la ferme fortifiée d'Hougoumont, je décidai de faire mouvement vers la porte de la Chapelle. À mon avis, le grondement du périphérique offrait un équivalent acceptable des bruits de la bataille, et j'avais le sentiment qu'en explorant toutes les facettes de l'échangeur, qui en compte beaucoup, je parviendrais à dénicher un bout de terrain, si possible herbu, qui fût susceptible de jouer dans ma dramaturgie le rôle du plateau de

5 « Ney est secondaire mais il n'est pas négligeable. Ce qui m'intéressait principalement c'était ce qui se passe aujourd'hui sur ce segment du boulevard extérieur. Avant de travailler sur le boulevard, j'avais travaillé à la bibliothèque Thiers sur la vie de Ney. L'idée d'une adéquation possible de ce personnage avec les héros de la périphérie m'est apparue de plus en plus pertinente » (Jean Rolin, « Le cœur du prolétariat défait », entretien réalisé par Jean-Luc Bertini, Christian Casaubon, Sylvain Nicolino et Laurent Roux [4 avril 2007], *La Femelle du requin*, n° 29 [été 2007], p. 22).

Mont-Saint-Jean, sur lequel Wellington a solidement enraciné le centre de son dispositif. (p. 112)

Feignant d'être en quête de cet espace scénique idéal, le narrateur décrit ainsi la désolation des lieux qu'il explore :

Venant de Clignancourt, j'abordai l'échangeur par l'ouest et, tout d'abord, je ne trouvai rien : le square qui est au milieu — peut-être le seul square de Paris aussi inaccessible au public, et d'ailleurs tant mieux pour lui — était vraiment trop minable et aussi beaucoup trop sombre, trop encaissé entre les multiples bretelles du périphérique et de la RN1, et c'était encore pire avec le parking couvert, un endroit tellement lamentable — en dépit de la très relative note de gaieté qu'y introduit le stand de lavage de voitures à l'enseigne de l'éléphant bleu — avec ses amoncellements de détritus, ses flaques d'huile de vidange et d'autres fluides corrosifs, ses épaves de bagnoles cramées ou désossées et ses restes épars de vies brisées (je pèse mes mots), sacs de couchage pourris ou vieux matelas de mousse, que même une évocation de la Berezina y eût été déplacée. (p. 112-113)

Tous ces lieux dégradés et laissés à l'abandon portent la trace d'une part de la désintégration sociale qui affecte ces populations marginales, d'autre part des transformations urbaines qui caractérisent la société contemporaine. Cette interrogation sociale de l'espace est néanmoins indissociable d'un questionnement sur le temps qui place le présent dans une perspective historique. En effet, ces lieux, sans cesse menacés par la transformation, quand ce n'est par la destruction, manifestent la précarité des vies qu'on y croise : cette volonté d'effacement tend à en faire des non-lieux, peuplés d'une humanité invisible. Sans nier cette réalité, la démarche de Jean Rolin vise à rappeler que ces espaces périphériques sont aussi des territoires, au sens où ils sont pourvus de repères historiques, sociaux et culturels et qu'ils sont habités par des individus qu'il convient d'appréhender *in situ*.

C'est la raison pour laquelle le narrateur entend dépasser la représentation habituelle et misérabiliste de ces lieux et peut porter sur eux un regard esthétique qui les constitue en paysages : par exemple, quand il propose dans ses descriptions de multiples vues panoramiques et points de vue surplombants, la friche qui se situe le long du bassin d'Aubervilliers et qui accueille une activité de drague et de prostitution masculines « évoque [pour lui] un chantier de fouilles archéologiques au bord d'un fleuve » (p. 85) ; c'est ainsi également que la rue de la Clôture « franchit presque aussitôt l'anneau double du périphérique : d'abord le périphérique extérieur, puis le périphérique intérieur, et le ciel entre les deux » (p. 49-50). De la même manière, les manifestations de ce que Marc Augé a appelé la « surmodernité⁶ » tantôt agressent le narrateur de *La Clôture*, tantôt sont susceptibles de s'organiser pour lui en un véritable tableau sensoriel :

6 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1992. Sur l'application de cette notion aux romans *Zones* et *La Clôture* de Jean Rolin, voir : Laurent Mattille, « L'horizon urbain dans la littérature de la surmodernité. Retrouver le paysage » [en ligne], *Articulo - Journal of Urban Research*, Special issue 2 (2009) [<http://articulo.revues.org/1118>].

Le long de l'avenue, c'est plutôt le rouge qui domine — le rouge de Bosch ou celui de Firestone —, mais dès que l'on s'engage dans la rue Félix-de-Croisset [*sic*], sous les acacias d'où émane en saison une sorte de foutre pelucheux, on pénètre temporairement dans un espace plus confiné, baigné par les publicités Samsung, Panasonic ou Daikin d'une diffuse et sourde lumière bleue. Cet environnement bleu, de concert avec les émulsions de foutre d'acacia, favorise après quelques minutes d'immersion l'apparition de sensations aquatiques. (p. 53)

En ouverture de notre propos, nous avons mentionné le fait que l'écriture littéraire chez Jean Rolin partait de l'exploration d'un territoire. Cependant, de l'aveu même de l'auteur, son désir d'écriture est également presque toujours déclenché par « une vision cinématographique » : « [B]eaucoup de mes livres sont des projets de films inaboutis, *La Clôture* en est un. Au départ je souhaitais faire un film, pas seulement d'auteur, mais expérimental⁷. » Cette remarque nous incite à établir un parallèle entre la démarche de Jean Rolin dans ce livre et celle d'Agnès Varda dans son film documentaire *Les Glaneurs et la Glaneuse*, sorti en 2000, deux ans avant la publication de *La Clôture*.

Partant d'un tableau de Millet, intitulé *Des glaneuses* et peint en 1857, Varda voyage à travers la France, à la rencontre de glaneurs, de grapilleurs ou encore de biffins. Au sein d'une société de consommation et d'abondance, il s'agit pour elle de porter son regard sur celles et ceux qui, tantôt par nécessité, tantôt par conviction militante ou pratique artistique, ramassent ou récupèrent ce que les autres jettent. La réalisatrice se présente elle-même comme une glaneuse — une glaneuse d'images —, ainsi que l'indique le titre du film. Plus explicitement encore, elle se filme face caméra, portant un bouquet d'épis de blé sur l'épaule qu'elle laisse tomber pour prendre la caméra.

L'intérêt de ce rapprochement réside dans la parenté frappante entre les deux positionnements esthétiques adoptés. De la même manière que Rolin se déplace à pied, muni au mieux d'un simple carnet de notes, Varda fait le choix de réduire son équipement à une petite caméra numérique, censée faciliter le contact avec les personnes qu'elle rencontre en la débarrassant au maximum des contraintes techniques et de leurs effets perturbateurs. Au sein de ces deux projets, le hasard et l'improvisation font partie intégrante de la dynamique esthétique et deviennent une voie d'accès privilégiée au réel. Dans les deux cas, celui-ci n'est jamais appréhendé en extériorité, mais selon un processus qui intègre la subjectivité de l'auteur, laquelle est encadrée par une pratique réflexive constante.

Or, cet exercice réfléchi de la spontanéité et de la sincérité commun aux deux auteurs entretient une affinité profonde avec la pratique de l'ironie. Les extraits que nous avons donnés ont déjà fait entendre la tonalité ironique omniprésente dans le texte de Jean Rolin : au-delà d'une ironie verbale, parfois ludique parfois railleuse, elle se manifeste également par l'usage récurrent des procédés d'écart que sont les parenthèses ou les incises. Signalons que dès le paragraphe liminaire de

7 Jean Rolin, « Le chœur du prolétariat défait », *art. cit.*, p. 24.

La Clôture, Rolin se livre à un pastiche de Jean-Patrick Manchette⁸ et annonce ainsi la couleur ironique du texte. Tout au long de son récit, l'auteur-narrateur se met en scène en tant qu'écrivain confronté aux réactions inattendues et déstabilisantes des personnes qu'il rencontre, ou se décrit lui-même comme ayant l'apparence d'un flic, ce qui ne peut manquer de produire un effet ironique s'agissant d'un ancien militant maoïste immergé dans ces quartiers plutôt hostiles à la présence policière.

Mais là où la critique journalistique pointe chez Rolin la présence d'une ironie « affectueuse », « teintée d'amertume⁹ » ou d'« autodérision¹⁰ », nous voudrions quant à nous souligner que tous ces traits s'intègrent plus fondamentalement dans un type d'ironie que la théorie littéraire qualifie aujourd'hui de « romantique¹¹ ». Dans *La Clôture*, elle s'appréhende à deux niveaux principaux.

Le premier, qui se profilait déjà avec le parallèle établi avec le film d'Agnès Varda, est perceptible dans l'auto-réflexivité affichée par le texte de Rolin. Dans la théorie romantique allemande, elle correspond à la prise de conscience de la liberté essentielle du créateur par rapport à sa propre création — prise de conscience qu'on retrouve indéniablement chez Rolin et que le narrateur exprime d'ailleurs ironiquement :

Toutes les données biographiques concernant les uns ou les autres, y compris celles relatives aux crimes et délits, émanent de récits individuels plus ou moins sujets à caution. De mon côté, j'ai pu les infléchir ou les déformer, de bonne ou de mauvaise foi, en les reproduisant. (p. 70)

Dans cet extrait, l'auteur revendique tout à la fois « le droit à la fantaisie¹² » et « la possibilité d'écrire une chose et son contraire¹³ ». Mais s'il affirme sa totale autonomie et sa liberté créatrice, il expose dans le même mouvement les limites de sa création : ce que dit la citation, c'est que le réel peut être appréhendé, mais qu'il n'est jamais atteignable dans une vérité complète et unifiée. En outre, cette dualité — où l'auteur est à la fois créateur et observateur de sa création — est typique de l'ironie romantique en ce que, comme le résume Pierre Schoentjes à propos de Shakespeare, « [l']ironie n'est pas ici dans la raillerie, elle réside dans la capacité

8 « De la position qu'il occupe, en ce dimanche 31 décembre 2000, vers trois heures de l'après-midi, au sixième étage de l'hôtel Villages et un peu en retrait de la fenêtre ouverte, l'homme, s'il était équipé d'un fusil à lunette au magasin garni de balles haute vélocité, et pour peu qu'il sache s'en servir, pourrait presque à coup sûr abattre le conducteur de n'importe quel véhicule circulant sur le périphérique. » (p. 13-14) Voir Stéphane Audeguy, Christian Garcin, Gilles Ortlieb et Jean Rolin, « "Le statut très incertain du plaisir" : quatre écrivains et l'enseignement de la littérature » [en ligne], *Fabula/Les colloques* (« Enseigner la littérature à l'université aujourd'hui ») [http://www.fabula.org/colloques/document1529.php].

9 Institut français de Hambourg, « Jean Rolin *La Clôture* » [en ligne], *Institut français Hamburg* [http://www.institutfrancais.de/hamburg/kalender-115/termine-1654/Livre,128/Jean-Rolin-La-Cloture,2751.html?monat=05&jahr=2009&lang=fr].

10 « Présentation », *La Femelle du requin*, n° 29 (été 2007), p. 14.

11 Voir Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 100-134.

12 *Ibid.*, p. 101.

13 *Ibid.*, p. 109.

à corriger le subjectif par l'objectif : l'adhésion aux sentiments est contrebalancée par la distance critique¹⁴ ». De plus, comme l'illustre dès l'entame le pastiche de Manchette, l'ironie romantique tient également dans la monstration de l'artificialité du récit comme prise en charge du réel et mise en ordre de l'expérience.

Cette dernière remarque introduit au second niveau auquel se manifeste l'ironie romantique chez Jean Rolin. À la prise de conscience de la liberté du créateur s'ajoute celle d'un monde perçu comme chaos : le monde est fait de contradictions et l'individu peut être « à la fois le même et son contraire¹⁵ ». Il en résulte une complexification et une ambiguïisation du sens, d'où résulte que l'ironie du récit invite ici toujours au questionnement.

Cette ironie romantique n'est cependant pas que le simple effet d'un positionnement philosophique et esthétique touchant au rapport de l'homme et du monde, de l'artiste et de sa création ; à notre sens, elle s'alimente à une expérience biographique précise, dont le caractère déterminant apparaît encore plus nettement dans le fait qu'elle est intégrée dans le dispositif ironique du texte. En effet, Rolin évoque dans *La Clôture* son passé de militant révolutionnaire, ainsi que l'atteste le passage suivant où l'auteur rapporte, sur un ton apparemment anecdotique, un épisode de ses primes années communistes :

Alors que j'étais âgé d'une quinzaine d'années, le cercle Eugène Varlin de l'UJCF eut le privilège de recevoir la visite de Jacques Duclos accompagné de Madeleine Riffaud, de retour du Viêt-nam. À de vagues hésitations exprimées par tel ou tel d'entre nous — de ces hésitations ou de ces scrupules que le néophyte ne se permet d'exprimer que dans l'attente d'être réconcilié ou remis dans le rang — le pâtissier colossal objecta que le parti comptait parmi ses adhérents « le plus grand peintre et le plus grand poète français vivants », et que par conséquent nous n'avions pas à nous en faire. Tant il est vrai que la culture, même la plus raffinée, a toujours été utilisée par « la gauche » comme un instrument de soumission. (p. 54)

Si la charge ironique de cet extrait manifeste à l'évidence une prise de distance franche de l'auteur avec ses engagements politiques juvéniles, la citation qui suit indique que c'est plus largement le militantisme révolutionnaire, tel qu'il peut encore exister en l'an 2000, qui est la cible de l'ironie. Le passage pointe en effet l'absurdité qui régit le fonctionnement de groupuscules trotskistes davantage préoccupés par leurs divisions idéologiques internes que par la réalité sociale :

Le samedi 10 juin 2000, dans l'après-midi, c'est à hauteur de cette intersection [celle du boulevard Ney et de la rue de la Chapelle] que les participants à la fête de Lutte ouvrière ont rendez-vous pour se rendre à Presles. Des bus les accueillent, alignés le long du trottoir du boulevard Ney, mais avant de s'y installer et de se retrouver entre eux, dans le confort des certitudes partagées, il leur faut affronter une poignée de dissidents trotskistes qui compensent leur petit nombre par la véhémence de leurs clameurs.

14 *Ibid.*, p. 101.

15 *Ibid.*, p. 106.

La grande affaire de ces dissidents et de leur organe, *Le Bolchevik*, ce par quoi ils témoignent de leur sensibilité aux préoccupations du prolétariat en général et des riverains de la porte de la Chapelle en particulier, c'est l'adhésion de la Chine à l'Organisation mondiale du commerce. Ils sont contre. Ils veulent que ça se sache. Ils invitent à une réunion sur ce thème — « Défense de l'état ouvrier déformé chinois contre l'impérialisme et la contre-révolution intérieure » — qui se tiendra la semaine suivante dans une salle de la rue de la Chapelle. On espère qu'ils en ont trouvé une assez grande, et que le pigiste des Renseignements généraux chargé de couvrir la réunion n'oubliera pas d'apporter des chaussettes à reprendre. (p. 104-105)

Chez Jean Rolin, et comme le donne explicitement à voir *L'Organisation* (Gallimard, 1996), qui raconte avec quelques libertés fictionnelles son expérience maoïste, le discours militant est en effet associé au mensonge¹⁶. Ainsi que le montre l'extrait précédent, le militantisme révolutionnaire est dépourvu d'ancrage dans la réalité : son dogmatisme et son didactisme sont inconciliables avec la moindre forme d'humour et confine à un ascétisme pathologique. À l'inverse, la pratique de l'ironie permet de prendre les choses au sérieux, mais elle introduit de « la légèreté, celle qui pousse l'artiste à sourire de sa propre création¹⁷ ».

L'ironie romantique qui caractérise *La Clôture* correspond au refus du discours analytique et explicatif, et se traduit par le choix d'une écriture fragmentaire et déambulante. Le récit de Rolin se présente comme une forme mobile où l'exhibition des contradictions devient un principe dynamique dont l'adoption permet de résister au figement et de lutter contre la menace de clôture. Si, comme l'indique Pierre Schoentjes, « [l']ironie est ce qui permet à l'individu d'ajuster constamment sa place dans le monde entre adhésion et distanciation¹⁸ », on aura compris que, chez Jean Rolin, c'est contre la dévotion militante que l'ironie opère en priorité. Elle consiste en effet à chercher un équilibre entre adhésion et distanciation, entre empathie et impartialité : rompant avec l'illusion d'un discours producteur d'une vérité totalisante, l'auteur s'intéresse à des individus dont l'exemplarité est pour le moins ambivalente.

La Clôture convoque une série de « héros ironiques ». Partant du maréchal Ney, le narrateur montre en quoi la mythification d'une figure historique — qui a son boulevard et sa statue dans Paris — peut s'avérer factice : la trajectoire de Ney est en effet faite d'une suite de renversements si spécifiques qu'elle ne peut relever que de l'ironie du sort. Michel Ney voit le jour en 1769, « la même année que Bonaparte » (p. 15), à Sarrelouis en Lorraine d'un père artisan tonnelier. À vingt-sept ans, il est promu général de brigade au moment où les armées de la Révolution affrontent l'Europe. En 1804, il est fait maréchal au moment de la proclamation de l'Empire et reçoit, quatre ans plus tard, le titre de duc d'Elchingen. Comme le souligne le narrateur, « pour l'instant, il s'en sort plutôt bien » (p. 41). Plus tard, son héroïsme durant la campagne de Russie lui vaudra de devenir prince de la Moskova. À la chute de l'Empire en 1814, il lâche Bonaparte et se rallie à Louis XVIII, qui le

16 Jean Rolin, « Le cœur du prolétariat défait », *art. cit.*, p. 28.

17 Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*, p. 118.

18 Pierre Schoentjes, « Ironie, écologie et écriture de la nature », dans Didier Alexandre (dir.), *Le Cosmopolitisme*, Paris, Garnier, à paraître.

nomme dans la foulée pair de France. Lors des Cent-Jours, alors qu'il s'était engagé auprès du roi à « lui ramener Napoléon "dans une cage de fer" » (p. 88), il retourne une nouvelle fois sa veste et rejoint ce dernier. Après la défaite de Waterloo et le rétablissement de Louis XVIII sur le trône, Ney est accusé de trahison, jugé et fusillé le 7 décembre 1815. Tout ce parcours est raconté par bribes dans *La Côture*, et sur un mode constamment ironique. La citation qui suit condense le portrait que Rolin dresse de son personnage historique :

Un destin tragique ne fait pas exception dans les années qui vont de la Révolution à la Restauration via l'Empire. Même être fils de gueux, s'élever jusqu'aux plus hauts degrés de la gloire et finir devant un peloton d'exécution, ils sont déjà deux dans ce cas, au sein du club peu nombreux des maréchaux de Napoléon [...]. Mais il y a chez Ney, peut-être plus encore que chez Murat, quelque chose qui tient de la midinette et de l'artiste de variété, quelque chose qui s'exprime tout au long de sa vie par des décisions intempestives et des volte-face, des accès de colère, de bouderie, des désarrois et des reniements [...]. (p. 17-18)

Comme le donne à voir ce passage, l'ambivalence qui rend ce personnage ironique aux yeux se situe sur un double plan. D'une part, « demi-dieu sur son cheval », « enfant » « quand il en descend » (p. 79), le maréchal Ney est une figure de la dualité : celui que Napoléon surnomma longtemps « le brave des braves » et dont le courage et l'intrépidité faisaient la popularité, était en même temps puéril et versatile, susceptible et vaniteux, inculte, manquant de convictions politiques et dépourvu de génie militaire. D'autre part, et c'est le second plan, après avoir joué un rôle sur la scène de l'Histoire, il en est brutalement congédié, illustrant ainsi l'ironie tragique dont Rolin identifie parfaitement le mécanisme : « Bien que les figures de l'apogée et de la chute relèvent d'un genre littéraire éculé, elles caractérisent parfois réellement le destin des hommes, quand ils ont le privilège d'en avoir un. » (p. 77)

Cette réflexion du narrateur possède un caractère quasiment programmatique dans la mesure où les personnes qu'il rencontre tout au long du récit sont elles-mêmes présentées comme des héros ironiques. Nous en retiendrons trois, au premier rang desquelles Gérard Cerbère, qui en vient au fil du récit à constituer le pendant de Ney dans la réalité contemporaine du territoire circumparisien :

S'il faut l'en croire, Gérard Cerbère serait né le 25 juillet 1945, deux mois et demi après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cela ne fait pas de lui un personnage historique, même si, envisagé sous un angle adéquat, il présente quelques traits légendaires. Quelque chose de la figure mythologique dont il porte le nom, se tenant à l'intérieur de son pilier comme à la limite de deux mondes. Quelque chose aussi de Mao dans sa grotte de Yenan, en moins grandiose, certes — on n' imagine pas André Malraux s'entretenir avec Gérard Cerbère —, mais en plus rigolo. (p. 68)

Selon un processus symétriquement inverse à celui qui est à l'œuvre dans le portrait de Ney, la tonalité ironique de l'extrait signale que, si Rolin refuse le blâme, il ne se complaît pas davantage dans la louange. Loin d'être érigé en victime vertueuse, Gérard Cerbère n'en est pas moins représentatif d'un état de la société française contemporaine et son existence n'est en rien dérisoire. Marié et père d'une petite

filles, il est licencié à vingt-quatre ans de chez Kodak, quelques mois après les événements de Mai 68. « Il décide alors de tenter sa chance en Australie (on a déjà remarqué qu'il y avait chez Gérard quelque chose de Robinson). » (p. 183) Cet épisode se solde par un échec cuisant et une addiction irréversible à l'alcool. Après avoir multiplié les petits boulots, fait un séjour en prison, essuyé la faillite de son entreprise dans le bâtiment, il est expulsé de son domicile en 1993 et se retrouve à la rue, sans femme et sans enfant¹⁹.

Ensuite, « [à] l'âge où [le narrateur] exprimai[t] en présence de Jacques Duclos de vains scrupules, Saïd Ferdi acheminait dans les Aurès des messages pour le FLN » (p. 54). Comme l'indique cette citation, avec ce second personnage, c'est cette fois la grande Histoire qui est convoquée, et en particulier la mémoire de la guerre d'Algérie. Né en 1944 dans un petit village proche des Aurès, Saïd Ferdi se retrouve messenger du FLN tout jeune garçon. Arrêté par l'armée française à l'âge de quatorze ans, il est torturé, puis enrôlé de force. Devenu un harki malgré lui, il est contraint de quitter l'Algérie pour la France en 1962. Saïd Ferdi est tout à la fois l'auteur d'un témoignage publié en 1981 aux éditions du Seuil, sous le titre *Un enfant dans la guerre*, et le gardien de nuit de la halle aux cuirs où il a un logement de fonction, ce qui fait de lui « l'un des rares habitants permanents de la rue de la Clôture » (p. 54)²⁰.

Enfin, le narrateur fait la connaissance d'un certain Lito au McDonald's de Clignancourt, où celui-ci est agent de sécurité. Lito est né à Kinshasa en 1948, « du temps des Belges » (p. 243). À vingt ans, il s'engage dans les forces armées zaïroises. Lors du renversement de Mobutu par Laurent-Désiré Kabila en 1997, Lito accepte des « missions d'un genre particulier » (p. 164) pour le compte du nouveau dirigeant. Le narrateur nous apprend que ces missions consistaient « à faire disparaître les restes de réfugiés hutus massacrés sur leur passage par les troupes de l'AFDL » (p. 185). En juin 1998, après avoir refusé une autre mission du même type, il est contraint de fuir son pays et parvient clandestinement en France au début de l'an 2000. Depuis, il se débat avec l'administration française pour régulariser sa situation et est ballotté entre plusieurs McDonald's de la périphérie. Notons que, par un renversement lui-même ironique, c'est cette fois le parcours de Lito qui devient le prisme à travers lequel le narrateur pense les ambivalences et les palinodies de Ney :

Au demeurant, il y a quelque chose de zaïrois — de militaro-zaïrois — chez beaucoup de maréchaux de Napoléon : dans l'obscurité de leurs origines, dans leur goût immodéré pour l'apparat, dans leur soif de richesses et leur peu de scrupules quant aux moyens de les obtenir, enfin dans le zèle égal qu'ils peuvent déployer successivement au service de plusieurs maîtres. (p. 76)

19 Dans son film *Paris périph*, réalisé en 2004 (Les Films d'Ici), Richard Copans a filmé Gérard Cerbère à l'intérieur de son pilier. Nous remercions Régine Robin de nous avoir transmis cette information.

20 L'année de la parution de son témoignage, Saïd Ferdi a été reçu par Bernard Pivot dans la 300^e émission d'*Apostrophes* consacrée à la guerre d'Algérie (l'émission peut être visionnée sur le site Internet de l'Institut national de l'audiovisuel [www.ina.fr]).

Au-delà des parallèles que le texte établit entre le maréchal Ney et les figures qui peuplent le territoire parcouru par le narrateur, la dualité du personnage historique fait également écho à celle qui caractérise Jean Rolin. Ce dernier éprouve en effet un attachement paradoxal envers le maréchal dans la mesure où ce sont autant son courage militaire que son « âme » de « midinette » (p. 79) qui le retiennent : celui que Rolin baptise ironiquement « le joueur de flûte » (p. 22) aimait exécuter une valse à l'air « doux et mélancolique » (p. 17), et le narrateur de confier que « ce fond sonore un peu niais, si éloigné de l'idée que l'on se fait d'un maréchal d'Empire, indique au moins l'une des sources de [s]on inclination pour celui-là de préférence à tout autre » (p. 17).

Ce glissement des héros ironiques à l'auteur nous conduit à un point névralgique du dispositif mis en place dans *La Clôture*. Comme nous l'avons déjà évoqué, à plusieurs endroits du récit, le narrateur scrute les traces du passé, mais le passé dont il est question est le plus souvent politique. Parmi d'autres exemples, on retiendra celui du « graffiti politique le plus ancien de Paris, appelant sur quinze ou vingt mètres à "libérer Jacques Duclos et tous les patriotes emprisonnés" » (p. 53-54). Nous avons également évoqué la disqualification ironique du militantisme révolutionnaire telle que Jean Rolin la met simultanément en œuvre dans *La Clôture*. Cependant, l'intérêt porté à ces territoires circumparisiens et la distanciation ironique avec l'Histoire ne prennent sens que rapportés au sentiment de perte qui définit le rapport de Rolin avec son passé militant. Les lieux qu'il investit étaient en effet autrefois occupés par le prolétariat au nom duquel le narrateur s'était engagé :

Jadis, le quartier de la Plaine, au nord de l'échangeur, était couvert d'usines et de logements sordides. Parmi les gens qui travaillaient dans ces usines et qui habitaient ces logements, une proportion variable, importante au moins par périodes, aspirait ou croyait aspirer à une transformation révolutionnaire de la société. Dans un passé plus récent, ces usines disparurent l'une après l'autre tandis que demeuraient les logements sordides, peuplés dorénavant de chômeurs ou de travailleurs précaires, venus parfois de très loin, et dont les enfants, génération après génération, aspiraient de moins en moins à révolutionner la société — cette idée étant d'ailleurs complètement passée de mode — mais de plus en plus à se procurer par des moyens expéditifs, à la marge, les avantages qu'elle dispense aux vainqueurs, tels que des automobiles de grosse cylindrée, des vêtements de marque ou des filles semblables à celles qui figurent sur les publicités pour des produits de luxe. (p. 34-35)

La mélancolie de Jean Rolin trouve en effet son origine dans la perte des espoirs qui sous-tendaient son engagement révolutionnaire, perte renforcée par la disparition du prolétariat consécutive aux transformations de la société qui sont inscrites dans le tissu périurbain. Cette rupture implique nécessairement un bouleversement des repères identitaires, également lisible dans ces lieux, ce qui conduit Rolin à chercher non sans ironie des compensations, ainsi que l'illustrent particulièrement bien les deux scènes suivantes. La première a lieu chez Gérard Cerbère. Le narrateur y fait la connaissance de deux employés municipaux chargés de l'entretien des bâtiments publics ; ces derniers racontent le marasme de leur vie professionnelle quotidienne, qui consiste essentiellement à ramasser des capotes, des serviettes hygiéniques,

quand ce n'est pas un fœtus. Le narrateur, qui souligne ironiquement la dimension théâtrale de leurs échanges où le désespoir se nuance sans cesse d'humour, en vient peu à peu à « envisag[er] leur discours comme une prosopopée de la "classe ouvrière", ou plutôt de ce qu'il en reste » (p. 144). La seconde scène se produit le 12 juillet 1998. La porte de la Chapelle connaît « une brève apothéose » (p. 31) à la suite de la victoire de la France contre le Brésil en finale de la coupe du monde de football : la foule se rassemble et exulte, toutes générations et toutes origines confondues. Quoiqu'il soit immédiatement ironisé, cet unanimité éphémère ravive chez le narrateur le souvenir du rêve de fraternité fusionnelle qui était à l'horizon de l'engagement révolutionnaire : « Peut-être que Dieu existait ? Ou était-ce alors le Grand Soir ? » (p. 32)

Ainsi, dans *La Clôture*, l'ironie vient rompre avec la vision militante et contrebalancer la mélancolie qui découle de l'échec révolutionnaire. Mais, comme le note Pierre Schoentjes, « l'ironie constitue un outil qui nous permet de moduler notre rapport à un lieu ou à une communauté²¹ ». En ce sens, l'écriture ironique est le site d'une « renégociation identitaire²² », où le narrateur se montre observateur de lui-même avec toute l'ambiguïté que cela suppose, ainsi que celui de sa propre inadéquation mélancolique au monde. Mais la distanciation ironique permet aussi de penser le politique et l'Histoire en dehors de l'engagement révolutionnaire, à condition de renouer avec le réel et de s'ancrer dans un territoire.

21 Pierre Schoentjes, « Ironie, écologie et écriture de la nature », *art. cit.*

22 Sur la problématique plus générale de la prise en charge du passé militant dans l'œuvre de Jean Rolin, on se reportera avec profit à Mélanie Lamarre, « Ivresse et militantisme : Olivier Rolin, Jean Rolin, Jean-Pierre Le Dantec » [en ligne], *CONTEXTES*, 6 (septembre 2009) [<http://contextes.revues.org/4450>].

Références

- « Présentation », *La Femelle du requin*, n° 29 (été 2007), p. 14.
- AUDEGUY, Stéphane, Christian GARCIN, Gilles ORTLIEB et Jean ROLIN, « “Le statut très incertain du plaisir” : quatre écrivains et l’enseignement de la littérature » [en ligne], *Fabula/Les colloques* (« Enseigner la littérature à l’université aujourd’hui ») [<http://www.fabula.org/colloques/document1529.php>].
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1992.
- INSTITUT FRANÇAIS DE HAMBOURG, « Jean Rolin *La Clôture* » [en ligne], *Institut français Hamburg* [<http://www.institutfrancais.de/hamburg/kalender-115/termine-1654/Livre,128/Jean-Rolin-La-Cloture,2751.html?monat=05&jahr=2009&lang=fr>].
- LAMARRE, Mélanie, « Ivresse et militantisme : Olivier Rolin, Jean Rolin, Jean-Pierre Le Dantec » [en ligne], *CONTEXTES*, 6 (septembre 2009) [<http://contextes.revues.org/4450>].
- MATILLE, Laurent, « L’horizon urbain dans la littérature de la surmodernité. Retrouver le paysage » [en ligne], *Articulo - Journal of Urban Research*, Special issue 2 (2009) [<http://articulo.revues.org/1118>].
- ROLIN, Jean, « Le chœur du prolétariat défait », entretien réalisé par Jean-Luc Bertini, Christian Casaubon, Sylvain Nicolino et Laurent Roux (4 avril 2007), *La Femelle du requin*, n° 29 (été 2007), p. 22-39.
- , *La Clôture*, Paris, P.O.L., 2002.
- , *Zones*, Paris, Gallimard, 1995.
- SCHOENTJES, Pierre, « Ironie, écologie et écriture de la nature », dans Didier ALEXANDRE (dir.), *Le Cosmopolitisme*, Paris, Garnier, à paraître.
- , *Poétique de l’ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.



En terrains connus ou « choses vues » dans Paris : *Night and Day* (2008) de Hong Sang-soo

ANDRÉ HABIB

Paris est, avec peut-être New York comme seul rival, un des « personnages » les plus illustres de l'histoire du cinéma. Des « vues Lumière » aux *serials* de Feuillade, d'*Hôtel du Nord* (tourné en studio) au *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (au Montmartre plastifié), des ballades des héros de la Nouvelle Vague et de leurs avatars contemporains à la psychogéographie de Debord ou de Rivette, des cartographies affectives de Rohmer à celles d'Eustache, d'Honoré ou de Despléchin, en passant par les *Paris vu par* (de 1965 et de 1985) et autres *Paris je t'aime* (2006) — trois films à sketches rassemblant divers cinéastes (français ou étrangers) qui rendent hommage à des quartiers ou des arrondissements précis de Paris —, peu de villes ont été autant filmées et, surtout, ont autant marqué l'imaginaire des cinéphiles. Ces derniers, amoureux des films de Godard, de Varda, de Chabrol, de Rohmer, possèdent une connaissance précise de Paris, bien souvent sans jamais y avoir mis les pieds. Et si par aventure ils venaient à faire le pèlerinage, ils le feraient en allant à la recherche de lieux qui les reconnecteraient avec une image, un souvenir ou l'ambiance d'un film¹. Somme toute, ils n'agiraient pas autrement que ceux qui accomplissaient autrefois leur voyage à Rome sur la base d'une expérience de la Ville Éternelle médiatisée par la littérature ou la peinture, ce qui supposait un recours obligatoire vers une série choisie de lettrés et de peintres (de Pétrarque à Hubert Robert). Mais si Rome, dans la pensée classique, est un texte, Paris, pour la modernité, est un film. La Ville Lumière — dont l'homonymie de son qualificatif renvoie par hasard au nom des inventeurs du cinématographe² —, à défaut d'avoir maintenu un statut de pôle de production de grande envergure³, demeure la ville où le plus grand nombre de films sont tournés. De plus, elle est depuis son origine un chef-lieu de la cinéphilie. Au fil d'une histoire qui vit succéder, aux années 1910

1 On pense à l'Hôtel du Nord du canal Saint-Martin (bien que celui qui apparaisse dans le film soit une reconstitution en studio) ou au Montmartre d'*Amélie Poulain*, objet d'une embellie falsificatrice, lieux qui laissent sûrement tous deux sur leur faim les nombreux pèlerins que la ville accueille.

2 Auguste et Louis Lumière étaient cependant de Lyon.

3 Elle fut rapidement dépassée par Rome, New York, Hollywood.

et 1920 de Canudo, Epstein, Delluc et Dulac, l'âge d'or des années 1950 associé aux « Jeunes Turcs », aux *Cabiers du cinéma*, à *Présence du cinéma*, à Henri Langlois et à la Cinémathèque française, et en dépit du point de bascule de Mai 68, vécu par plusieurs cinéphiles comme un moment de désaffection provoqué par un appel à une sortie de l'usine Lumière (pour rejoindre les classes ouvrières des usines Renault ou le front de la Révolution culturelle en Chine)⁴, Paris est resté et reste un lieu de référence absolu et incontesté pour la vitalité de sa culture cinématographique. Est-ce pour cela, en raison d'une attraction causée par cette histoire, que Paris a été aussi souvent filmé, en particulier par une génération de cinéastes cinéphiles qui, depuis les années 1950, ont imposé un imaginaire de la ville composé de balades, d'errances, de scènes de café, de grandes traversées urbaines, de représentations d'un « art de vivre » libre (d'obligation, de travail), et qui ont cristallisé des lieux dans les mémoires ? Sur ce terrain de l'imaginaire urbain, les héritiers de la génération des « Nouvelles Vagues⁵ » se trouvent tant en France que dans les filmographies étrangères : nombre de cinéastes cinéphiles américains y tournent régulièrement⁶, mais aussi, et c'est le sujet du présent article, plusieurs cinéastes asiatiques dont la démarche est profondément marquée par la cinéphilie. Ces cinéastes ont réalisé et offert récemment des films qui confèrent une couleur particulière à Paris, et en donnent une lecture dont les pages qui suivent cherchent à définir la singularité.

Panorama d'un large déjà-là

Sans forcer sur les généralités ni rentrer dans les détails, il est possible de soutenir que nombre des films qui ont Paris pour décor procèdent à une géolocalisation précise des lieux de l'action (cafés, parcs, rues), lesquels acquièrent du coup une valeur culturelle pour les cinéphiles, que ce soit — selon les cas, car chacun a son Paris cinéophile — le Parc Montsouris de *Cléo de 5 à 7*, la rue Campagne-Première dans laquelle s'effondre Michel Poiccard à la fin de *À bout de souffle*, le métro suspendu dans *Masculin-féminin*, le restaurant Le train bleu de la Gare de Lyon dans *La Maman et la Putain*, la place Denfert-Rochereau dans *Le Pont du Nord* de Rivette, la Place de la Bastille dans *Trop tôt, trop tard* de Straub-Huillet, etc.

Depuis le début des années 2000, dans un cinéma d'auteur contemporain dont les mises en scène ostentatoires sont similaires du point de vue de leur esprit à celles de Truffaut, Chabrol ou Godard — je pense par exemple aux films de

4 L'exemple du film de Bernardo Bertolucci, *The Dreamers* (2003), est éloquent sur ce point : la cinéphilie est une sorte de bulle fantasmatique, autodestructrice, heureusement éclatée par les « événements de mai » qui forcent les protagonistes à descendre dans la rue. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article : « "La rue est entrée dans la chambre !" : mai 68, la rue et l'intimité dans *The Dreamers* de Bertolucci et *Les Amants réguliers* de Philippe Garrel », dans Viva Paci, Michael Cowan et Allana Thain (dir.), « Prises de rue », *CiNéMAS*, vol. 21, n° 1 (automne 2010), p. 59-77. Voir aussi le texte prémonitoire de Pierre Kast, « A Farewell to the Movies », *Cabiers du cinéma*, n° 200-201 (avril-mai 1968), p. 12-18, qu'on peut résumer par la formule : « La cinéphilie ne suffit plus. »

5 Il faudrait l'appeler ainsi, car cet effet générationnel déborde le seul cas de « La Nouvelle Vague » française.

6 Pour ne citer que quelques cas récents : Woody Allen (*Midnight in Paris*), Noa Baumbach (*Frances Ha*), Richard Linklater (*Before Sunset*).

Christophe Honoré (*Dans Paris, La Belle Personne*), d'Arnaud Desplechin (*Comment je me suis disputé ma vie sexuelle, Rois et Reine*) ou de Leo Carax (*Holy Motors*) —, se produit une appropriation à nouveau décomplexée et joyeusement effrontée de lieux parisiens bien localisés et identifiables, tels la tour Eiffel⁷, le Pont-Neuf, les Champs-Élysées, qui avaient été quelque peu éclipsés, dans le cinéma français des dernières années, notamment au profit des banlieues⁸.

Cette remarquable présence de Paris, ainsi que le caractère souvent systématique des lieux campés et des trajets effectués, trouvent leur plus bel exemple originel en 1962 dans *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, un film qui retrace le parcours de sa protagoniste en « temps réel », entre 17h et 18h30, en voiture, à pied ou en autobus, de la rue de Rivoli à l'Hôpital de la Salpêtrière, du I^{er} au XIII^e arrondissement, en respectant scrupuleusement les durées et le côté matériel des déplacements. Paris étant connu, ses lieux participant d'une sorte de mémoire commune, un « réalisme de la carte » souvent devient inévitable, ici comme dans d'autres cas⁹. Ce marquage par le cinéma¹⁰ a fait de la capitale un lieu tout désigné pour les « cinétouristes » qui sévissent dans ses rues, mais aussi depuis plusieurs années sur Internet. Esprit de collectionneur et fréquentation de *Google Map* aidant, ces cinéphiles procèdent à des reconstitutions précises, au point de devenir maniaques des parcours et des lieux de mémoire élus par les films. Qui voudra s'adonner à ce jeu, consultera le site de Roland-François Lack¹¹, qui s'est plu à retrouver les lieux des films de Feuillade, Becker, Chabrol, Rivette (*Le Pont du Nord*) ou Godard (*Une femme est une femme*), ou tel autre site américain au titre perecquien de *Les Lieux et les Choses*¹², qui répertorie les lieux et les objets investis de sens par les cinéastes de la Nouvelle Vague (les Champs-Élysées par exemple)¹³. Il y a, dans toutes ces entreprises, un mélange de fétichisme cinéphilique et de technophilie collectionneuse, une valorisation toute contemporaine des lieux de mémoire et le symptôme d'une volonté de savoir et de maîtrise, née de l'impression que peut avoir un spectateur de mieux

7 On pense par exemple à l'incipit de *400 coups*, premier long-métrage du jeune Truffaut, où l'on s'approche de la tour Eiffel à travers une succession de plans de plus en plus rapprochés, culminant au pied de la tour, de telle sorte que le cinéaste peut y déposer sa signature « Mise en scène François Truffaut », comme si Paris « lui appartenait » bel et bien.

8 La première partie, en noir et blanc, d'*Éloge de l'amour* (2001) de Jean-Luc Godard, avec la fontaine de la place Saint-Michel, les Champs-Élysées, marque bien, il me semble, un tel geste de « retour » à Paris dans le cinéma d'auteur contemporain, venant d'un cinéaste qui n'avait pas filmé la ville véritablement depuis la fin des années 1970.

9 On pourrait citer, pour son caractère tout aussi systématique (en fait, c'est le sujet du film), *Place de l'Étoile*, film à sketch d'Eric Rohmer, dans *Paris vu par* (1965).

10 Marqué de façon de plus en plus flagrante à la suite de l'abandon des studios à la fin des années 1950 et au début des années 1960, ou plutôt, depuis le retour des tournages *in vivo* comme à l'époque du cinéma des premiers temps.

11 Roland-François Lack, « Paris » [en ligne], *The Cine-Tourist* [<http://www.thecinetourist.net/paris.html>].

12 *Les Lieux et les Choses — Places and Things of the French New Wave* [<http://fnw-nv.weebly.com>].

13 Dans le même ordre d'idées, un numéro de la revue flamande *Furore*, qui retrace les lieux du film *Le Ballon rouge* d'Albert Lamorisse (Piet Schreuders [dir.], « Het Parijs van *Le Ballon rouge* », *Furore*, n° 21 [2012]).

« posséder » un film s'il repère par où il est « passé ». Ces exercices de repérages permettent cependant aussi d'élaborer une véritable archéologie de la modernité parisienne à partir de son archive personnelle, le cinéma, qui conserve comme dans l'ombre un instantané de la ville et permet involontairement d'en capter les transformations (architecturales, sociales, culturelles). Ces listes, ces cartes font voir à la fois comment un imaginaire de Paris s'est sédimenté par et à travers le cinéma, et comment cet imaginaire se modifie au gré de l'histoire.

L'un des apports créatifs les plus intéressants d'aujourd'hui est la migration ou la traduction — il faudrait insister sur le mot — de cet imaginaire cinéphilique de Paris au sein de plusieurs cinématographies étrangères. C'est notamment le cas dans le cinéma d'auteur asiatique contemporain, lequel compte plusieurs cinéastes cinéphiles qui ont, depuis une dizaine d'années, tourné des films à et sur Paris¹⁴. Je pense en particulier au cinéaste taiwanais, Tsai Ming-liang, dont les deux films tournés à Paris — *Et là-bas, quelle heure est-il ?* (2001) et *Visage* (2009) — sont littéralement hantés par *Les 400 coups* et par les figures de Truffaut et de Jean-Pierre Léaud, lequel apparaît d'ailleurs dans les deux films¹⁵ ; et à Hou Hsiao-hsien, autre cinéaste de Taiwan qui, après avoir réalisé *Café Lumière* à Tokyo en hommage à Ozu, tourne à Paris, en hommage au film de Lamorisse, le très beau *Voyage du ballon rouge* (2007) avec Juliette Binoche. Dans ces films, traversés par l'histoire du cinéma, l'appréhension de la ville relève d'un véritable travail de « reconnaissance », terme qu'il faut en l'occurrence prendre à la fois dans le sens de « repérage » et dans celui de « réminiscence ». Cette reconnaissance se situe tant du côté du cinéaste, qui appréhende l'étranger par la médiation de sa familiarité avec le cinéma, que du spectateur cinéophile, qui en déplie les multiples strates. À la géolocalisation parisienne léguée par les films hexagonaux d'hier et d'aujourd'hui, s'ajoutent désormais le cimetière du Père Lachaise ou le Jardin des Tuileries de *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, le quartier de la Bastille du *Voyage du ballon rouge* de Hou Hsiao-hsien ou le quartier Alésia¹⁶ de *Night and Day* du Coréen Hong Sang-soo.

Le Paris de *Night and Day* de Hong Sang-soo

C'est cette constellation très large d'un déjà-là de films et la familiarité cinéphilique qui en découle, qui nous permettent de mieux saisir *Night and Day* (2008), huitième film du cinéaste coréen Hong Sang-soo, et seul film tourné

14 Il s'agissait, pour la plupart d'entre eux, de leur première œuvre en dehors du continent asiatique.

15 L'œuvre de Tsai Ming-liang est bâtie, comme le fut celle de Truffaut avec Jean-Pierre Léaud, sur une relation fusionnelle avec un acteur : Lee Keng-sheng que le cinéophile voit mûrir et vieillir de film en film depuis 1992 et *Rebels of the Neon God* (c'était aussi un des plaisirs douloureux du cinéma de Truffaut que de voir Doinel/Léaud prendre de l'âge, de *400 coups* à *L'Amour en fuite*). On retrouve également, comme chez Truffaut, un même jeu de doubles et de reflets, de variations et de répétitions d'objets, de thèmes et d'obsessions. Dans *Visage*, on voit aussi apparaître des muses féminines, vieillissantes, du cinéma de Truffaut : Fanny Ardant, Jeanne Moreau, Nathalie Baye.

16 Aussi appelé « quartier du Petit-Montrouge ».

par le cinéaste en dehors de la Corée du Sud. Ce réalisateur très prolifique¹⁷ pratique un genre que l'on pourrait qualifier de « comédie de mœurs minimaliste ». Chacun de ses films se contente d'un terrain très limité de possibilités sur le plan du style, du récit et du décor. Déployant et redéployant de façon obsessionnelle des variations sur des types de lieux (cafés, bars, appartements, motels) toujours les mêmes et toujours situés dans quelques quartiers spécifiques de Séoul (quartier d'Insa Dong, de Bukchon, autour de l'Université Konkuk où Hong Sang-soo enseigne), sur les mêmes situations (beuveries, triangles amoureux, relations sexuelles plus souvent qu'autrement ratées, vacances) et sur les mêmes milieux (la classe moyenne coréenne éduquée, le milieu universitaire, le monde du cinéma), le cinéma de Hong Sang-soo, depuis *Le Jour où le cochon est tombé du puits*, est un cinéma construit sur un certain nombre d'habitudes pour des « habitués ». Dans ces comédies aux structures narratives en apparence simple (mais en réalité très sophistiquées), il cultive un attachement pour les choses les plus banales, au profit de ce que l'on pourrait appeler une poétique de l'insignifiance apte à faire apparaître « l'idiotie du réel¹⁸ ». Ses films évoquent — et ont été bien souvent comparés à — ceux de Rohmer, de Bunuel¹⁹, de Ruiz et de Resnais, pour l'art des combinatoires narratives.

Night and Day, avec le XIV^e arrondissement de Paris comme toile de fond, offre une énième variation des tribulations amoureuses du personnage type des films de Hong Sang-soo : un antihéros, artiste²⁰, toujours clairement un peu nigaud. Si l'intrigue, rudimentaire et minimale, est pour la première fois délocalisée de Séoul à Paris, elle est en retour aussi totalement envahie — pour les habitués qui savent le reconnaître — par la présence du familier et de lieux communs chers au cinéaste. Ils retrouvent sans peine le langage du cinéaste, traduit dans l'idiolecte des espaces parisiens — retour des situations, répétition des motifs, scénario urbain redondant, etc. —, ainsi que la même capacité à rendre mémorable chaque lieu que les personnages traversent : le fameux bar de *Matins calmes à Séoul*, la fameuse ruelle de *La Vierge mise à nu par ses prétendants*, le fameux magasin de guitare de *Conte de cinéma* deviennent ici la fameuse église du quartier Alésia, la station de métro Pernety, le pont de la place Solferino, le bistrot Au Métro, le Tabac, une entrée d'appartement. Ce sont autant de lieux habités de façon insistante par le film. Dans *Night and Day*, les effets de cette familiarité et de ce sentiment d'être

17 Il a depuis 2008 réalisé huit films, dont un avec Isabelle Huppert, *In Another Country*, en 2012. Comme chez d'autres, et sans doute depuis que Godard en a lancé la tradition avec Bardot et Lang dans *Le Mépris* ou Fuller dans *Pierrot le fou*, le cinéma des cinéastes cinéphiles (Fassbinder, Wenders, *et al.*) se distingue par la présence de *corps porteurs* d'histoire : que l'on pense à Jean-Pierre Léaud dans le cinéma de Kaurismäki, Assayas, Bonello, Tsai Ming-liang, à Béatrice Dalle chez Nobuhiro Suwa, à Hanna Schygulla chez Amos Gitai ou Bela Tarr.

18 J'emprunte ici l'idée « d'idiotie du réel » à Christine Albert, qui a récemment proposé une lecture rossettienne de Hong Sang-soo : *L'Idiotie du réel : de Clément Rosset à Hong Sangsoo*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2013.

19 Pour le surgissement de l'incongru dans une trame banale, pour les séquences oniriques qui font dévier le récit.

20 Parfois il est professeur, cinéaste, ici il est artiste peintre et un peu plus costaud qu'à l'ordinaire.

dans un film de Hong Sang-soo sont augmentés du fait que 99 % des dialogues sont en coréen. Ce qui est une signature d'auteur est aussi, semble-t-il, un fait sociologique caractéristique de la diaspora coréenne à Paris²¹, analysé par une sociologue coréaniste :

Les Coréens à Paris se veulent à l'image de leur quartier de prédilection, le XV^e arrondissement : un quartier tranquille, anonyme, sans histoire, bourgeois, proche des institutions, respectable, loin des implantations traditionnelles chinoises ou vietnamiennes avec lesquelles il s'agit de ne pas être confondu. La prépondérance de la langue coréenne dans la plupart des échanges sociaux, leur réticence à varier leur comportement alimentaire, la persistance des liens tissés au lycée ou en faculté, l'omniprésence de l'église protestante, dont la fréquentation assidue devient un frein majeur à l'intégration en France : *autant d'éléments qui témoignent en faveur d'un fonctionnement quasi autarcique de la diaspora coréenne en France et d'une certaine « crispation » autour de son identité culturelle*²².

Elle note également le grand nombre d'étudiants en arts, une population souvent féminine. Le film adhère totalement à ce tableau sociologique et à ce diagnostic d'un certain repli identitaire.

Plutôt que d'enregistrer une expérience de la ville fondée sur le choc des cultures, et de proposer un voyage initiatique ou un roman de formation dont l'histoire transiterait par la célébration des monuments ou par une rencontre avec l'autre, *Night and Day* est composé des « choses vues » les plus triviales. Il se distingue par un attachement aux lieux ordinaires, aux événements du quotidien les plus communs et les moins spectaculaires, aux coïncidences et aux hasards des rencontres du héros dans un cadre très limité²³. Il ira une fois au musée d'Orsay²⁴, hormis quoi il n'y aura qu'un vitrail dans une église, un parc, jamais rien de spectaculaire ni de monumental. C'est aussi un cinéma sans contre-champ, et il l'est à la lettre. Construite en longs plans séquences, chaque scène traduit une position d'observateur assez univoque (personnage observé ou personnage observateur). Tout au long du film, le regard se construit et s'élabore en se divisant : nous regardons le regard étranger que le personnage porte sur une réalité familière, percevant ce léger déphasage sur lequel repose tout l'art du film et du cinéaste ; dans la scène au musée par exemple, notre regard est aligné sur celui du personnage principal.

21 Outre que cela rappelle également l'expérience du cinéaste lui-même, qui a vécu un an à Paris en 1991.

22 Hélène Zinck, « La communauté coréenne de Paris : petite introduction », *Hommes et migrations*, n° 1233 (septembre-octobre 2001), p. 56 (je souligne).

23 C'est ce que confirme le cinéaste lui-même dans une rare entrevue accordée au sujet de ce film : « Je ne voulais pas placer le personnage principal dans des lieux particulièrement intéressants. J'ai choisi seulement quelques lieux ennuyeux. Sung-nam n'a pas d'argent, pas d'amis français et ne connaît que quelques habitants coréens de la maison où il habite. Je voulais suivre cette expérience limitée » (Barbara Fuchs, « "Night and Day" : rencontre avec Hong Sangsoo » [en ligne], *Allociné*, 25 juillet 2008 [http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18426116.html]). Le héros ne rencontre que des Coréens dans ses trajets.

24 Et Hong Sang-soo de n'en montrer que la salle Courbet et l'*Origine du monde*.

Dans *Night and Day*, comme dans les films de Tsai Ming-liang (via Truffaut) ou de Hou Hsiao-hsien déjà mentionnés, l'appropriation de Paris résulte de la mise en jeu d'une culture cinéphilique qui est, dans le cas de Hong, centrée sur le cinéma de Rohmer²⁵. Comme souvent dans les films de ce dernier, figurent trois éléments : des cartons qui scandent le défilé des jours (l'action se déroule entre le 9 août et le 11 octobre) ; un marivaudage qui fait défiler un nombre limité de situations²⁶ ; des actions totalement déterminées, chevillées à un lieu et un décor dont le retour fait progresser le récit.

L'histoire, pour sa part, tient dans une poignée de main. Kim Sung-nam, un Coréen d'une trentaine d'années, marié, est un artiste peintre (il peint surtout des ciels, des nuages, le vent). On apprend par un carton, au début du film, qu'il a fumé un joint avec des étudiants américains qui ont été arrêtés par les autorités. Notre héros, terrifié à l'idée d'être accusé, embarque dans le premier avion vers Paris. Le film débute à Charles-de-Gaulle, où Sung-Nam se fait accoster par un Français qui lui demande du feu et lui fait la conversation. Il le quitte en lui disant : « *Be careful* »²⁷. » Logé dans une maison d'hôte du XIV^e arrondissement tenue par un Coréen et fréquentée que par des Coréens, Sung-nam fait par hasard la rencontre d'une ex-petite amie vivant à Paris dans le même quartier (qu'il lui prendra un temps fou avant de reconnaître), mariée à un Français, avec qui il a un bref flirt²⁸. Il rencontre également une jeune femme, étudiante aux Beaux-Arts, qui habite en colocation avec une connaissance de la personne qui tient la pension, de qui il tombera plus ou moins amoureux. Sung-nam ira deux fois à Deauville avec ces jeunes femmes, ils mangeront à plusieurs occasions des huîtres (un motif important du film), boiront beaucoup de vin (qui remplace le soju traditionnel des beuveries hongienues). Sung-nam fera la connaissance d'une petite communauté d'artistes peintres et d'étudiants coréens (plusieurs scènes se déroulent dans des appartements), dont un Nord-Coréen²⁹ à deux reprises, avec qui il fera une partie de bras de fer (c'est un des motifs « idiots » du film) ; il parlera souvent la nuit à sa femme (d'où le titre *Night and Day*), traînera dans des parcs du XIV^e, déambulera d'une situation à une autre, sans direction particulière. À la fin du film, le héros rentre précipitamment en Corée après que sa femme lui ait fait croire qu'elle était enceinte³⁰.

Le film est tout entier construit du point de vue du personnage principal, Sung-nam. Au fil des jours qui s'égrenent, les images sont agrémentées par ses commentaires en voix-off, que ce soit à propos de la qualité de l'air à Paris, de l'absence de choix de cigarette dans les Tabacs³¹, de la beauté d'une passante.

25 On pense au *Signe du lion*, aux *Rendez-vous de Paris*, à *Conte d'hiver* pour le XIV^e arrondissement.

26 Soit dans le même film, soit d'un film à l'autre.

27 Ce sera là son seul contact réel avec un Parisien de tout le film.

28 On apprend vers la fin du film que l'ex-petite amie, que le scénario avait décidé d'oublier, s'est suicidée, mais comme pour le reste des événements du film, c'est à peine un drame.

29 Les Nord-Coréens sont absents de ses films tournés en Corée.

30 Un épilogue en Corée clôt le film.

31 Un autre Coréen, entrant dans le même Tabac, dira la même chose que lui au même moment.

Hong Sang-soo a passé une année à Paris en 1991, et il confirme que ses propres souvenirs ont servi de matrice à ce film³². Le film a été tourné en très peu de temps, à peine deux semaines, et le scénario, comme pour tous ses films, s'est écrit au fur et à mesure du tournage, en partant des lieux. Les quelques acteurs recevaient le scénario le matin même, suivant un *modus operandi*, qui est celui de tous ses films.

Une des choses les plus saisissantes et drôles est l'occultation volontaire des lieux les plus reconnaissables et les plus chargés de clichés de la ville. Sur ce plan, l'affiche coréenne laissait présager tout autre chose : on y voit — dans un photomontage plus ou moins habile — Sung-nam et Sung-in sur un quai de la Seine offrant une vue sur la tour Eiffel et sur un bateau bus. Or, le film ne montre ni tour Eiffel, ni bateau-mouche, ni Champs-Élysées, ni Arc de triomphe, en sorte que, si le protagoniste ne voit pas grand chose durant son séjour, le film nous en montre encore moins. De façon significative, quand une très rare balade touristique de Sung-nam le conduit au Sacré-Cœur, la caméra demeure sur les marches sans jamais se tourner vers la Basilique. Elle préfère suivre le regard du héros, s'attarder sur un banal élastique à cheveu, échoué sur la marche d'un escalier, grâce à un zoom ostentatoire.

Le film est aussi traversé par des coïncidences, par des rencontres ou des « choses vues », mais à la différence des « choses vues » hugoliennes, il n'y a pour le coup aucun arrière-monde pour les supporter. Autrement dit, elles ne sont le signe de rien, elles sont banales et sont de surcroît répétées de façon totalement statiques ; ces retours ne servent qu'à replier les divers motifs du film sur eux-mêmes. Dans une scène typique, un moineau tombe de son nid et s'échoue au sol, après que sa chute ait été amortie par l'épaule du héros. Un même petit oiseau reviendra plus tard, dans un vitrail d'église qui représente une scène de la vie de saint François, puis dans le terminal de l'aéroport où Sung-nam attend l'avion qui le ramènera en Corée. Le moineau fonctionne selon le même mode que le retour systématique des personnages qui se croisent toujours aux mêmes endroits, ou comme le deuxième mouvement de la 7^e Symphonie de Beethoven, qui surgit à plusieurs moments du film. Son sens repose sur le « fait », c'est-à-dire sur « l'événement » de son retour.

À une ou deux rares exceptions près, le film se déroule dans trois zones de la ville, mais principalement dans le XIV^e, entre les métros Pernety et Alésia³³. Sung-nam errera à quelques reprises dans le XV^e, quartier de prédilection des Coréens, où se trouvent les scènes de restaurant du film (sur la rue Duplex et sur la rue Humblot). D'autres séquences se déroulent entre le Musée d'Orsay et l'École des Beaux-Arts, rue Bonaparte (même si, là encore, on montre peu de choses et on cache encore

32 « J'ai habité 7 ans aux États-Unis et un an à Paris, en 1991. Après avoir terminé mon dernier film *Woman on the Beach*, j'ai senti qu'il était temps de faire quelque chose hors de la Corée. J'avais le choix entre Paris, San Francisco et Chicago, des lieux dont j'avais encore des souvenirs précis. Je voulais prendre un lieu avec lequel j'[avais] un lien, mais je ne voulais pas aller aux États-Unis, donc il ne me restait que Paris. Cela n'a modifié en rien ma façon de travailler, car c'est seulement le lieu qui a changé et pas les personnages. J'ai choisi le XIII^e arrondissement de Paris car j'y ai habité » (Barbara Fuchs, *art. cit.*).

33 Le héros, j'ai pu le vérifier, loge au 23 avenue de Villemain, près du métro Plaisance que, pour des raisons inconnues, Sung-nam n'emploie pas.

d'avantage). On verra deux ponts (le Pont-Royal et le pont de la Place Solferino, et c'est tout juste si le metteur en scène accepte de nous montrer la Seine). Enfin, pour les deux escapades hors de la ville — typique du cinéma de Hong Sang-soo comme de celui de Rohmer — les protagonistes (en trio pour la première, en couple pour la deuxième) visitent Deauville (le couple logera la seconde fois à l'Hôtel Flaubert, ce qui n'est peut-être pas innocent).

Comme toujours chez Hong Sang-soo, le cinéma et les arts sont présents dans le film, même si le cinéma, omniprésent dans la plupart de ses films, a tendance à céder la place à la peinture — de même que le bouddhisme (on visite souvent des temples dans son cinéma) cède la place à un christianisme latent ou flottant³⁴. La 7^e de Beethoven³⁵, dont les mesures de l'*allegretto* squattent tout le film, fonctionne comme un contre-point qui sublime les réalités les plus banales captées par le regard du héros³⁶. Le mouvement, bien connu, est construit sur l'alternance, en crescendo, d'une même mélodie. Son retour dans le film reprend une répétition, encore plus significative si on se rappelle — chose que les amateurs des films de Hong Sang-soo avaient tout de suite remarquée — que cette musique apparaît dans d'autres films du réalisateur, comme *Ha ha ha* en 2006, et *Haewon et les hommes* en 2012.

Pour conclure

Night and Day s'inscrit de toute évidence dans cette longue tradition cinéphilique qui, par la médiation du cinéma, a si bien fabriqué un imaginaire et si bien imposé une cartographie de Paris, que toute réception d'un film sur la capitale française implique un pacte tacite entre ce film et son spectateur potentiel. Les films réalisés par des cinéastes extérieurs à l'Hexagone n'échappent pas à cette incidence pragmatique. C'est pourquoi le cinéma de Hong Sang-soo est tout à la fois déterritorialisé et complètement reconnaissable. D'un autre côté cependant, il s'inscrit dans la tradition d'une poétique du trivial, de l'infime et de l'intime, où l'étrangeté se construit à l'échelle du détail, à même la trame du quotidien, du banal, du familier. Notre regard, tout au long du film, est en conséquence appelé à se dédoubler, puisqu'il travaille à joindre le déjà-là de la ville du cinéma et le point de vue décalé qui est celui de l'intimité du protagoniste. Ce regard devient dès lors un regard à nouveau étranger, défamiliarisant, mais de manière positive, car il construit une familiarité renouvelée avec des lieux de mémoire qui, du coup, s'avèrent quelque peu paradoxaux, puisqu'ils sont saisis en circuit fermé, pour un usage privé. Tenant ensemble relance et réappropriation, citation et décalage, exercice de reconnaissance et pratique déterritorialisante, le travail dont ces lieux sont

34 Le personnage lit la Bible, fait souvent la sieste à l'église Alésia, observe un vitrail représentant saint François d'Assise...

35 Bien qu'il s'agisse d'une musique souvent reprise au cinéma (*Irréversible*, *King's Speech*, *Darjeeling Limited*, *Des hommes et des dieux*), on peut souligner sa présence dans le magnifique film de Jacques Demy, *Lola*, tourné à Nantes, qui pourrait — en raison de ces jeux d'amour et de hasard — être un intertexte important du film de Hong Sang-soo et un clin d'œil cinéphilique du cinéaste.

36 Dans une très belle séquence, Sung-nam suit le parcours d'un excrément de chien le long d'un caniveau, ce qui donne une idée des banalités dont il est ici question.

l'objet contribue en même temps à poursuivre et à renouveler l'archive mémorielle du « Paris cinématographique ». En migrant de Séoul à Paris, le cinéma de Hong Sang-soo se retrouve au bout du compte en « communauté », en terrain connu, à hauteur de regard et à portée de main. *Chez-lui*, près de nous.

Références

- Les Lieux et les Choses — Places and Things of the French New Wave* [<http://fnw-nv.weebly.com/>].
- ALBERT, Christine, *L'Idiotie du réel : de Clément Rosset à Hong Sangsoo*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2013.
- FUCHS, Barbara Fuchs, « “Night and Day” : rencontre avec Hong Sangsoo » [en ligne], *Allociné*, 25 juillet 2008 [http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18426116.html].
- HABIB, André, « “La rue est entrée dans la chambre !” : mai 68, la rue et l'intimité dans *The Dreamers* de Bertolucci et *Les Amants réguliers* de Philippe Garrel », dans Viva PACI, Michael COWAN et Allana THAIN (dir.), « Prises de rue », *CiNéMAS*, vol. 21, n° 1 (automne 2010), p. 59-77.
- KAST, Pierre, « A Farewell to the Movies », *Cahiers du cinéma*, n° 200-201 (avril-mai 1968), p. 12-18.
- LACK, Roland-François « Paris » [en ligne], *The Cine-Tourist* [<http://www.thecinetourist.net/paris.html>].
- SCHREUDERS, Piet (dir.), « Het Parijs van *Le Ballon rouge* », *Furore*, n° 21 (2012).
- ZINCK, Hélène, « La communauté coréenne de Paris : petite introduction », *Hommes et migrations*, n° 1233 (septembre-octobre 2001), p. 44-57.



Dédales, carrefours et coïncidences : Paris et la mémoire dans *Pont de l'Alma* de Julián Ríos

LAURA SHINE

31 août 2007. Emil Alia emménage à Paris ; il célèbre son arrivée avec deux amis dans une brasserie place de l'Alma. Ils attendent — en vain — l'arrivée d'un quatrième homme, un paparazzi aux trousseaux de la princesse Diana. En rentrant chez lui, Emil est témoin d'un grave accident dans le tunnel de l'Alma. Mais ce n'est que le lendemain qu'il apprendra que Lady Di et son compagnon, Dodi Al-Fayed, ainsi que leur chauffeur, Henri Paul, ont perdu la vie au cours de la nuit.

Cet accident, qui ébranle la planète entière, est le point de départ de *Pont de l'Alma* de Julián Ríos et le centre de focalisation d'une mosaïque narrative complexe et bigarrée¹. Paris devient une scène où pavanent des dizaines de célébrités mortes, comme la princesse, dans la Ville Lumière. Pendant ce temps, le narrateur et protagoniste Emil Alia s'intéresse aux mystérieux personnages qui se succèdent devant la Flamme de la Liberté, devenue un monument d'hommage à la royale défunte. Depuis sa fenêtre qui donne sur la place de l'Alma, il observe l'incessant cortège de visiteurs mortuaires qui affluent à Paris pour faire revivre Lady Di. Ici, la ville, loin de servir de simple toile de fond à cette histoire aux focalisations multiples, devient un réel intermédiaire pour les tentatives de remémoration des défunts. En plus de permettre une démultiplication et une imbrication des espaces-temps, Paris propose des auxiliaires de mémoire qui (re)donnent vie aux célébrités mortes en ses murs. Par le biais du texte, Julián Ríos donne sens à la ville, en convoquant les résonnances des échos de ceux et celles qui y ont vécu ou y sont passés avant de revenir la hanter.

Un style dédalesque

D'entrée de jeu, le style de Julián Ríos déconcerte. L'écriture, véritablement dédalesque, est majoritairement constituée de phrases très longues, parfois de plus d'une page, entrecoupées de parenthèses, de tirets et de virgules, parsemées d'incises, d'ajouts et de digressions. Le lecteur, fût-il des plus attentifs, risque de s'égarer au détour d'une phrase à rallonges, d'un passage descriptif truffé de micro-récits, d'un subtil va-et-vient spatio-temporel. Cette sinuosité contribue à créer une

1 Julián Ríos, *Pont de l'Alma*, Auch, Tristram, 2010.

atmosphère mystérieuse, voire nébuleuse ; au diapason des revenants qui traversent l'histoire racontée, les nombreuses analepses qui hantent le texte lui donnent une dimension fantomatique.

La fragmentation des espaces-temps, qui s'imbriquent les uns dans les autres sans arrêt, contribue à brouiller les pistes de lecture, ainsi que le montre l'examen d'un extrait du premier chapitre de la seconde partie. Intitulée « Champs-Élysées », cette partie est consacrée à Camille. La jeune femme participe à une fête mystérieuse (et, on l'apprendra plus tard, imaginaire) à bord d'un bateau-mouche, le Champs-Élysées², qui vogue vers l'ouest sur la Seine. À bord, les fêtards sont déguisés en célébrités mortes à Paris³. Cet épisode fluvial, où se côtoient allègrement passé(s), présent(s) et futur(s), et où les diverses « strates » urbaines sont juxtaposées, est révélateur de la mouvance spatio-temporelle qui caractérise l'ensemble du récit. L'hétérochronicité de l'extrait conjugue trois temps principaux. La fête sur le bateau a lieu dans une sorte de présent où le temps perd à la fois toute dimension chronologique et toute épaisseur de durée, puisqu'il cristallise une multitude d'époques différentes dont les fêtards déguisés constituent les joyeux porte-parole. Pendant la soirée, Camille se remémore un après-midi de 1986 au cours duquel elle avait discuté, dans un café, avec un libraire et un ancien professeur surnommé Saint-André-des-Arts. Ce souvenir, qui renvoie à un passé précis, s'étale à son tour dans plusieurs micro-récits relatifs à des passés plus lointains lorsque les personnages évoquent des auteurs tels Joseph Roth et Ödön von Horvath. Enfin, une escapade dans les égouts constitue un présent distinct, en rupture avec celui du bateau. Camille fuit l'embarcation, entraînée par une fausse Lady Di en proie à une vague terreur ; elles s'enfoncent toutes deux dans les égouts pour tenter de semer des poursuivants mystérieux. Mais c'est peine perdue, car, arrivées au bout de leur trajectoire, elles sont incapables de soulever la plaque d'égout et doivent rebrousser chemin. Le temps reprend alors son « véritable » cours chronologique, au moment où les deux femmes retrouvent en quelque sorte la « vraie ville » et la « vraie vie », loin du bateau des fantômes au temps confus et multiple. Ces trois temps correspondent à trois lieux différents, trois espaces distincts mais complémentaires d'une même ville. Dans le premier cas, il s'agit d'un espace fluvial, la Seine. Comme le temps du bateau qui y vogue, cet espace est mouvant, tourbillonnant et sans cesse transformé, renouvelé. Dans le second temps, c'est l'espace « proprement » urbain qui est en cause, symbolisé par le café de la rue de Tournon, où Camille s'entretient avec ses interlocuteurs. En troisième lieu, l'escapade dans les égouts se déroule dans un espace suburbain, évocateur, depuis longtemps, d'un monde caché et inquiétant, tout particulièrement en art et en littérature. Il s'agit de trois

2 Au-delà d'une avenue parisienne bien en vue, les Champs Élysées sont, dans la mythologie grecque, le lieu où se retrouvent les morts vertueux pour y couler des jours paisibles pour l'éternité. Le nom est donc choisi à bon escient.

3 Il y a toutefois une exception : un travesti habillé en princesse Diana s'assoit à la table de Camille. Or, Lady Di n'est pas encore morte, puisque cette soirée a lieu près d'un mois avant le 31 août 1997. À la toute fin de l'extrait, elle se dirige d'ailleurs vers les flamboiements qu'elle distingue au fond du tunnel de l'Alma, apparemment incapable d'échapper à son tragique destin.

espaces-temps différents, mais rassemblés au sein d'une même ville, dont ils sont des parties distinctes mais complémentaires. Dans ce passage, le lien entre elles est assuré par la constance du paysage odonymique. Ainsi, pendant la croisière, dans l'espace fluvial, les ponts nommés les uns après les autres servent à « faire le pont » avec l'espace proprement urbain. De la même manière, dans les égouts, des plaques indiquent aux fuyardes les noms des rues sous lesquelles elles passent. De cette façon, la réalité externe — la ville elle-même — est curieusement recréée dans la profondeur des entrailles de la cité, et elle l'est avec une minutie remarquable :

[N]ous courions en remontant le quai vers la place de l'Alma. [...] Tout droit par l'avenue Montaigne, fit [Camille] à la Princesse, alors qu'elles passaient à toute vitesse devant la terrasse de Chez Francis [...]. En prenant la première rue à sa gauche, la rue du Boccador, elle esquiva entre deux voitures garées une ouverture d'égouts mal rebouchée. [...]

Heureusement il était facile de s'orienter car sur les murs de ciment des égouts étaient répétées les plaques avec le nom des rues sous lesquelles elles passaient, rue de la Trémouille, [...] rue Clément-Marot, [...] rue Pierre-Charron, [...] et elles manquèrent de tomber à l'eau, relativement transparente, en empruntant une planche qui enjambait la canalisation nommée rue Marbeuf. [...] La Princesse sortit en premier et avança d'un pas décidé par la rue du Boccador, continua ensuite par l'avenue Montaigne, se rappelant parfaitement le chemin, longea la petite place de la reine Astrid avec son mémorial [...] [Camille] pensa alors que la Princesse se dirigeait, à sa droite, vers la rue Jean-Goujon, mais elle continua tout droit et s'arrêta devant l'entrée du tunnel du pont de l'Alma [...].

Cette précision extrême s'avère à la fois un salut, qui permet à Camille et à la fausse princesse de ne pas s'égarer, et une malédiction, puisqu'elles ne peuvent échapper à la ville et à ses dangers, réels ou imaginés. Cette tentative de fuite est en effet une tentative ratée, puisque l'abîme où elles plongent les mène à un cul-de-sac : les fuyardes doivent rebrousser chemin et refaire surface par où elles sont entrées. Les personnages, tout comme le lecteur, ne perdent jamais le contact avec l'espace proprement urbain, sorte de matrice autour de laquelle et en référence à laquelle s'articulent les autres espaces. Dans ce cas comme dans bien d'autres, le contact inévitable avec la ville lance la suite du récit : à sa sortie des égouts, la princesse, désormais incapable d'échapper au sort qui l'attend, doit continuer seule son chemin vers la mort, vers les flamboiements qu'elle distingue dans le tunnel du pont de l'Alma. C'est ce destin à la fois tragique et mystérieux qui sera alors examiné sous toutes ses facettes par le reste du roman.

Le style fragmenté et labyrinthique ainsi que l'enchevêtrement spatio-temporel du récit donnent à la ville un visage multiple, qui met en lumière ses multiples rôles. La ville de *Pont de l'Alma* est source de création. Sa configuration, son état, ses usages servent d'appuis pour faire évoluer l'intrigue et pour multiplier les trames narratives. Dans l'extrait du bateau-mouche, par exemple, le café de la rue de Tournon tient lieu de parloir. Le libraire y relate la *Légende du saint buveur* et présente la biographie de son auteur, Joseph Roth ; le professeur Saint-André-des-Arts, qui le suit de près, fait écho aux histoires précédentes avec son *Inconnue de*

la Seine et la biographie du dramaturge Ödön von Horvath. Chacun de ces micro-récits, imbriqués dans le récit-matrice, fait progresser ce dernier en introduisant des références, des nuances qui sont reprises au fil du texte, notamment dans maintes tentatives de remémoration.

Comme en témoignent les références à Roth et à von Horvath, le paysage urbain est appréhendé en relation à des œuvres artistiques externes. Mais ces dernières — qu'il s'agisse, comme dans cet extrait, d'œuvres littéraires, ou comme ailleurs dans le roman, de peintures ou de photographies, par exemple — sont plus qu'un simple prisme destiné à observer la ville. Elles dialoguent réellement avec la cité, ont des effets directs et successifs sur elle, offrent des éléments qui participent à l'intrigue et la font évoluer. Les lectures, par exemple, sont source de pérégrinations dans la ville et stimulent l'imagination de personnages, qui prennent à leur tour la parole pour raconter une histoire dans un jeu de résonances infinies. L'espace urbain est ainsi perçu et façonné par la connaissance d'œuvres externes, qui contribuent à accroître la réticularité du récit. La ville crée les œuvres en même temps qu'elle est créée par elles. Dans cette logique « artialisante », le roman reconstruit la ville dont il s'inspire et procède en multipliant des rencontres et des coïncidences qui, loin d'être considérées comme des hasards, se voient accorder des raisons et des significations tangibles et bien réelles. Loin de constituer un simple décor, la ville est un personnage, un actant, une résonance, une interlocutrice.

Quelle vie après la mort ? Rémanences parisiennes

La question de la mémoire est au cœur de *Pont de l'Alma*. Souvenirs, récurrences, résurrections, présences de médiums sont autant de manifestations d'un désir de se remémorer, de comprendre *a posteriori*, de ne pas laisser se défaire les fils mémoriels qui relient au passé. Le roman suggère plusieurs pistes pour assurer la permanence du souvenir ; elles seront ici appelées des « rémanences » pour en souligner le caractère persistant et répétitif⁴. Plusieurs des auxiliaires de mémoire proposés par la ville, tels que le masque de l'Inconnue de la Seine, font figure d'intermédiaires physiques, de relais matériel avec le passé. D'autres font office de mémoire métaphorique : c'est le cas du culte des défunts ou de la transformation du souvenir en œuvre d'art.

L'Inconnue de la Seine baigne dans le mystère et les spéculations. À l'instar de nombreuses œuvres d'artistes et d'écrivains, le récit parle d'un véritable masque de plâtre qui aurait été réalisé à partir d'un cadavre anonyme, retrouvé dans la Seine⁵ (voir l'annexe). La relique est d'abord présentée comme un « supposé masque mortuaire [...] avec l'expression ineffable et le sourire de Joconde d'une adolescente hypothétiquement morte noyée dans la Seine au début du XX^e siècle ou à la fin

4 Le *Larousse* [en ligne] [<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9manence>] définit, en effet, la rémanence comme étant la « persistance d'un état après la disparition de sa cause » ou la « propriété qu'a la sensation de persister quelque temps après que le stimulus a disparu ».

5 Bertrand Tillier, *La Belle Noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine*, Paris, Éditions Arkhè, 2011, p. 17.

du XIX^e ⁶ ». Les innombrables suppositions et hypothèses qui planent autour de ce masque expliquent qu'il figure depuis plus d'un siècle dans de nombreuses œuvres, surtout littéraires⁷, et qu'il soit, selon le roman de Julián Ríos, aujourd'hui vendu à bon prix aux touristes allemands et anglais. *Pont de l'Alma* recense des auteurs qui en ont tiré des ressources créatrices, dont Aragon, Nabokov, Supervielle, Rilke et Ödön von Horvath. Si le récit s'inscrit ainsi implicitement dans cette lignée d'œuvres, il ne manque toutefois pas de souligner son caractère chimérique, puisque le narrateur affirme que « L'Inconnue de la Seine n'était en réalité ni petite sirène ni noyée, mais tout bonnement la fille de vif-argent du sculpteur avisé qui avait fabriqué ce masque en plâtre au début du XX^e siècle pour que les plus tendres familles d'Europe décorent leur petit salon de cette fausse relique nécrophile⁸ ». Source d'inspiration pour œuvres fictionnelles, « la belle noyée », comme l'appelle Bertrand Tillier, aurait une biographie officielle qui serait elle-même fictive et, par suite, conduirait à quelque déception ou déconvenue, si ce n'est au constat toujours déplaisant d'avoir été victime d'une imposture. Emil, en effet, brise à contrecœur l'illusion de son ami Aparicio en lui révélant ce qu'il dit être la « véritable » histoire de l'inconnue : « [J]e fus navré de le détromper⁹ », conclut-il.

Il n'empêche que le fantôme de l'Inconnue, quel qu'il soit, hante l'œuvre de Julián Ríos. L'énumération de nombreux suicides (réussis ou non) par noyade dans la Seine témoigne de cette fascination et révèle une facette très particulière de Paris. La Ville Lumière est traversée par la Seine et scindée en deux par elle en sorte qu'elle donne à la ville non seulement un axe de navigation et d'approvisionnement crucial, mais aussi une identité, un sceau. Dans *Pont de l'Alma*, l'importance des ponts, des traversées, des croisières atteste la spécificité d'une ville sectionnée par un incontournable cours d'eau — le titre même du roman est, à ce sujet, éloquent. Or, c'est souvent le caractère annihilant du fleuve qui est mis en évidence. Les

6 Julián Ríos, *op. cit.*, p. 59.

7 La première occurrence littéraire de « L'Inconnue » est fournie par l'auteur anglais Richard Le Gallienne dans *The Worshipper of the Image* [*L'Adorateur d'image*], œuvre écrite en 1898 et publiée en 1900. Le Gallienne possédait lui-même une copie du masque depuis quelques années. La supposée relique est ensuite devenue un item à la mode parmi les artistes du début du XX^e siècle et les touristes issus de la petite bourgeoisie. La tradition s'est poursuivie sous des formes qui dépassent le cadre littéraire. Des séries photographiques, dont une de Man Ray, ont donné lieu à de nouveaux moulages reproduits d'après image et enrichis de nouveaux détails absents de la version originale, en une sorte de dédoublement revu et corrigé de l'objet matériel. « L'Inconnue » est ensuite devenue la figure la plus embrassée au monde : elle a prêté ses traits au mannequin de plastique *Resusci Annie*, mis au point en 1960 par la société médicale Laerdal et utilisé dans le monde entier pour des cours de réanimation cardio-respiratoire. Enfin, son influence se fait encore sentir aujourd'hui : son visage orne la couverture du roman *A Habit of Dying* de D. J. Wiseman, paru en février 2011 (« That Image » [en ligne], *A Habit of Dying* [<https://ahabitofdying.wordpress.com/>]) ; un mois plus tard, la publication de *La Belle Noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine* de Bertrand Tillier confirme que ce mystère fascine encore (voir Bertrand Tillier, *op. cit.*, et David Phillips, « In Search of an Unknown Woman : l'Inconnue de la Seine », *Neophilologus*, n° 66 [1982], p. 321-327).

8 Julián Ríos, *op. cit.*, p. 187.

9 *Id.*

tentatives de suicide de la mannequin Litta¹⁰, d'une disparue anonyme vêtue d'une chemisette¹¹, de l'actrice Maryse Mourer¹², de Monet¹³ ou encore d'« un grand poète de langue allemande¹⁴ » sont évoquées. Le personnage d'Aparicio, pour sa part, songe à se jeter à l'eau lorsqu'il croit avoir tué sa maîtresse¹⁵. C'est lorsqu'il raconte cet épisode macabre que le narrateur, Emil, se désole de lui apprendre la « véritable » histoire de l'Inconnue, réitérant la force de cette filiation thématique qui relie le masque aux nombreux suicidés. L'Inconnue, qui n'est pas n'importe quelle inconnue mais spécifiquement celle de la « Seine » (ce repère géographique urbain est son seul caractère identitaire), sert ainsi de pivot central à la thématique de la noyade qui parcourt le roman.

La place centrale que L'Inconnue de la Seine occupe dans le panthéon des morts qui peuplent *Pont de l'Alma* se mesure à la multiplication des récits tissant autour de la « relique » une fiction plus ou moins crédible qui pallie l'absence de réelle biographie, laquelle multiplication vaut bien celle des masques vendus aux touristes et exhibés dans les salons bourgeois. Le souvenir de la jeune morte au sourire énigmatique est ainsi préservé, tant au plan physique¹⁶ qu'au plan métaphorique. Mais il importe surtout de noter que les innombrables légendes entourant sa vie et sa mort ne sont pas sans rappeler le culte mystique que vouent nombre de personnages du roman à une autre disparue : la princesse Diana. Cette dernière, si elle n'a rien d'une inconnue, n'en est pas moins le sujet des conjectures et suppositions les plus improbables. En effet, le roman met en scène les théories d'individus qui se relaient autour de la Flamme de la Liberté pour se rappeler les circonstances de son décès mystérieux. Les commentateurs, les publicistes, les écrivains, les plumitifs les plus divers élaborent des récits autour de sa vie, de sa mort, de sa prétendue réincarnation. Ainsi, à l'instar de l'Inconnue, Diana devient le sujet de biographies plus ou moins véridiques, de récits et même — *Pont de l'Alma* en est la preuve éclatante — de fictions romanesques sophistiquées. Bertrand Tillier, dans sa monographie consacrée à l'Inconnue de la Seine, explique que le masque est à la fois « une œuvre sans auteur, un document historique, le symptôme d'une culture, en même temps qu'un objet mystérieux et troublant devenu mythique, dont

10 *Ibid.*, p. 16.

11 *Ibid.*, p. 171.

12 Mieux connue sous le nom de Martine Carol ; *ibid.* p. 191.

13 *Ibid.*, p. 210

14 *Ibid.*, p. 187. Il pourrait s'agir du poète Paul Celan, né de parents allemands, qui s'est jeté dans la Seine dans la nuit du 19 au 20 avril 1970 (Art Point France, « Paul Celan » [en ligne], *Amour de papier* [<http://www.artpointfrance.org/Diffusion/celan.html>]).

15 *Id.*

16 Je souligne au passage que la « réincarnation » que permet le masque se manifeste aussi dans l'usage du déguisement — auquel le masque peut servir de synecdoque, étant l'élément qui camoufle le mieux l'identité de l'imposteur déguisé. Pendant l'épisode du bateau-mouche, l'importance du masque est ostensiblement soulignée alors que les fêtards s'évertuent à redonner vie à des personnalités disparues. Toutes ces célébrités sont mortes à Paris, et c'est sur son fleuve si caractéristique que se manifeste leur rémanence — ce qui souligne la capacité de cette ville, et de son fleuve, à solliciter la mémoire des illustres disparus.

les silences et les résistances sont indéfiniment interrogés¹⁷ ». Cette définition pourrait parfaitement convenir à la princesse de Galles, ou plutôt au culte quasi religieux que lui vouent ses adorateurs. Ainsi, l'on peut sans crainte évoquer un rapprochement artistique¹⁸ entre les deux femmes, dont la mort a donné vie à des légendes fécondes et créatrices. Bien après leur disparition, elles existent encore au carrefour des deux principales traditions mémorielles proposées par le roman, soit la survie métaphorique par le biais du récit et la préservation physique par la relique. Le culte qui s'installe autour de la Flamme de la Liberté, devenue un monument consacré à Diana, permet d'abord de rendre compte de cette nouvelle forme d'existence que la défunte acquiert par les innombrables histoires qui (re)donnent vie à sa mémoire. Hypothèses, messages à la morte et à l'au-delà, tracts, suppositions, récits et paranoïas s'entrelacent autour de la sculpture. Ensuite, si la pratique du masque mortuaire, courante au tournant du siècle dernier, n'a plus cours de nos jours, il n'empêche que la disparue se réincarne sous une forme matérielle dont les spécimens abondent dans *Pont de l'Alma* : la photographie. Photographes et paparazzis occupent, en effet, une place très importante au sein de l'œuvre ; plusieurs d'entre eux s'intéressent de très près à la princesse de Galles, produisant des « témoignages » durables sur toutes les facettes de son existence, jusqu'aux derniers moments de son agonie¹⁹. Après sa mort, à défaut d'avoir réussi à l'immortaliser avant qu'elle ne disparaisse prématurément, le photographe-paparazzi Carrión va jusqu'à collectionner des clichés des « adorateurs » de Lady Di qui se succèdent autour de la Flamme en sa mémoire — élevant au carré, en quelque sorte, le principe du souvenir photographique, en une manière de mise en abyme de la rémanence matérielle.

Ville de signes, ville de sens

L'Inconnue noyée et Diana Spencer ont une valeur exemplaire : Paris est le lieu par excellence de la rémanence des disparus en raison de la richesse des formes et des lieux de mémoire qu'elle propose. La ville permet aux disparus de se réincarner « physiquement ». Mais elle étaye aussi une réincarnation plus métaphorique : celle qu'opère la littérature. Car c'est bien cette dernière qui réussit à intégrer, par le biais du récit, tous les modèles et lieux mémoriels envisagés²⁰.

Masques mortuaires et déguisements, photographies, hommages ou encore récits plus ou moins fictionnels sont autant de manières de renvoyer aux disparus, à ceux qu'on ne voit plus, à ce qui nous échappe. Autant de signes à comprendre, à déchiffrer, à remotiver — un masque mortuaire ou une photo de Diana ne signifient que peu de chose si l'on ignore à qui et à quoi ils renvoient. À l'instar des psychophonies transmises par les morts et captées dans le roman par un médium, Mme Crama, sur son transmetteur radio, certains messages demandent une forme d'interprétation ou, du moins, une vigilance particulière qui dépasse la

17 Bertrand Tillier, *op. cit.*, p. 15.

18 Ou une de ces « fausses coïncidences » lourdes de sens que Ríos affectionne.

19 Julián Ríos, *op. cit.*, p. 19.

20 Une reproduction du premier daguerréotype est même incluse à la page 167, comme pour prouver que la littérature peut aussi faire sienne la mémoire photographique.

simple constatation. Comme nous exhorte à le faire Pierre Sansot dans « Rémanences et recommencements de la ville », il nous incombe de jeter un regard nouveau sur ce qui nous entoure, d'être attentifs aux sens multiples et parfois dissimulés que charroie la vie urbaine. Pierre Sansot explique que « [n]otre familiarité avec les choses en vient à cacher l'énigmatique complicité que nous entretenons avec elles²¹ ». Or, accepter de suivre les pistes mémorielles que propose Paris par le biais de l'écriture, c'est renouer avec une des formes de cette « énigmatique complicité », avec une réalité qui échappe parfois à l'entendement. C'est reconnaître qu'un masque peut dissimuler un imposteur, qu'un leurre peut en cacher un autre, qu'une image peut brancher sur un souvenir, qu'un signe peut se voir accoler des signifiés inattendus. C'est ainsi que, dans *Pont de l'Alma*, narrateur et personnages se laissent aller en toute complicité à un étrange et curieux jeu mystique.

À l'instar de l'observateur idéal de Pierre Sansot qui, après une longue absence de la ville, voit ses sens « aiguisés au point de délier [son] esprit²² », Emil aborde Paris avec l'enthousiasme d'un étranger qui s'y installe pour une période courte et intense (dans son cas, une année). Sans cesse attentif aux images et aux symboles, il donne « sens » à la ville, conjugue les trois acceptions de ce mot : direction, sensation et signification.

Le sens « directionnel » est au cœur du roman. Dès l'abord, le titre laisse lui-même entendre l'importance des repères géographiques. Le lecteur est ensuite promené dans Paris au fil des noms de rues, de places, de ponts, de monuments, souvent signalés avec une méticulosité remarquable. Comme cela a déjà été souligné, le paysage odonymique est abondamment détaillé, et cette précision directionnelle s'avère parfois une planche de salut pour les personnages²³. De manière semblable, tout au long du roman, l'espace urbain est minutieusement décrit et les innombrables repères géographiques permettent de situer parfaitement les personnages dans leur environnement.

Paris est également perçu et saisi par le biais de l'expérience sensorielle. Les stimuli visuels sont particulièrement présents ; la ville est inventoriée et décrite dans ses moindres détails. Si les auxiliaires visuels, nous l'avons vu, abondent — sculptures et moulages, photographies et peintures occupent une place prépondérante —, les autres sens ne sont toutefois pas en reste. La douleur physique, le froid et l'inconfort sont le lot de nombreux personnages blessés ou tués dans des accidents de voiture, tentés par le suicide dans la Seine ou encore victimes de violence. À quelques reprises, les sensations olfactives sont mises de l'avant : fuyant par les égouts, Camille et le travesti doivent rebrousser chemin car « la Princesse ne support[el] pas la légère odeur de décomposition²⁴ ». En ce qui a trait aux stimuli auditifs, les psychophonies retransmises à grands cris par Mme Crama en sont sans doute les plus spectaculaires et les plus significatives. Le goût, enfin — principalement celui des alcools de tout

21 Pierre Sansot, « Rémanences et recommencements de la ville », dans François Guéry (dir.), *L'Idée de la ville*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 169.

22 *Ibid.*, p. 172.

23 Tout comme pour le lecteur, parfois désorienté par la prose dédalesque de Ríos.

24 Julián Ríos, *op. cit.*, p. 69.

acabit – est également mobilisé de façon régulière. Le concert de stimuli sensoriels inventoriés par le narrateur fait de la ville une éveilleuse de sens.

C'est enfin un ensemble de significations qu'Emil lit et comprend dans son environnement parisien. Au-delà des repères géographiques et des stimulations sensorielles, le monde qui l'entoure renvoie à un signifié qui le transcende. Les signes proposés par la ville, linguistiques ou autres, sont sans cesse remotivés, dotés d'une signification nouvelle, déterminée par la situation ou le moment. Lieux urbains et noms de personnages s'entremêlent : le professeur Saint-André, par exemple, est surnommé Saint-André-des-Arts, en référence à la rue du même nom. La dame qui loue son appartement à Emil se nomme Alma, tout comme la place sur laquelle s'ouvrent les fenêtres de sa demeure. Les noms de villes sont animés sémantiquement de la même manière : Enfer, où le peintre Mons possède un atelier, « n'est pas une blague ou une de ses inventions²⁵ », puisque l'artiste revendique le sens littéral cette dénomination ; Toulouse, prononcé à l'anglaise (*too loose*, « trop lâche ») ou à l'espagnole (*tu luz*, « ta lumière ») devient tour à tour un lieu de sépulture à la terre légère pour le photographe Carrión et un hommage à son esprit lumineux, après sa mort en ville dans un accident de voiture. Par ces remotivations libres des signes, les noms de lieux sortent de leur fonction topographique et la ville, dans son ensemble, devient un immense tissu polysémique.

Mais d'autres types de signes urbains sont l'objet du même traitement. Avant de quitter la ville qui l'a hébergé pendant un an, au cours duquel il a observé le culte de Diana sous toutes ses facettes, Emil revisite les trois cafés qu'il a les plus fréquentés, Le Grand Corona, Chez Francis et le Bar-Tabac de l'Alma. Il note à cette occasion que les trois établissements forment un triangle dans l'espace, comme le delta de l'alphabet grec et l'initiale de la princesse. Les lieux de socialisation quittent ainsi leur rôle ordinaire et deviennent eux-mêmes de véritables signifiants en attente de réinvestissements de sens qui pourraient permettre de mieux appréhender la ville et, surtout, de l'ouvrir à des lectures créatrices. Le risque est alors de basculer dans une manière de paranoïa herméneutique où tout ce qui entoure le citadin devient dorénavant signifiant, mais ce risque est assumé au nom d'une conception de l'existence qui associe l'inévitabilité de la mort et la liberté du jeu. À preuve, la lettre « d », formée d'un croissant de lune adossé à l'antenne de la tour Eiffel, est comprise comme une apparition prémonitoire de l'initiale de Diana, quelques heures avant sa mort. Emil se désole de n'avoir pas compris ce signe annonciateur²⁶. Le mémorial de la reine Astrid devient quant à lui la trace d'un avertissement jadis ignoré, dont l'importance est soulignée à plusieurs reprises²⁷, du fait qu'elle mourut comme la princesse Diana dans un accident d'automobile. La statue de celle qui fut princesse de Suède est située aux abords de la place de l'Alma, tout près de la Flamme de la Liberté et de la scène de l'accident fatal de Diana. Pour Emil, il ne peut s'agir d'un simple hasard. Les exemples se succèdent ainsi tout au long du roman pour montrer que la ville, loin de ne constituer qu'un paysage statique, est

25 *Ibid.*, p. 17.

26 *Ibid.*, p. 9.

27 *Ibid.*, p. 69 et 261.

au contraire un réservoir infini de sens et de significations pour qui sait regarder et se laisser, lui aussi, « délier l'esprit ».

Avec *Pont de l'Alma*, Julián Ríos tisse un roman complexe où la ville de Paris vibre de l'écho multiple des défunts. La narration dédalesque et la fragmentation du récit permettent une imbrication des espaces-temps au creux de laquelle s'installent fantômes et revenants, tandis que les auxiliaires de mémoire, tant matériels que métaphoriques, offrent une surface de résonance aux voix des disparus. Qu'il s'agisse des pratiques au goût du jour ou de la litanie des morts parisiennes, rien n'est abandonné au hasard. En ville, tout « signifie ». Il faudrait une étude plus longue que celle-ci pour le faire valoir de façon raisonnablement complète. De nombreuses caractéristiques de la mémoire complexe, dont la ville est à la fois la dépositaire et la catalysatrice, restent en effet à examiner. La photographie, les psychophonies retransmises par Mme Crama, dont le nom est déjà tout un programme, la résurrection spirituelle des grands passants, les récits toujours mouvants et renouvelés des adorateurs de la princesse, l'insistant motif du « pont » appelleraient des analyses détaillées, car ces auxiliaires mémoriels exercent un rôle perpétuel de médiateur, que ce soit sous les ponts et au détour des rues parisiennes, comme si Paris reposait en équilibre instable entre désincarnation et réincarnation.

Références

- ART POINT FRANCE, « Paul Celan » [en ligne], *Amour de papier* [<http://www.artpointfrance.org/Diffusion/celan.html>].
- LE GALLIENNE, Richard, *The Worshipper of the Image [L'Adorateur d'image]*, London/New York, John Lane, 1900.
- PHILLIPS, David, « In Search of an Unknown Woman : l'Inconnue de la Seine », *Neophilologus*, n° 66 (1982), p. 321-327.
- RÍOS, Julián, *Pont de l'Alma*, Auch, Tristram, 2010.
- SANSOT, Pierre, « Rémanences et recommencements de la ville », dans François GUÉRY (dir.), *L'Idée de la ville*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 164-178.
- TILLIER, Bertrand, *La Belle Noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine*, Paris, Éditions Arkhê, 2011.

Annexe

L'Inconnue de la Seine



Source : Wikimedia Commons [[http://fr.wikipedia.org/wiki/Inconnue_de_la_Seine#mediaviewer/File:L%27inconnue_de_la_Seine_\(masque_mortuaire\).jpgl](http://fr.wikipedia.org/wiki/Inconnue_de_la_Seine#mediaviewer/File:L%27inconnue_de_la_Seine_(masque_mortuaire).jpgl)].

Marseille



Chourmo, la nostalgie d'un autre présent

BERNABÉ WESLEY

*Marseille se découvrait ainsi. Par la mer. Comme dut l'apercevoir
le Phocéén, un matin, il y a bien des siècles. Avec le même émerveillement.
Port of Massilia. Je lui connais des amants heureux, aurait pu écrire un
Homère marseillais, évoquant Gyptis et Protis. Le voyageur et la princesse.
Le soleil apparut, par-derrière les collines... Lole murmura :
« Ô convoi des Gitans
À l'éclat de nos cheveux, orientez-vous¹... »*

I naugurales, les dernières lignes de *Total Khéops* consacrent le mythe fondateur de Gyptis et Protis comme une représentation privilégiée de la ville d'après laquelle le roman recrée un espace d'invention singulière de la mémoire collective marseillaise. Or c'est *Chourmo*², le second volume de la trilogie de Fabio Montale, qui tente une refondation de ce mythe. Tel que l'œuvre de Jean-Claude Izzo le réinterprète et le reformule, le mythe apparaît pourtant dans une version déceptive qui montre que sa légende est en panne et qu'elle n'opère plus dans la Marseille du milieu des années 1990³. Moment mythique de la fondation de la ville, récit constitutif d'une mémoire et d'une identité multiculturelle chevillée à un imaginaire méditerranéen particulier, le mythe de Gyptis et Protis est le récit légendaire de Marseille que le roman de Jean-Claude Izzo convoque comme un sous-texte et qu'il passe au crible de sa propre désillusion contemporaine pour donner forme à sa représentation de la ville. Étudier la dimension discursive, cognitive, générique, poétique et narrative de ce recours à la légende et à son imaginaire mythologique dans *Chourmo* est l'objet du texte qui suit.

C'était à Ségobriga, embouchure de l'Huveaune, sur les terres de Nann... Six cents ans avant Jésus-Christ, des navires ioniens accostent sur les rives de l'actuel emplacement de Marseille, que peuplent alors les Ségobriges, une tribu celto-ligure.

-
- 1 Vers tirés de la « Chanson des filles de Djinns » du poète libanais Salah Stétié, *Le Nibbio ou la Médiation des imaginaires*, Paris, José Corti, 1993, p. 89.
 - 2 Jean-Claude Izzo, *La Trilogie Fabio Montale*, Paris, Gallimard (Folio policier), 2006, p. 304. Le livre réunit, dans un même volume, *Total Khéops* (1995), *Chourmo* (1996) et *Soléa* (1998), dorénavant désignés à l'aide des lettres TK, C et S, suivies du numéro de la page.
 - 3 Voir Mireille Rosello, « De Massalia à la Planète Mars : métissage ou « fréquentage » », *L'Esprit créateur*, vol. 41, n° 3 (2011), p. 24-36.

L'ancre jetée, Protis, marin de Phocée, va au-devant des hommes qui règnent sur ces rivages inconnus. Il fait la rencontre du chef d'une tribu celto-ligure, Nann, qui le prie de se joindre aux festivités organisées ce jour-là pour célébrer les noces de sa fille Gyptis. Cette dernière doit, lors d'un banquet, désigner celui de ses prétendants qu'elle a choisi pour époux en lui remettant une coupe de vin. L'étranger se trouvant parmi les convives, c'est à lui que Gyptis offre sa coupe devant l'assemblée médusée. Le chef ligure approuve l'union et donne des terres aux jeunes mariés. Massalia est née. Le récit minimal qui vient d'être lu forme l'invariant du mythe fondateur de la ville de Marseille. Pour le reste, la légende de Gyptis et Protis fait l'objet d'une prolifération d'innombrables récits et romans, de tableaux, de sculptures, de films divers. Le mythe est si bien chevillé aux fonts baptismaux de l'imaginaire marseillais que le nom des deux amants inaugure des projets culturels, se grave dans la pierre des villas et des pavillons de banlieue méridionaux ; il colore les vergues des navires battant pavillon français et s'agite sur les stores des cafés. Lorsque ce ne sont pas des célébrations municipales comme la Massalia⁴ qui en commémorent directement le souvenir par une parade navale reproduisant l'arrivée de Protis sur les rives de la cité, ce sont les discours de tous les horizons politiques qui en font mention et tâchent de s'envelopper de son aura légendaire. Le mythe fait assurément l'objet d'un travail de la mémoire collective. Mireille Rosello en a retracé la diversité et la richesse en remarquant que l'histoire de la « fondation de Marseille doit [...] répondre à un double impératif : celui de passer pour immuable, indiscutable et celui d'être suffisamment souple pour être, justement, discutée, interprétée⁵ ». Hors le récit qui vient d'être rapporté, deux éléments de la légende font consensus. L'union de la fille du roi ségobrige avec le marin de Phocée coïncide avec l'idée de la cité elle-même et avec la date de fondation que cette union institue — Marseille est « née » il y a 2600 ans. Cette date confère maints bénéfices symboliques à la ville, en particulier l'ancienneté, la préséance d'être la plus vieille ville d'une entité qui n'était pas encore la France et dont l'essence, qu'on ne peut que présumer, aurait survécu aux destructions, aux pestes, aux guerres et aux révolutions économiques. C'est ce mythe fondateur qui, à partir des années 1990, fait retour au sein d'un discours où Marseille doit désormais donner l'exemple en matière de multiculturalité et proposer un prototype de cohabitation harmonieuse entre les différentes communautés du réseau multiethnique et multiracial que la cité abrite. Mais cela ne va pas de soi. Dans ce contexte discursif paraissent en effet nombre de polars marseillais — ils

4 La Massalia est une fête commémorative « qui eut lieu le 19 juin 1999 autour du Vieux-Port et de la Canebière. Préparée de longue date par des milliers de bénévoles, d'enfants et d'artistes, ainsi que par des dizaines de corps de métier, La Massalia avait pour but de symboliser, en une journée à la fois multiple et unique, l'anniversaire de la « plus ancienne ville française ». Et pour accréditer le mythe de cette origine, la cérémonie commençait par une parade navale censée reconstituer l'arrivée de Protis, le navigateur phocéen, dans la baie de Marseille » (*ibid.*, p. 24).

5 *Id.*

seront publiés entre 1995 et 2004⁶ — dont une partie reconfigure le mythe fondateur de Gypsis et Protis pour en faire le socle d'un discours critique qui s'oppose à la montée de la xénophobie à Marseille.

Dès son prologue, le second roman de Jean-Claude Izzo s'emploie à montrer que ce mythe fondateur n'a plus cours dans l'univers urbain hostile et délusoire de la Marseille des années 1990. C'est dans le regard naïf d'un adolescent en fugue que le lecteur appréhende d'abord ce décor trompeur. Marchant sur les pas de Protis, Guitou est l'étranger qui découvre cette ville inconnue où il doit retrouver le soir même sa fiancée Naïma et passer avec elle sa toute première nuit charnelle. Du haut des marches de la gare Saint-Charles, la ville, féminisée dans le corps de l'amante, a pour ce Rastignac méridional l'apparence trompeuse d'une terre d'accueil pour les amours ailleurs interdits — les préjugés racistes des familles des deux amants, l'une d'origine algérienne, l'autre aux racines italiennes, s'opposent à cette union. Ignorant tout de ses lois, le personnage tombe dans le premier piège que lui tend une ville fantasmagique et aveuglante : sur les marches de la gare Saint-Charles, il s'en rend compte trop tard, deux pickpockets lui ont dérobé son portefeuille. Le titre du prologue, « Terminus, Marseille, gare Saint-Charles », annonçait d'avance que Marseille est désormais le tombeau de la vieille légende et des rêves d'ailleurs pour lesquels les étrangers traversent les frontières. De fait, si l'union des nouveaux Protis et Gypsis que sont Guitou et Naïma a lieu à la fin du prologue, elle est loin de correspondre à une refondation harmonieuse de la cité. Bien au contraire, Guitou est volé puis assassiné par des figures inconnues que le roman garde dans l'anonymat pour qu'elles désignent directement celle qui est tenue pour seule responsable de ce crime et désignée comme la figure d'assassin de ce polar, à savoir Marseille elle-même, actrice à part entière qui tue d'emblée l'élément masculin du couple légendaire. Dès ses premières pages, le roman dispose donc tous les éléments d'une analogie qui détermine le sens de l'enquête que le détective Fabio Montale mène par la suite et dans laquelle démasquer les assassins de Guitou reviendra à démasquer les assassins de la mémoire de la ville. Si le mythe n'est plus fondateur pour la ville, son échec l'est à coup sûr pour un roman qui accorde un statut programmatique à cette légende passée au crible de sa propre désillusion. Cet homicide est fondateur d'une représentation de la ville marquée par la perte d'un horizon de l'altérité et par la disparition de l'imaginaire de l'ailleurs que le mythe cristallise comme un prisme. Dans la structure formelle du texte, le mythe, parce qu'il est relégué dans un prologue qui l'isole du reste du récit, est désigné comme un déjà là fondamental, mais dont le pouvoir évocateur est désormais hors d'atteinte. Cependant, si son statut narratif de prologue l'isole, il lui permet en revanche de déterminer le récit. L'homicide décide de l'intrigue du roman et instaure un protocole de lecture fondé sur l'ironie dramatique où le seul passage du roman raconté à la troisième personne confie au

6 Sur la naissance de ce qu'on nomme aujourd'hui le polar marseillais, voir Alain Guillemin, « Le polar "marseillais". Reconstitution d'une identité locale et constitution d'un sous-genre », *A contrario*, vol. 1, n° 1 (2003), p. 25-42, et Jacques Caroux et Rodney Watson, « Marseille sur Izzo. La cité phocéenne sous un soleil d'encre noire », actes du colloque du GDR Opus (Grenoble, 25-26 novembre 1999), *Sociologie de la littérature et sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 7-11.

lecteur ce que le personnage principal et narrateur Montale ignore jusqu'au tiers du livre, à savoir que Guitou est déjà mort. Dans cette scène initiale se joue le drame secret d'une ville qui œuvre à empêcher tout retour effectif du mythe fondateur de la ville dans l'imaginaire social. Au commencement était donc un « mémoricide » qui efface, au sens criminel du terme, toute trace d'un oubli collectif : le meurtre initial est thématisé comme un acte de violence qui s'en prend symboliquement à la mémoire collective de la ville.

L'archéologie du mythe

L'analogie entre l'histoire privée des deux amants et l'histoire collective de Marseille est d'autant plus lisible que Guitou est tué en même temps que Hocine Draoui, un historien algérien qui vit dans la même maison où les amours du jeune couple trouvent un refuge éphémère. Spécialiste de la Méditerranée, cet intellectuel est passionné par les fouilles archéologiques du centre portuaire de Marseille⁷, d'abord phénicien, puis romain. Les travaux de l'historien, organisateur d'un colloque sur la « Marseille grecque et la Gaule », s'appuient sur des auteurs anciens, notamment sur Strabon, ce géographe grec dont les écrits attestent l'existence de temples et d'un sanctuaire⁸ au cœur de Marseille, pour affirmer que « la plupart des vestiges de ces monuments n'ont jamais été découverts » (C, 436). Le roman fait de ce chercheur une incarnation de la mémoire de la ville à double titre puisqu'il est à la fois le gardien du passé antique de l'*urbs* marseillaise — ses recherches devaient, expliquera le commissaire Loubet à Montale, renouveler l'histoire de la ville et « l'aider à recouvrer sa mémoire » (C, 403) — et l'une des figures de l'exil dont l'itinéraire atteste sa vocation cosmopolite, le chercheur ayant fui Alger pour échapper aux menaces de mort du Front Islamique du Salut. Au regard de l'ensemble du texte, la monographie que Draoui aurait dû écrire symbolise la dimension cognitive du mythe de Gyptis et Protis. Mais les ruines portent au délire : « Ces fouilles-là [explique encore Loubet] permettent de remonter à six siècles avant l'ère chrétienne. Ce qui sera peut-être mis à jour ici, c'est l'embarcadère du port ligure. Celui où Protis a débarqué un jour. » (C, 535) Sous leur vernis scientifique, les travaux de Hocine Draoui abritent le fantasme propre à toute métropole dotée d'un passé antique, celui d'une ville sous la ville à laquelle chacun rêve comme à une autre légende urbaine, jusqu'au jour où les travaux engagés pour construire une nouvelle ligne

7 L'historien et le jeune couple forment donc deux personnifications d'une seule et même mémoire antique, la scène qui précède le meurtre ayant le caractère étrange d'une discussion où s'affrontent la connaissance des richesses patrimoniales du passé antique de la ville et sa réincarnation érotique, toutes deux sous la menace d'une disparition dont découle la tension dramatique du prologue. Le désir s'y mêle à la peur, la tension sexuelle des amants le dispute au danger de la mort jusqu'à ce que le cri de Hocine, qu'on tue à l'étage, annonce lequel des deux l'emporte.

8 Strabon signale l'Éphésion consacré à Artémis et le sanctuaire d'Apollon dans sa *Géographie. Tome II, livres III et IV : Espagne-Gaule*, édition et traduction de François Lasserre, Paris, Les Belles Lettres, 2012 [1966]. Voir Henri Tréziny, « Les lieux de culte dans Marseille grecque », dans Antoine Hermay et Henri Tréziny (dir.), *Les Cultes des cités phocéennes*, actes du colloque international Aix-en-Provence/Marseille (4-5 juin 1999), Aix-en-Provence, Édisud/Centre Camille Jullian (Études massaliètes), 2000, p. 81-99.

de tramway ou un stationnement souterrain sont interrompus par la découverte d'un site antique. La « cité fortifiée » de Marseille serait faite de « trois temples sur chacune des buttes des Moulins, des Carmes et du Saint-Laurent, avec un théâtre juste à côté du dernier temple et une agora à l'emplacement de l'actuelle place de Lenche » (C, 435). Loin d'enfermer cette ville antique souterraine dans un dôme de muséification, la topographie du roman inscrit sa potentielle découverte dans les circonstances présentes et les bouleversements urbains qui touchent la ville au mitan des années 1990. Le chantier devant la Vieille Charité menace de faire un « gros trou à la place de la rue des Pistoles et de la rue Rodillat » (C, 435) pour construire là un parking souterrain. Mais, comme toujours lorsqu'on creuse autour du Vieux-Port, « l'entrepreneur [tombe] sur des vestiges de l'ancienne Phocée ». L'ouverture des fouilles place Jules-Verne semble confirmer les thèses de Draoui (C, 436) et révèle « un surprenant travelling sur près d'un millénaire ». Entre fascination pour les ruines cachées et ironie désabusée, le roman suggère que la ville a si bien tourné le dos à son passé que ce n'est qu'à la faveur de la construction d'un stationnement ou de l'inauguration d'un énième projet immobilier qu'elle redécouvre de manière fortuite la minéralité archéologique de son passé. Cette spatialisation de la mémoire antique de la ville l'associe à des lieux dépositaires d'une mémoire plus récente et à des souvenirs qui s'enracinent dans une expérience vécue. Le cœur nostalgique de Montale se rappelle ainsi des promenades sur la Canebière où, enfant, il dégustait une glace à la pistache, un cornet de jujube ou des cacahuètes salées, mais il reste surtout attaché au quartier du Panier et aux couleurs provençales de ses rues qui ont abrité sa jeunesse avec ses amis Manu, Ugo, Gélou, et celle d'autres immigrés venus de tous les rivages de la Méditerranée pour trouver dans ce quartier cosmopolite une terre d'accueil. (C, 432) La topographie romanesque de Jean-Claude Izzo oppose ces quartiers du centre, dépositaires d'une mémoire populaire et multiethnique, à l'autre côté du Vieux-Port, aux quartiers de Castellane, d'Endoume et de Vauban où, dès qu'ils ont un peu d'argent, partent les anciens habitants du Panier. (C, 434) Dans cette topographie, les vestiges de l'*urbs* phocéenne se confondent aux souvenirs des quartiers populaires du centre et interrogent le présent comme une question actuelle qui touche à l'essentiel de la vie des Marseillais, à leur droit à la ville et à la disparition prochaine d'un des derniers centres urbains populaires de France. Plus de dix ans avant que la rue de la République ne fasse l'objet du projet de rénovation de grande ampleur « Marseille République », orchestré par des fonds de pension américains (dont la Caisse de dépôt du Québec), plus de quinze ans avant que la consécration de Marseille en « Capitale de la culture 2013 » ne précipite le phénomène de « gentrification » qui touchait la ville, déjà les frères Pereire de ce monde imaginaient un Marseille *unlimited* dont la violence allait définitivement corriger « l'anomalie urbaine » que constituait le centre-ville de Marseille et obtenir l'expulsion immédiate, définitive, scélérate mais légale, de l'ensemble des membres des classes populaires et moyennes du centre-ville. Avec clairvoyance, le roman, publié en 1996, anticipe les signes de la défiguration que subira la ville au cours des deux décennies suivantes.

La dimension critique du mythe

Le mythe de Gyptis et Protis se distingue d'autres mythes fondateurs méditerranéens par une mise en fiction du métissage et de la rencontre de l'altérité. Cette spécificité est particulièrement frappante lorsqu'on le compare à celui de la fondation de Rome par Romulus et Rémus. Sur les berges de l'Huveaune, il n'y a ni violence envers l'autochtone ni rapt des Sabines⁹. D'une part, il n'y a pas de colonisation : l'autochtone n'est pas dépossédé de ses terres et il se fait le garant du respect des usages de l'hospitalité due à l'étranger. D'autre part, Protis ne prend pas femme : il est choisi par Gyptis qui joue une part active dans la fondation de la ville. Quelles que soient les zones d'ombre du mythe¹⁰, et bien qu'il repose sur une féminisation traditionnelle de la ville, le consentement féminin est capital dans cette histoire. Il faut d'autant plus le souligner que la chose est rare. Sur le plan discursif, les valeurs inscrites dans le mythe phocéén sont, de cette façon, radicalement différentes des valeurs de la latinité romaine puisqu'il raconte la naissance harmonieuse d'une civilisation fondée sur le respect des usages de l'hospitalité due à l'étranger, la rencontre de l'autre et le consentement féminin. Il se distingue également du discours multiculturaliste qui se cristallise autour de Marseille dans les années 1990, parce qu'il a la force d'un geste « civilisationnel » fulgurant où le choix de l'autre abat l'ensemble des barrières sociales, raciales ou culturelles et rend inutile tout impératif d'intégration.

À l'évidence, la dédicace du roman à la mémoire d'Ibrahim Ali, abattu le 24 février 1995 dans les quartiers nord de Marseille par des colleurs d'affiches du Front national, suggère que ce récit n'a plus cours par ces temps de « matins bruns¹¹ ». Aussi le roman réinvestit-il la dimension utopique du mythe comme un élément de comparaison pour juger de l'état actuel de la question sociale. Le modèle de cohabitation harmonieuse entre les différentes communautés et ethnies de la ville que représente la légende de Gyptis et Protis nourrit directement la critique sociale du roman, laquelle porte principalement sur la montée de la xénophobie

9 Voir Mireille Rosello, *art. cit.*, p. 30.

10 La légende ne dit certes pas ce qui a plu à Gyptis chez le Phocéén ni si toute la cérémonie ne relève pas d'un mariage arrangé auquel la jeune femme consent par respect de la volonté paternelle.

11 Franck Pavloff, *Matin brun*, Devesset, Cheyne, 2010 [1998]. Le titre fait référence aux « Chemises brunes », surnom donné aux miliciens nazis des S.A. Alain Guillemin résume ainsi le contexte politique dans lequel paraît *Chourmo* : « En mai 1995, Jacques Chirac devient président de la République ; Jean-Claude Gaudin s'empare de la mairie de Marseille un mois plus tard. Ce retour de la droite s'accompagne d'une montée de l'extrême-droite. Phénomène qui se traduit localement par les succès du Front national à Toulon, Marignane, Orange et l'élection à Nice de Jacques Peyrat, ex-membre du FN. Ces victoires sont précédées, le 21 février 1995, d'un événement local de portée nationale : l'assassinat à Marseille d'un jeune Comorien, Ibrahim Ali, par des colleurs d'affiches du Front national » (Alain Guillemin, *art. cit.*, p. 48). C'est à ce jeune « Français » d'origine comorienne qu'est dédié *Chourmo*. Pour mémoire, le procès eut lieu en 1998. Il vit la famille d'Ibrahim Ali représentée par l'avocat Gilbert Collard, qui obtint quinze ans de réclusion ferme pour l'assassin, dont il finit par s'approprier les idées puisqu'il devint, en 2012, l'un des deux députés FN du Gard, où il se présenta comme candidat à la mairie de Saint-Gilles aux élections municipales de 2014.

dans la cité phocéenne. Comme l'annonce l'exergue du livre emprunté à Rudolph Wurlitzer¹², le mythe est d'abord mobilisé pour donner à voir une « sale époque » et révèle ce qui gangrène Marseille au mitan des années 1990. La critique littéraire¹³ a largement montré comment les romans de Jean-Claude Izzo, à l'image d'autres polars marseillais¹⁴, utilisent les canons esthétiques du polar pour évoquer les problèmes et la stigmatisation dont souffrent les immigrés des quartiers nord de Marseille¹⁵. Pour autant qu'elle soit pertinente, cette lecture n'indique pas ce qui distingue la trilogie de Fabio Montale d'autres polars marseillais. La mise en forme de la « chiourme » que désigne le titre du roman est à la fois plus combattive et plus poétique. D'une part, le roman dresse une véritable encyclopédie des stéréotypes, des discours, des récits et des représentations qui circulent et s'échangent dans les parlures de la cité de manière à veiller *activement* à l'effacement du mythe fondateur dans l'imaginaire social et à y imposer un ensemble de représentations où les individus issus de l'immigration sont assimilés à une source particulière de problèmes et à des citoyens de second ordre, voire à des sous-hommes. D'autre part, la prose poétique de Jean-Claude Izzo réinvestit l'imaginaire poétique de l'ailleurs corrélat au mythe fondateur de Marseille. Elle en reprend les mots et l'épopée maritime pour métaphoriser en un naufrage collectif et une existence de galériens l'absence d'avenir, de rêves et d'ailleurs qui frappe la nouvelle génération d'immigrés.

Un « mythocide »

La force de la critique sociale de ce polar est de désigner la montée de la xénophobie par des termes poétiques qu'elle emprunte à l'imaginaire maritime du mythe pour donner forme à ce qu'il désigne comme un « mythocide » :

Les quartiers nord, avec leurs milliers de fenêtres éclairées, ressemblaient à des bateaux. Des navires perdus. Des vaisseaux fantômes. C'était l'heure la pire. Celle où l'on rentre. Celle où, dans les blocs de béton, on sait que l'on est vraiment loin de tout. Et oubliés. (C, 463)

12 Rudolph Wurlitzer, *Tremblement de terre*, traduction de Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgois (Fictives), 1995.

13 Voir Jean-Noël Blanc, *Polarville : images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991 ; Sophie Body-Gendrot, « Fantasmagorie de la ville dangereuse », *Urbanisme*, n° 286 (janvier-février 1996), p. 58-60 ; Susan Ireland, « Representations of the Banlieues in the Contemporary Marseillais Polar », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 8, n° 1 (2004), p. 21-29.

14 Voir notamment Gilles Kepel, *Les Banlieues de l'Islam : naissance d'une religion en France*, Paris, Éditions du Seuil, 1991 ; Philippe Carrese, *Trois jours d'engatse*, Paris, Pocket, 2002 [1994] ; ou Jean-Paul Delfino, *Tu touches pas à Marseille*, Paris, Métailié, 2000.

15 C'est là une différence majeure avec *Total Khéops*, qui célèbre de manière plus enthousiaste l'histoire de l'immigration et la tradition d'accueil qui fait, selon Jean-Claude Izzo, « l'éternité » de Marseille : « C'était ça, l'histoire de Marseille. Son éternité. Une utopie. L'unique utopie du monde. Un lieu où n'importe qui, de n'importe quelle couleur, pouvait descendre d'un bateau, ou d'un train, sa valise à la main, sans un sou en poche, et se fonder dans le flot des autres hommes. Une ville où, à peine le pied posé sur le sol, cet homme pouvait dire : "C'est ici. Je suis chez moi." » (TK, 257)

C'est en des termes presque baudelairiens que le romancier évoque les quartiers nord de Marseille. La ville a perdu la puissance lumineuse qui en faisait un phare pour les voyageurs en mer, un rêve d'Orient s'est perdu dont le retour spectral pose à tous la question suivante : comment la ville contemporaine engendre-t-elle, dans sa propre géographie, des lieux d'exil forcé réservés à des étrangers qu'elle considère comme des citoyens de second ordre et comme une source particulière de nuisances ? En des termes marins, le roman dit la perte d'un horizon de l'ailleurs et le repli de la ville sur elle-même, thématique très présente dans les poèmes, les romans et les musiques que le narrateur-protagoniste cite ou écoute. Le roman est innervé d'œuvres comme *L'Homme foudroyé* de Blaise Cendrars ou *Fragments d'un paradis* de Jean Giono qui s'écartent des épopées maritimes de Melville, de Conrad et bien sûr de *L'Odyssée* pour déployer la mer intérieure qu'on porte en soi et dont le rêve d'ailleurs irrigue le réel de son affabulation. Il se nourrit de poètes marseillais comme Brauquier et Audisio, dont la poésie lyrique, tournée vers la Méditerranée, contemple l'Ailleurs depuis la rive¹⁶, ainsi que du chant de l'*Exil* de Saint-John Perse dont Lole, l'ancien amour de Fabio Montale, récite les vers suivants face au large : « J'avais, j'avais ce goût de vivre chez les hommes, /voici que la terre exalte son âme d'étrangère... » (C, 376) Dans ces vers, ces romans, ces phrases, le roman configure un tropisme méditerranéen qui se jumelle avec le rêve d'ailleurs propre au mythe de Gypsis et Protis. Ce qui se dit là est moins la nostalgie d'un récit de l'ailleurs que la perte d'un horizon de l'altérité et que l'exil vécu *hic et nunc* par des habitants qui « appartiennent à l'exil » (C, 394) et se demandent désormais « s'ils sont morts ou vivants » (C, 394) dans une ville qui, tournant le dos à sa tradition cosmopolite, n'est plus une terre d'exil mais d'exclusion.

Ce naufrage collectif et culturel est aussi celui d'une conscience individuelle, le mythe marquant de son empreinte un personnage qui reconnaît volontiers que « [son] problème », c'est qu'il « ne [s'en] sor[t] pas » avec son « passé » (C, 376). Dans les mêmes termes marins, le roman indique le danger d'un naufrage individuel qui pèse sur celui qui sombre dans le ressassement obsessif du passé. Le doux alcoolisme de Fabio Montale transforme ce naufrage progressif en une noyade volontaire où la mémoire imbibée de Lagavulin navigue librement dans les souvenirs, rencontrant parfois une « tempête » de vomissements (C, 543) provoquée par le ressassement de la « saloperie du monde », et poursuivant dans des divagations alcooliques le voyage égéen que l'Ulysse moderne n'accomplit jamais que dans sa propre intériorité. La réécriture du mythe, on le voit, n'a rien de passéiste. Elle est marquée par un lyrisme de la nostalgie entendue comme le sentiment d'un manque dans le présent et non comme une idéalisation des temps passés. Elle rappelle le caractère indéracinable du mythe dont les potentialités utopiques continuent d'obséder les habitants de Marseille et forment *une nostalgie d'un autre présent* qui va comme un gant à Fabio Montale.

16 On remarquera que cette contemplation de l'Ailleurs depuis le rivage est elle-même typiquement méditerranéenne ; voir Yves Bonnefoy, « Préface. Moins une mer que des rives », dans Eglal Errera (éd.), *Les Poètes de la Méditerranée : anthologie*, Paris, Gallimard/Culturesfrance (Nrf/Poésie), 2010, p. 9.

L'« esprit chourmo »

De fait, l'image du naufrage est associée à une autre image fondatrice de l'univers poétique de *Chourmo*, qui donne un caractère nettement plus combatif à cette réécriture du mythe. Comme l'indique le titre du roman, c'est celle de la galère :

Le chourmo, en provençal, la chiourme, les rameurs de la galère. À Marseille, les galères, on connaissait bien. Nul besoin d'avoir tué père et mère pour s'y retrouver, comme il y a deux siècles. Non, aujourd'hui, il suffisait seulement d'être jeune, immigré ou pas. [...] L'essentiel [du chourmo], c'était que les gens se rencontrent. Se « mêlent », comme on dit à Marseille. Des affaires des autres, et vice versa. Il y avait un esprit chourmo. On n'était plus d'un quartier, d'une cité. On était chourmo. Dans la même galère, à ramer ! Pour s'en sortir. Ensemble. (C, 369)

Le roman change le navire de Protis en une galère et l'ancienne épopée maritime en une « galère sociale ». Version occitane de « chiourme », emprunté à l'italien *cuira*, « équipage d'une galère », le terme appartient à l'argot des galériens et s'étend à l'univers du bagne. Dans le roman, le « chourmo » est une notion duelle. En tant que phénomène social, le terme désigne l'équipage d'une galère et renvoie aux difficultés rencontrées par la jeunesse de Marseille et tous ceux qui ont à souffrir des fléaux de la ville que le roman identifie au chômage, à la mafia, mais surtout au racisme de la police et des intégristes. En tant qu'état d'esprit, il correspond à un impératif catégorique de solidarité et d'entraide, à un refus des indifférences et des petitesse qui font vieillir avant l'heure et à un esprit de curiosité qui consiste à se mêler des affaires des autres. Montale se décrit lui-même comme un « chourmo de naissance » et se trouve doublement associé aux banlieues. Fils d'immigrants italiens, il a grandi dans le Panier, ce quartier d'immigrés pauvres où les liens de solidarité et d'entraide sont très forts. (C, 432) De plus, ses déplacements dans les quartiers nord de Marseille font de lui un « passe-muraille communautaire » capable de circuler dans les différentes zones de la géographie de la peur qui séparent les quartiers nord du reste de la ville. En ce sens, *Chourmo* est un drôle d'ethnopolar¹⁷ qui ne limite pas l'observation de l'enquête à une communauté, mais la conduit à connaître un « mélange » multiethnique, intercommunautaire, interracial, celui-là

17 Selon Françoise Naudillon, l'ethnopolar fut illustré en France au début des années 1990 par le psychiatre Tobie Nathan qui, à partir d'analyses menées avec des patients d'origines africaines ou nord-africaines, eut à s'adapter à l'univers culturel et mental de ses patients et à oublier les méthodes freudiennes de la psychanalyse occidentale. Dans un ethnopolar, « la résolution de l'énigme passe par une enquête ethnographique où la culture et les croyances du personnage principal d'origine [étrangère] sont le moteur de l'intrigue » (Françoise Naudillon, « Black Polar », *Présence francophone*, n° 60 [2002], p. 100). *Ballet noir à Château-Rouge* est par exemple un « black polar ». Le titre même du roman d'Achille Ngoye inscrit celui-ci dans le genre de l'ethnopolar puisqu'il joue sur la polysémie du terme « noir » qui renvoie à la fois au roman noir — soit un roman policier qui implique une exploration des bas-fonds de la ville — et à un « roman de noirs », c'est-à-dire qui représente la population africaine. À l'exception de quelques incursions dans les milieux de la prostitution de Pigalle, *Ballet noir à Château-Rouge* présente, en effet, une unique géographie romanesque, celle du quartier de la Goutte d'Or, le quartier « black » de Paris.

même que forme la « masse bigarrée » aperçue par Guitou depuis les marches de la gare Saint-Charles. À l'instar du quatrième chapitre — très justement intitulé « Où il est essentiel que les gens se rencontrent » et où Montale rend visite à la mère de Naïma —, les passages où Montale interroge des témoins issus des quartiers nord de Marseille donnent toute une dimension langagière à l'« esprit chourmo ». Face à la mère de Naïma, à qui la visite d'un policier français n'inspire rien que de la méfiance, le détective déploie un art du dialogue qui, autour d'une tasse de café, invite l'autre à s'ouvrir et à prendre part à une quête de vérité et de justice qui n'avance qu'à force de patience, d'écoute, de franc-parler et d'une constante subtilité langagière. Ces passages relèvent moins de la scène d'interrogatoire classique obligatoire dans un polar que d'une rencontre avec l'autre où se manifeste la marque du génie rhétorique qu'il faut pour créer un pont entre soi et l'autre : « Jusqu'à ce que se distingue, pour vous, du fait de l'autre, le fil blanc du fil noir. » (C, 399) Cette phrase du Coran, citée à la fin du même chapitre, résume en même temps qu'elle la performe, la dimension linguistique que revêt l'« esprit chourmo » : ce qui est en jeu, c'est la nécessité de la mise en mots d'une quête de vérité *dans la parole de l'autre*. Or tout le roman procède selon ce principe en intégrant à sa prose l'ensemble des altérités discursives de la ville.

Une interdiscursivité générale

Le roman montre que d'autres récits, d'autres discours, d'autres représentations en concurrence avec le mythe fondateur se disputent l'identité de la ville. Le roman les cite à comparaître de manière à dresser un catalogue des valeurs culturelles, des discours et des représentations qui définissent désormais « Marseille » dans l'imaginaire social conjoncturel.

Au premier rang des représentations et des récits qui imposent une version idyllique de Marseille figure l'œuvre de Marcel Pagnol. Le deuxième chapitre donne une idée des poncifs du récit pagnolique qui sont repris dans le but de les détériorer au contact des parures des Marseillais. Fabio et Fonfon dégustent entre amis une anchoïade accompagnée de rosés de Provence dont la qualité s'améliore chaque année et leur délectation est si intense qu'ils n'éprouvent pas le besoin de parler. Cette scène de *farniente* entre amis, l'éloge qu'elle suppose d'un hédonisme méridional où, comme l'annonce le sous-titre du chapitre, « l'idée du bonheur est simple », le nom du vin qui l'accompagne, tout renvoie à l'image figée d'une Provence éternelle que célèbrent les romans de Pagnol. Mais pour autant qu'il en décrive le charme, le reste du chapitre oppose à ce cadre enchanteur celui, urbain par excellence, du bistrot, plus propice à ouvrir le roman aux réalités contemporaines telles qu'elles s'entendent dans les parures des Marseillais. Ce bistrot, c'est celui que Fonfon tient depuis des années. Le lecteur entend la voix de son propriétaire au cours d'une partie de cartes entre habitués. Ce vieux militant SFIO ne transige pas avec ses idéaux de gauche ; il interdit dans son établissement la lecture de journaux comme *Le Méridional* qui font la promotion des idées du Front national et tient la dragée haute aux clients qui, comme Momo, se sont jadis compromis avec « la racaille mussolinienne » (C, 326). Ces conversations de comptoir sont considérablement politisées et s'entremêlent à la lecture, par le narrateur, de journaux où les guerres

et les horreurs s'accumulent de manière inquiétante — guerres de l'ex-Yougoslavie, génocide du Rwanda, conflits aux frontières du Cambodge. Fonfon incarne ce que le roman décrit comme notre humaine fragilité, à savoir la capacité d'être encore interpellés par le cours du monde tel qu'il va et de demeurer sensibles et lucides pour sortir de sa réserve et s'exprimer contre ce qui nous indigne. Le glissement que subit le thème du silence dans le chapitre en témoigne : le silence épicurien de Fabio et Fonfon face à la mer au début du chapitre est significativement suivi du « silence de la mer » (C, 324), nouvelle de Vercors qui raconte le mutisme patriotique de deux Français contraints d'héberger un officier nazi pendant l'occupation. Le thème en resurgit quelques pages plus loin à l'évocation de la « racaille mussolinienne » et de ceux qui ont « cassé du boche » pendant la Seconde Guerre mondiale. À ce silence succède celui du jour triste où, sans que « personne [ne] pipele mot » (C, 325), Fonfon jette le portrait « du président » à la poubelle. Ce silence-là est le signe de la désillusion politique de la génération de gauche qui vécut le « tournant de la rigueur » pris par le gouvernement Mitterrand en 1983 comme une trahison des idéaux socialistes. En d'autres moments, le silence est le signe de la mort : « [C]e n'est pas parce qu'on vieillissait qu'il fallait fermer sa gueule. » (C, 326) Tout cela est très loin du pittoresque de Pagnol. Ici, ni pétanque ni partie de cartes, à peine un peu de pastis et encore moins de Provence. Le vieux récit provincialiste, dit le roman, cache une sourde indifférence au monde et couve un fantasme d'essentialité de l'homme provençal que contredit absolument la « masse bigarrée » où Guitou vient se fondre.

Une ville grisée par ses fictions

La critique opérée sur l'héritage pagnolesque montre que le roman izzaien retravaille de très près les *fictions latentes* dans lesquelles l'imaginaire social donne sens au passé. Au premier rang de ses fictions trône, nous l'avons montré, le mythe fondateur de Marseille. Afin de donner une idée de son importance une dernière fois avant de conclure, il est nécessaire de revenir à ce court passage du sixième chapitre qui relate les circonstances de la mort de Dominique, fils de Félix, grand ami du narrateur auquel il rend visite. (C, 389-90) Passionné de fonds sous-marins, Dominique entend les pêcheurs de Sanary dire que leurs filets accrochent sur les fonds du plateau de Blauquières et tente une plongée d'exploration dont il ne revient pas. Des années plus tard, deux plongeurs de la Compagnie maritime d'expertise trouvent à cet endroit précis l'épave intacte du Protée, le sous-marin français porté disparu en 1943 entre Alger et Marseille. La découverte, relatée dans un journal local, ressuscite Dominique.

Le nom du sous-marin perdu indique le sens méta-narratif du passage, qui est une métaphorisation du devenir contemporain du mythe dans l'imaginaire social : le mythe est l'équivalent d'une épave oubliée au fond des mers. Le destin tragique de Dominique signale le risque de naufrage que tout roman encourt s'il tente de rappeler aux vivants la vieille légende de Gyptis et Protis. La disparition de Dominique est d'ailleurs relatée en termes narratifs puisqu'elle correspond à une histoire perdue — « Cela pouvait être un rocher proéminent. Cela pouvait être autre chose. Dominique ne vint jamais le raconter » — et que la découverte du sous-marin

est une résurrection par la fiction, le personnage « entr[an]t dans la légende » une fois le sous-marin découvert. (C, 390) Ce micro-récit indique la vitalité narrative étonnante d'un mythe qui catalyse le pouvoir affabulateur d'une ville grisée par ses propres fictions et dont les habitants « en disent toujours trop » (C, 484). Il est la légende des légendes, l'écheveau de fictions qui tisse et détisse les histoires des immigrés qui se sont installés au bord de la rade à la façon de la Pénélope de L'Odyssée. (C, 396) Il forme le méga-récit de la ville sur lequel le roman greffe sa propre narrativité. Comme s'il divulguait le principe de sa propre affabulation, le narrateur évoque ainsi la faconde des Marseillais : « Dans cette ville, il fallait qu'une histoire soit nourrie d'autres histoires. Plus mystérieuses. Plus secrètes. Sinon, elle n'était qu'un simple fait divers, et ne valait pas un clou. » (C, 484) Le mythe nourrit une ville-texte ivre de sa propre parole et de son désir infini de raconter des histoires. Il en va de la parole fabulatrice des Marseillais comme du roman de Jean-Claude Izzo. La composition d'ensemble se diffracte en deux enquêtes qui progressent parallèlement : l'une sur l'assassinat de Guitou, Hocine Draoui et Adrien Fabre, révèle l'emprise de la mafia sur la ville ; l'autre, sur l'assassinat de Serge, montre les techniques de recrutement des islamistes dans les quartiers nord. Chacune d'elles voit le cours de son investigation interrompu par des tranches de vie de personnages croisés au gré de l'enquête, comme celle de Mme Hamoudi ou de figures liées à l'adolescence dans le Panier telles que Pavie, jeune femme dont le destin est brisé par l'héroïne. Surtout, le récit de l'itinéraire personnel de Montale, de sa vie et de ses amours, s'imbrique parfaitement à l'enquête et y introduit les éléments d'un roman d'éducation sentimentale, la romance tuée de Guitou et Naïma rappelant au narrateur ses amours avortées avec Magali, puis avec Lole. Ces bifurcations narratives mêlent librement les souvenirs et les impressions de Montale au fil continu d'un polar qui multiplie les digressions, les analepses, les analogies. Dans le fil continu du récit, un souvenir en évoque un autre, un article lu dans le journal provoque un glissement d'une histoire à une autre selon un principe d'imbrication qui fait feu de toute histoire jusqu'à l'une de ses pauses récapitulatives qui, régulièrement, ramasse tous les fils du récit en son cours. La légende de Gyptis et Protis occupe ainsi le statut d'un méga-récit dont la narrativité est aussi bien celle de la ville que du roman, qui se trouve investi par là d'une vocation mémorielle : « Ce que je dis de Marseille, ma ville, ce ne sont, simplement, et toujours, qu'échos et réminiscences. C'est-à-dire, ce qu'elle donne à lire entre les lignes¹⁸. » Ces échos et ces réminiscences, comme l'écrit Jean-Claude Izzo lui-même, c'est l'essentiel du roman. Dans la reformulation de ce mythe, l'écriture du romancier fait du roman un espace de recreation d'une mémoire singulière qui est foncièrement une mémoire de la fiction et dont l'interaction avec la mémoire collective se fait d'abord sur le mode de la narrativité.

Lire *Chourmo* dans une perspective sociocritique révèle que la dimension critique du polar marseillais se joue moins dans la représentation des quartiers nord de Marseille que dans l'invention d'une prose poétique qui dit la lutte des représentations dont Marseille est le théâtre. Ce que le roman met à jour, c'est la

disparition progressive de l'ensemble des représentations positives de l'immigré dans l'espace public. Le mythe de Gyptis et Protis est la cheville qui greffe le roman à la représentation de Marseille dans l'imaginaire social des années 1990, dont il présente les différentes formes de littérarité¹⁹. Les travaux d'histoire de Hocine Draoui sur le passé antique de la ville renvoient à la « cognitivité » d'un imaginaire social où le mythe a changé de statut et qui, d'élément essentiel d'une culture de la mémoire, est devenu l'objet d'analyse d'une mémoire cultivée et savante ; l'« iconicité » de la bande dessinée des *Pieds Nickelés* que lit Félix (C, 387) constitue une filiation atypique du polar marseillais propre à faire dialoguer le roman avec une iconographie populaire qui s'immerge dans son époque. Quant à la légende elle-même, elle occupe un statut ambivalent : la version déceptive qu'en présente le roman dit bien que ce récit magnifié a perdu de son pouvoir d'évocation en même temps que sa revenance lui octroie la place d'un méga-récit qui modèle l'ensemble des fictions latentes d'une ville enivrée par son propre pouvoir d'affabulation. Les images empruntées à l'imaginaire maritime jumelé au mythe donnent forme à un réseau de métaphores qui, puisant dans un paradigme méditerranéen qui voit l'ailleurs depuis la rive, donne lieu à une prose poétique qui dit la disparition d'un horizon de l'altérité. Les valeurs propres à un mythe qui célèbre la rencontre de l'altérité et de l'ailleurs forment enfin un substrat idéologique dont le roman confronte les mots à tous les discours qui, soit ouvertement xénophobes, soit pernicieusement essentialistes, lui font concurrence dans les parures de la ville.

19 Pour cette définition de l'imaginaire social comme lieu d'une « littérarité générale » animée par cinq dimensions (narrativité, poéticité, théâtralité, cognitivité, iconicité), voir Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008 et, du même auteur, *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013.

Références

- BLANC, Jean-Noël, *Polarville : images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991.
- BODY-GENDROT, Sophie, « Fantasmagorie de la ville dangereuse », *Urbanisme*, n° 286 (janvier-février 1996), p. 58-60.
- BONNEFOY, Yves, « Préface. Moins une mer que des rives », dans Eglal ERRERA (éd.), *Les Poètes de la Méditerranée : anthologie*, Paris, Gallimard/Culturesfrance (Nrf/Poésie), 2010.
- CAROUX, Jacques et Rodney WATSON, « Marseille sur Izzo. La cité phocéenne sous un soleil d'encre noire », actes du colloque du GDR Opus (Grenoble, 25-26 novembre 1999), *Sociologie de la littérature et sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 7-11.
- CARRESE, Philippe, *Trois jours d'engatse*, Paris, Pocket, 2002 [1994].
- DELFINO, Jean-Paul, *Tu touches pas à Marseille*, Paris, Métailié, 2000.
- GUILLEMEN, Alain, « Le polar "marseillais". Reconstitution d'une identité locale et constitution d'un sous-genre », *A contrario*, vol. 1, n° 1 (2003), p. 25-42.
- HERMARY, Antoine et Henri TRÉZINY (dir.), *Les Cultes des cités phocéennes*, actes du colloque international Aix-en-Provence/Marseille (4-5 juin 1999), Aix-en-Provence, Édisud/Centre Camille Jullian (Études massaliètes), 2000.
- IRELAND, Susan, « Representations of the Banlieues in the Contemporary Marseillais Polar », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 8, n° 1 (2004), p. 21-29.
- IZZO, Jean-Claude, *La Trilogie Fabio Montale*, Paris, Gallimard (Folio policier), 2006.
- KEPEL, Gilles, *Les Banlieues de l'Islam : naissance d'une religion en France*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- NAUDILLON, Françoise, « Black Polar », *Présence francophone*, n° 60 (2002), p. 96-110.
- PAVLOFF, Franck, *Matin brun*, Devasset, Cheyne, 2010 [1998].
- POPOVIC, Pierre, *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013.
- , *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008.
- ROSELLO, Mireille, « De Massalia à la Planète Mars : métissage ou "fréquentage" », *L'Esprit créateur*, vol. 41, n° 3 (2011), p. 24-36.
- STÉTIÉ, Salah, *Le Nibbio ou la Médiation des imaginaires*, Paris, José Corti, 1993.
- STRABON, *Géographie. Tome II, livres III et IV : Espagne-Gaule*, édition et traduction de François Lasserre, Paris, Les Belles Lettres, 2012 [1966].
- TRÉZINY, Henri, « Les lieux de culte dans Marseille grecque », dans Antoine HERMARY et Henri TRÉZINY (dir.), *Les Cultes des cités phocéennes*, actes du colloque international Aix-en-Provence/Marseille (4-5 juin 1999), Aix-en-Provence, Édisud/Centre Camille Jullian (Études massaliètes), 2000, p. 81-99.
- WURLITZER, Rudolph, *Tremblement de terre*, traduction de Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgois (Fictives), 1995.



Les mots et les maux de Marseille : *La Ville sans nom* de Frédéric Valabrègue

AMÉLIE DORAIS ET PIERRE POPOVIC

En janvier 1794, Marseille, dont les habitants s'étaient insurgés contre la Convention, se vit privée de son nom pendant quelque quatre semaines. Un an plus tard, Edmond Dantès, faussement accusé de bonapartisme, fut emprisonné au château d'If — duquel il s'échappa, au bout de quatorze années de captivité, en se substituant à la dépouille de son mentor l'abbé Faria qu'on allait jeter à la mer, pour exercer la terrible vengeance dont ce dernier lui avait tracé les contours. Or, il appert que Faria n'était pas vraiment mort : Frédéric Valabrègue, en 1989, réchappa des eaux glacées ce « personnage oublié par son auteur¹ » et en fit le narrateur de *La Ville sans nom*, roman dont l'action se situe à une époque qui « a multiplié les échos » et où « les machines sont devenues plus bavardes que les êtres² » :

Qu'allais-je devenir, moi que l'auteur laissait en plan sur le grabat d'une cellule qui n'était pas la mienne ? Hé bien, je puis faire aujourd'hui la lumière sur une page désinvoltement tournée. Je suivis quelques jours après le même chemin qu'Edmond Dantès et me réveillai de ma catalepsie dans la mer glacée, étrangement adapté au milieu aquatique³.

Désormais, Faria séjourne l'hiver dans un hôpital psychiatrique et, l'été, dans la calanque de Maldormé. Non seulement l'abbé se présente comme un prêtre raté, mais il se dit de plus l'auteur déchu d'un *Traité de réunification de chacun par soi-même*. Dans le roman, il occupe pêle-mêle les rôles d'un prophète annonçant des malheurs à venir, d'un prédicateur invectivant les passants et d'un rhapsode assigné à la ville sans nom. Une nuit, il rêve ou cauchemarde que la ville perd de nouveau son nom. Le personnage d'Alexandre Dumas a régénéré Dantès ; celui de Frédéric Valabrègue tâche de purger la ville de ses maux, dont le principal symptôme loge dans le vocabulaire des habitants, lequel « se serait bientôt réduit à un

1 Le premier chapitre du roman s'intitule « Un personnage oublié par son auteur. L'art d'en accommoder les restes ».

2 Frédéric Valabrègue, *La Ville sans nom*, Paris, P.O.L., 1989, p. 18.

3 *Ibid.*, p. 12.

seul mot », « un mot en forme d'abcès⁴ ». Narrateur intradiégétique, le plus souvent hétérodiégétique, Faria revoit et réévalue les mythes constitutifs de l'imaginaire marseillais ; il en ponctue l'inventaire du récit de ses laborieuses tentatives scripturaires. De l'« *Arma virumque cano* », où l'on chante moins la gloire de « l'Ohème » que l'infamie de ses partisans, à la page blanche du rapport d'incident d'un C.R.S. qui, après avoir abattu un jeune Arabe, « en [perd] son latin⁵ », le langage des divers personnages en fait une série de doubles du narrateur. Les pages qui suivent s'attacheront à décrire un projet romanesque dont l'objectif est de restituer à la ville et aux « innommables » leur identité par le moyen d'une langue qui réinventerait la faconde et la harangue marseillaises.

Le premier élément de l'imaginaire propre à la cité phocéenne convoqué dans *La Ville sans nom* est *Le Comte de Monte-Cristo*, intertexte fort sollicité par le roman marseillais en général. Or, Dumas n'est mentionné que pour être aussitôt discrédité puisque Faria dénigre d'emblée son « créateur » : « Pas plus que je n'ai lu ce bon gros Dumas père, je n'ai aujourd'hui de passé⁶. » L'abbé, au moment d'évoquer le souvenir de ses parents, accuse en outre Marcel Pagnol, célèbre pour sa trilogie théâtrale et cinématographique *Marius*, *Fanny*, *César*, ainsi que pour ses récits d'enfance campés dans le pittoresque du Midi, de n'être qu'un « digne enfanteur de dictées pour le certificat d'étude⁷ » et d'avoir donné une fausse image des Marseillais :

À la Treille naquit le plus parisien des écrivains régionaux. Un bonhomme talentueux et doté d'un solide appétit de fric. C'est à lui que l'on doit cet archétype de bonhomie qui va si bien à notre férocité. C'est à lui que l'on doit cette image d'imbéciles heureux alors que nous sommes plus simplement de malheureux imbéciles⁸.

Frédéric Valabrègue refuse ainsi de chercher du côté de la littérature un levier ou un appui par lequel la ville sans nom pourrait recouvrer, sinon acquérir, une identité.

C'est par d'autres moyens qu'il sonde un mythe tenace, ancré profondément dans l'imaginaire associé à Marseille, celui de sa « folie ». Le personnage de l'abbé Faria lui est directement rattaché, puisqu'il affirme passer tous ses hivers à l'hôpital psychiatrique. La folie attribuée au narrateur permet deux choses, l'une sur le plan descriptif — sur le plan de la description des habitants de Marseille —, l'autre sur le plan plus strictement narratif — sur le plan des mécanismes de narration. D'un côté, Faria, d'une certaine façon, « absorbe » toute la folie dont la ville est traditionnellement chargée. Peut-être l'« absorbe »-t-il, précisément parce que les comportements des « innommables » que sa harangue épingle n'apparaissent jamais tout à fait « fous ». Ils sont au contraire dûment explicables ! Dans le roman, lesdits comportements sont en effet conditionnés par trois composantes majeures : la haine, la médiocrité et la peur. De l'autre côté, cette folie postulée autorise Faria à user d'une structure

4 *Ibid.*, p. 106.

5 *Ibid.*, p. 82.

6 *Ibid.*, p. 13.

7 *Ibid.*, p. 87.

8 *Ibid.*, p. 86-87.

narrative peu conventionnelle qui fait se côtoyer, sans logique préétablie, un discours narratif et un métadiscours, c'est-à-dire une réflexion sur ce discours narratif. Ainsi, dans le premier chapitre, Faria s'interroge sur la manière dont il devrait amorcer son histoire ; il constate cependant bientôt son incapacité à construire un récit en bonne et due forme, comme en voudraient les passants de Maldormé, contre la volonté desquels il s'inscrit en faux tout au long du roman : « Des histoires, ils en veulent tous des histoires. De celles qui ont un début, un milieu et une fin⁹. » Le premier chapitre du roman témoigne avec éloquence des empêtrements narratifs de Faria. En l'espace d'une page et demie, il émet toutes les remarques suivantes :

Il faudrait commencer par le début. [...] Chacun pourrait raconter la sienne, de genèse, sans que cela offre de réelles variantes aux versions officielles, de Chaos en boîte de Pandore, de tohu-bohu en voleuse de pommes. [...] De début, il n'y en a pas. [...] Il faudrait donc reprendre par le début. [...] Le début donc¹⁰.

De cette façon, la narration fait sienne les mouvements de l'écrivain/orateur devant son œuvre/discours — elle intègre ses hésitations, ses reprises, ses échecs, ses désespoirs, ses stratégies, ses objectifs —, un peu comme si la narration laissait délibérément voir ses fils et ses coutures. Il y a au final deux « histoires » dans le roman de Frédéric Valabrègue, l'histoire des « maux » des Marseillais qu'essaie de raconter Faria — qui sont des « maux » dont Faria lui-même est atteint —, et l'histoire de la mise en « mots » de cette histoire, laquelle est d'autant plus difficile à tisser que c'est avec les « mots » même de la ville que Faria doit négocier sa parole. Si la mission dont est chargé le narrateur est d'inventorier et de réévaluer les mythes constitutifs de l'imaginaire marseillais, à un second niveau Faria se voudrait lui-même une sorte de capteur de la « semiosis sociale¹¹», ambition qu'il exprime clairement au détour d'une énième tentative d'amorce de son récit :

Tout autour de moi s'étendent des rumeurs. Cette époque a multiplié les échos et les machines sont devenues plus bavardes que les êtres. Ville dans sa bauge de mots que le mistral disperse sur la mer avec les fumées d'usine qui rendent le ciel écarlate de l'Estaque à Callelongue. Et s'il pleut, parfois, rarement, ce sont des mots accumulés dans les nuages qui nous pleurent dessus après avoir été filtrés par la suie, la crasse et la poussière. Ils tombent dans leur monotonie de glas et personne ne se penche pour les ramasser.

Ce que je voudrais, c'est restituer ce tout-venant de rumeurs et devenir une sorte de sismographe ou de rapporteur universel. Qu'ici, dans l'anse où débouchent les faux bruits, la grossièreté générale trouve en moi son collecteur ! [...] C'est là que la cité se soulage de ses plaintes et de ses cris. Logorrhéique, elle expulsa sa faconde par le fondement. Voici ce que je vais chanter, moi, le zombi de Maldormé, rhapsode pourri d'ulcères et du picrate chimique à la main : l'écoulement, l'usure, la dispersion, l'effacement¹² !

9 *Ibid.*, p. 56.

10 *Ibid.*, p. 11-12.

11 Sur cette notion, voir Pierre Popovic, « La sociocritique : définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152 (décembre 2011), p. 7-38.

12 Frédéric Valabrègue, *op. cit.*, p. 18-19.

Dans un premier mouvement, Faria montre la ville entourée — submergée, littéralement — par des mots chargés très négativement : bauge, fumées d'usine, suie, crasse, poussière. Ces mots n'appartiennent à personne et suscitent une indifférence généralisée. La phrase par laquelle débute le second paragraphe constitue la pierre angulaire du projet romanesque de Frédéric Valabrègue. La volonté, en effet, de « restituer ce tout-venant de rumeurs » consiste à donner un sens aux mots omniprésents dans la ville, à les revaloriser par une transmutation en un langage poétique. Dans un deuxième mouvement, Faria, qui voudrait être un « sismographe ou un rapporteur universel », cherche à tendre un miroir aux passants de Maldormé. C'est en leur révélant ce qu'ils sont — et ce qu'ils nient être — qu'il veut soulager la ville de « ses plaintes et de ses cris ». La purgation de la ville passe, selon lui, par l'expulsion de sa « faconde ». La volubilité marseillaise, sans aucun doute aussi renommée que sa « folie », n'est pas aucunement valorisée. La ville, dit Faria, « dramatise, en rajoute, en fait trop, et c'est son meilleur moyen pour ne rien dire », et d'ajouter : « C'est le pays du nivellement par l'emphase¹³. » En d'autres termes, les « maux » de la ville sont indissociables de ses « mots », et le procès fait à la ville et à ses habitants découle en grande partie d'un procès intenté à sa langue.

Le volet « performatif » du roman, qui consiste à purger la ville de ses maux, se manifeste dans deux des rôles adoptés par Faria, ceux de prophète et de prédicateur. Son appartenance passée aux ordres religieux le désigne pour les remplir, quand bien même la désuétude d'une telle fonction sociale lui interdit toute chance d'apparaître aux yeux des passants comme une figure d'autorité. Sa prophétie sert en fait de prétexte à l'amorce de la narration. Le rêve qu'il a fait, et qu'il suppose prémonitoire, agit comme un élément déclencheur :

Cette nuit, [...] j'ai fait un cauchemar. [...] J'ai rêvé que la ville perdait à nouveau son nom. [...] [L]à, les circonstances étaient bien différentes. Celles-ci, je m'en vais les conter au passé parce que je ne veux pas être mauvais prophète. [...] Non pas pour vous faire frémir, vous les passants de Maldormé, à l'éventualité d'une prochaine apocalypse, non, mais peut-être pour désamorcer l'ombre d'une catastrophe, et sans doute pour vous montrer votre folie, pour montrer à mes innommables leur folie¹⁴.

La harangue de Faria vise par conséquent à rendre compte des « circonstances », en l'occurrence les crimes commis par les innommables, qui, selon ses prédictions, conduiront à la même punition qu'en 1794. Alors que d'une part il apparaît comme un prophète, d'autre part il se présente comme un prédicateur tendant un miroir aux passants : il les sermonne, les interpelle, mais aussi les décrit dans toute leur hideur. Cette dualité se traduit dans l'organisation du roman : sa fonction de prophète justifie la structure de la narration, puisque les séquences narratives deviennent les différents chapitres de la prophétie, tandis que sa fonction de prédicateur justifie l'étalement public de ses prophéties, puisqu'il s'est attribué la responsabilité de

13 *Ibid.*, p. 27.

14 *Ibid.*, p. 21.

purger la ville et ses habitants — une responsabilité qu'il exercera en levant le voile sur leur réelle identité.

Faria apparaît également sous les traits d'un rhapsode, ce chanteur de la Grèce antique qui allait de ville en ville en récitant des extraits de poèmes épiques. Si l'art oratoire du rhapsode est largement apparenté à celui du prophète — la voix étant, pour l'un et l'autre, le principal outil de travail —, les effets perlocutoires de ces deux types de discours sont bien distincts. À la différence du prophète qui cherche à révéler des vérités cachées, le rhapsode cherche d'abord et avant tout à divertir — ce qui rapproche Faria de la figure traditionnelle du romancier. Ainsi, pour être un bon chanteur capable de chanter des poèmes qu'il a lui-même composés, Faria se doit d'être efficace autant dans la « composition » que dans « l'interprétation ». D'un côté, les enjeux de « l'interprétation » sont discernables dans les nombreuses redites, dans les aveux de défaillance face à la progression du récit et dans les différents rôles qu'il doit jouer pour mettre et maintenir en marche son arsenal narratif. De l'autre, les enjeux de la « composition » sont perceptibles dans des séquences délibératives sur les aspects de la mise en mots, notamment dans ce passage du deuxième chapitre :

Que signifie au juste la tentation de la fresque, celle qui consiste à vouloir tout embrasser ? Les manuels de rhétorique ne conseillent-ils pas de ne point remonter aux calendes ? Ne suffirait-il pas d'un coin de rivage vu à la loupe, d'une sorte de métonymie, d'hypallage, de synecdoque pour que l'ensemble nous soit restitué¹⁵ ?

Dans ces lignes, le narrateur montre ses réticences face à l'emploi de procédés de substitution : il ne semble pas croire que des morceaux choisis puissent « restituer l'ensemble ». Ce n'est pas un hasard si le premier tome du *Traité de réunification de chacun par soi-même* — le seul tome publié, et dont la parution l'avait mené à son premier séjour à l'hôpital psychiatrique — s'intitulait *Comment recoller les morceaux*. Les différentes séquences narratives opèrent en fait comme autant de synecdoques : les agissements de tels ou tels innommables sont révélateurs, sinon symptomatiques, de la haine, de la médiocrité et de la peur qui règnent dans la ville sans nom. La « tentation de la fresque » amène cependant Faria à vouloir lier entre elles chacune des synecdoques ; il sait que, livrés seuls, ces « morceaux choisis » risqueraient de plafonner au niveau de la rumeur, malgré l'innovation que peut offrir le langage. Cette « tentation de la fresque » est d'ailleurs liée à l'élaboration autoréflexive du projet romanesque dans la mesure où elle permet de mettre en évidence les liens entre chacun des épisodes narratifs, de montrer les fils avec lesquels le narrateur s'efforce, tant bien que mal, à produire un tout qui serait homogène, ou du moins cohérent.

La volonté de « restituer la rumeur » et les rôles adoptés par Faria ne sont pas sans lien avec le traitement particulier de la temporalité particulière dans le roman. La rumeur est, en effet, un bruit confus dans lequel plusieurs voix s'entremêlent — et cette confusion est augmentée par l'indétermination du point d'origine de la narration, des deux narrations. Au niveau du récit de la « mise en mots », des

15 *Ibid.*, p. 20.

« prédictions » sont « cont[ées] au passé¹⁶ » et destinées à un public qu'il s'agit de transformer. En termes plus concrets : le prophète joue au rhapsode parce qu'il craint sa propre prophétie, mais il se fait en même temps prédicateur, parce qu'il veut éduquer — élever à la hauteur des « circonstances » — ses « innommables », de façon à désamorcer ce qui se prépare et à détourner le cours du destin de la ville. En définitive, on ne sait pas toujours très bien d'où parle Faria, le narrateur fictif. Quant à son souhait de raconter l'histoire récente de la ville, on n'en connaît pas la motivation originelle. L'abbé essaie de déterminer le point par où le mal est arrivé, le moment où les choses auraient commencé à changer pour le pire. Les événements qu'il raconte et qu'il décrit ont surtout en commun de s'être déroulés en des « jours d'équinoxe, de canicule et d'incendies¹⁷ », mais il essaie d'aller plus loin dans le passé. Il tâche de trouver un élément déclencheur évident, convaincant, mais sans succès. À chaque tentative, il emploie la même structure syntaxique : la conjonction « or », un complément circonstanciel de temps, puis un passé simple. Les deux premières occurrences de cette microstructure sont les suivantes :

Or [...], à cette époque fantôme qui appartient à un passé fictif que je voudrais écarter de l'Histoire, les yeux des passants se mirent à rassembler à des crachats¹⁸ !

Or, dans les deux ou trois années qui précédèrent les événements de l'équinoxe d'automne, les élus de la ville, poussés par les habitants de vieille souche, cherchèrent à se débarrasser de ce qu'ils considéraient comme une tumeur maligne¹⁹.

Après chacun de ces essais, vu qu'il ne sait pas comment se faire succéder les actions, il doit s'en tenir à l'imparfait, lequel est le temps de la description mais aussi, peut-être, celui de la rumeur.

Faria livre une première séquence narrative au chapitre V, intitulé « Chansons réalistes ». Elle met en scène un matelot ivre, une prostituée noire et un chômeur qui « en a marre de payer pour la racaille²⁰ », trois personnages notoires de l'imaginaire marseillais. L'intrigue peut être résumée comme suit : lesdites « chansons réalistes » donnent à voir une prostituée qui, ne comprenant pas l'humour des matelots ivres dont les moqueries la visent, prend peur et tue l'un d'eux en voulant se défendre. La foule prend alors en chasse la prostituée, la lynche, et le chômeur raciste lui porte le coup de grâce. La conclusion de ce premier récit, qui forme l'un des pans du miroir que tend Faria aux habitants de la ville, fournit l'occasion de formuler une première critique sociale :

Quant aux prostituées, elles en avaient terminé avec l'effeuillage de la grande déception. Elles avaient ôté leurs linges, elles avaient ôté leurs seins, elles avaient ôté leurs fesses, elles avaient ôté leurs jambes, elles avaient jeté leur touffe dans la corbeille à papier, elles avaient dégrafé leurs lèvres, retroussé comme un

16 *Ibid.*, p. 21.

17 *Ibid.*, p. 46.

18 *Ibid.*, p. 28.

19 *Ibid.*, p. 39.

20 *Ibid.*, p. 52.

pull-over la pulpe de leur visage, replié leurs os qu'elles avaient rangés en bon ordre, munis d'une étiquette numérotée, sous l'oreiller d'un lit qu'elles n'avaient jamais ouvert²¹.

Tout un nœud métaphorique fait que les prostituées « ôtent » leurs membres de la même manière qu'elles ôtent leurs linges, « dégrafent » leurs lèvres comme on dégrafe un soutien-gorge, « replient » leurs os comme on replie des vêtements. La prostituée n'est vivante qu'en surface, son corps même est aussi échangeable que les morceaux de tissu qui le couvrent et découvrent. La métaphore déplace les attributs corporels vers des couches superficielles, ce qui crée l'impression qu'elles vivent désormais à côté d'elles-mêmes ; le rythme même du passage imite le détachement avec lequel elles agissent.

Les tensions raciales occupent, dans tous les cas, une bonne part de la rumeur. Le récit qui fait intervenir le C.R.S. Francis Malgrainoux l'atteste entre autres. Malgrainoux, qui a accidentellement tué un jeune Arabe et qui doit fournir un rapport, ne trouve pas les mots pour expliquer ce qui s'est produit. Si l'expression « nuisances intempestives », qui désigne les petites infractions auxquelles s'adonnait le défunt, plaît au policier, au contraire le substantif « sensibilité », dont il voudrait parler à propos de son arme, pose problème, car l'association entre ce mot et le substantif « facilité » est trop aisée : « Toute allusion à la gâchette s'entraînerait impossible et Francis Malgrainoux y perdait son latin²². » La gâchette était-elle sensible ou le C.R.S. avait-il eu la gâchette facile²³ ? En bout de ligne, le policier devra se résoudre à mentir, lui qui sait très bien que la parole du témoin, arabe tout comme la victime, ne vaudra pas la sienne. Tout laisse croire que le chef Roger Battedaphe, qu'une prétérition de Faria ne manque pas de souligner qu'il est raciste, l'encouragera à suivre cette voie : « Non je n'en dirai pas plus ! Loin de moi toute rhétorique ! Je ne dirai pas qu'à cela Roger Battedaphe rétorqua qu'on était envahi par les bronzés²⁴. » Le défaut de langue du C.R.S. est une manifestation de la haine, laquelle conditionne les agissements du chef de police. D'autres personnages xénophobes sont les deux convalescents dont Faria fait la rencontre dans le tramway qui doit le mener à la tombe de son oncle Vincent. Leur conversation colorée est rapportée directement, et en langage phonétique : « Iparé kejavé lurétusse infektué. [...] Iparé kejavé lé instintin plin de fékalome. [...] Imonfé labalassion du réketome. Ake mézémoroïde, jeuvivé an anfère ! Jan avé zune, pitin, é meusorté duku²⁵ ! »

L'abbé, auditeur malgré lui de cette conversation, remarque en particulier l'emploi du mot « angatse », lequel « soit par humour, soit par stupidité, s'était étendu pour désigner n'importe quoi²⁶ ». C'est l'occasion pour lui de signaler un autre symptôme de la maladie qui affecte le langage des « innommables », la dégénération :

21 *Ibid.*, p. 64.

22 *Ibid.*, p. 82.

23 Le C.R.S. qui s'efforce de rédiger reconduit une image stéréotypée de l'écrivain : « Il était dans les affres de l'écriture et se grattait la tête en poussant des soupirs. Des boules de papier s'accumulaient dans la corbeille. » (*Id.*)

24 *Ibid.*, p. 84.

25 *Ibid.*, p. 103.

26 *Ibid.*, p. 106.

« Bientôt le vocabulaire des innommables se serait réduit à un seul mot. On attendait que ce mot en forme d'abcès crève à son tour, que toute la bêtise ambiante soit expulsée de ce furoncle²⁷. » La métaphore médicale utilisée pour décrire le mot en question suggère non seulement que la langue des innommables est aussi médiocre que ceux qui l'emploient, mais de plus qu'elle est aussi obscène que les divers maux qui affligent les convalescents du tramway.

Le chapitre XI est l'un des rares endroits où la harangue de Faria paraît sympathique à la cause de la foule. Il raconte deux événements qui se sont produits à peu près simultanément : la prise d'assaut d'un autobus par des utilisateurs du transport en commun mécontents et l'appui de la foule à deux braqueurs poursuivis par la police. Le premier événement se situe immédiatement après la fermeture du marché aux puces, alors que les pseudo-négociants attendent l'autobus avec leurs marchandises, « leur trois fois rien²⁸ ». Quand trois autobus, très peu fréquents à cet endroit et à ce moment précis, leur passent successivement sous le nez, les gens se révoltent. Le narrateur, décrivant l'effet de foule, s'efforce de lui donner les apparences d'un moment historique, en le chantant sur des airs épiques :

En effet, quand quelqu'un dans la foule eut l'idée d'asperger cette cohue de voitures entourées par leurs propriétaires glapissants, une sorte de crise de nerfs et de rire secoua la foule. Le bus flambait dans son brasier de voitures. C'était joyeux comme la Saint-Jean et comme le Quatorze-Juillet ! C'était éclatant comme un chant patriotique et comme le bal des piques et des têtes coupées²⁹ !

Ce bref instant de grandeur épique ne dure cependant pas, si bien que, quelques lignes plus loin, Faria constate le sentiment malsain et ambigu qui habite les habitants :

On restait avec sa joie en travers de la gorge. Et en plus de la colère inassouvie, il y avait la peur de la répression ! La colère et la culpabilité s'infectaient l'une l'autre ! Même si on riait fort d'avoir osé quelque chose, on sentait qu'on s'avavançait vers un point de non-retour, qu'on était exilé vers un état sauvage³⁰.

La foule est ainsi partagée entre la révolte et la peur, lesquelles se contaminent et se nourrissent l'une de l'autre. Le second événement raconté par l'abbé montre les habitants d'une cité prendre la défense de deux braqueurs poursuivis par la police : « Alors, sans trop savoir pourquoi, la vieille haine du gendarme, le vieil esprit frondeur réveilla les habitants de la cité³¹. » « C'est le monde à l'envers », dit encore Faria, puisque les habitants, selon leurs habitudes, réservent de bien plus

27 *Id.*

28 *Ibid.*, p. 108.

29 *Ibid.*, p. 110.

30 *Id.*

31 *Ibid.*, p. 111.

tristes sorts à leurs criminels³². Le narrateur a manifestement du plaisir à faire assaut de verve révolutionnaire et à voir « ses » innommables se liguier contre les forces de l'ordre. Ce changement inattendu au sein de la population est néanmoins expliqué par la soudaine révélation que les habitants ont eue de leur médiocrité. Faria a cette phrase, très cruelle, pour sa ville : « Tout ce qui se passait dans la ville sans nom, et particulièrement la mastication effrénée des sous-produits, était le résultat d'un désespoir collectif³³. »

Ce sont ainsi l'accès ou l'excès de lucidité qui pousse les habitants à perdre toute logique dans leurs actions, et c'est alors qu'ils deviennent en quelque sorte à la merci de la « rumeur » :

Aussi puis-je affirmer que la paranoïa collective est bien la spécialité de cette ville, bien avant l'héroïne, les règlements de compte, et les problèmes d'immigration. La rumeur est là pour attiser le feu des collines. De par leurs bavardages énervés, n'importe quel innommable est un pyromane en puissance³⁴.

Tout se passe comme si la langue elle-même et son essaimage dans la cité provoquaient des flambées imprévisibles et soudaines, éphémères et irrationnelles. C'est pourquoi l'enthousiasme révolutionnaire de Faria ne dure pas.

Le chapitre suivant porte sur l'Olympique de Marseille. Un lecteur aurait pu s'attendre à voir une facette plus positive de la ville et de ses habitants, quand il va être question de l'équipe de football qui fait la renommée de la ville. Le titre du chapitre, « *Arma virumque cano* », le laisse croire, lui qui calque le style du grand récit épique, à l'instar de l'incipit :

Dans l'échelle des valeurs, bien au-dessus de l'État considéré comme une vache à lait, bien au-dessus de la municipalité considérée comme un repaire de truands et même au-dessus de la famille regardée comme un nid de profiteurs voraces, à l'égal de la mère et de la Bonne Mère, valeurs irréfutables de ces contrées excessives, il y avait l'Ohème dans le nimbe de son O et dans la chaleur de son M, l'Ohème dans la déclaration péremptoire de son H et dans le bêlement démultiplié par son accent circonflexe³⁵ !

Mais quelque épique que soit le souffle du passage, s'y exprime surtout un agacement face à cette échelle des valeurs, laquelle montre avec quel regard corrompu les habitants considèrent ce qui les commande. La part de positivité de « l'OM » est tout entière contenue dans la prononciation de ses initiales, de sorte que l'équipe n'existe que par les lettres qui la désignent — qu'elle n'existe ni par sa ville d'appartenance, ni par ses partisans. En fait, plutôt que de chanter la gloire de l'équipe, Faria chante l'infamie de ses partisans. Il les accuse de n'être pas même en mesure

32 Rappelons-nous, à titre de preuve du mauvais sort que réservent habituellement les innommables à leurs criminels, le lynchage, dont le récit est rapporté au chapitre V, de la prostituée qui a tué, en état de légitime défense, un matelot, une des « bidasses acnéiques de la France profonde fascinés par les États-Unis » (*ibid.*, p. 46).

33 *Ibid.*, p. 113.

34 *Id.*

35 *Ibid.*, p. 116.

d'aimer les légendes de leur équipe, eux qui rejettent tout ce qui n'est pas le reflet de leur propre violence : « Magnusson [un ancien joueur de talent du club] ennuyait les innommables. Ils auraient préféré que ça saigne³⁶. » Les partisans se complaisent dans leur réputation de perdants. Ils éprouvent un plaisir pervers lorsque l'équipe adverse prend les devants : « Ils étaient redevenus les perdants qu'ils étaient. Et dans toutes les têtes, c'était le glas de l'apitoiement ! Glas sur nous, glas sur la ville ! Minable on est, minable on restera³⁷ ! » Trop occupés à célébrer leur défaite et confits dans leur délectation morose, les partisans manquent le but égalisateur. Mais quand ils s'en rendent compte, immédiatement une fête grandiose commence, en dépit du fait que « pourtant, rien n'était gagné sinon la moitié d'une victoire. Mais la moitié d'une victoire, c'était ici un triomphe³⁸. » Les habitants sont ainsi prêts à célébrer la victoire comme la défaite, tant qu'elles ne sont pas officiellement proclamées. Aussi bien dire que l'issue du match n'a aucune importance — l'idéal serait qu'il n'y ait pas d'issue, car les habitants, qui ont peur de l'échec, fuient devant tout ce qui pourrait leur amener quelque chose de bien. Les dernières phrases du chapitre expriment cette fuite généralisée par l'emploi des pronoms impersonnel et indéfini qui étend l'attitude des partisans à l'attitude de tous les innommables :

Et surtout, il fallait passer le plus vite possible à autre chose. Car qu'est-ce que ça sera bien, après ! Quelle fête, après ! Quelle future fête allait flamber comme un feu de paille, après ? On n'en savait trop rien. On se préparait à la déception suivante. On n'allait pas manquer de décevoir³⁹.

Bien qu'une tournure passive eût été attendue dans la dernière phrase (« on n'allait pas manquer d'être déçu »), l'emploi inopiné de l'infinitif actif indique que les innommables sont les seuls responsables de leur condition méprisable. Et ils décevront, en effet. Après un intermède où la légendaire mélomanie des Marseillais est mise à mal, Faria revient à l'après-match. Une fois cataloguées les bandes qui convergent en haut de la Canebière, sur le modèle du catalogue des navires dans l'*Illiade*, l'abbé suit l'une d'elles, qui fait intrusion dans une soirée dansante pour en terroriser les participants : « Ils se demandaient s'il y avait encore quelque chose à gâcher. Ils étaient prêts à briser tout ce que leur brutalité trouvait inconcevable. Ils auraient voulu broyer tout ce qui n'entrait pas dans la logique de leur propre réduction, de leur propre anéantissement⁴⁰. »

Dans cette atmosphère générale, ni l'enthousiasme révolutionnaire ni le souffle épique ne conviennent à Faria. Il se souhaiterait plutôt griot. Les griots forment l'une des rares figures vraiment attachantes du roman. Avec les convalescents au langage phonétique, ils sont les seuls personnages dont le discours est directement rapporté, et auxquels Faria concède la parole. Ce dernier voudrait plus précisément être un Chéchémaye, celui qui, au Nigéria, est payé « pour qu'il se taise parce que ce qu'il risque de dire peut faire rougir la communauté », celui qui « maintient un

36 *Ibid.*, p. 120.

37 *Ibid.*, p. 122.

38 *Ibid.*, p. 123.

39 *Ibid.*, p. 123-124.

40 *Ibid.*, p. 146.

certain cap [et] qui met un frein aux impostures⁴¹ ». Mais parce qu'il sait qu'il s'agit d'un vœu pieu, l'abbé se sent confiné au silence :

Une coterie vous abrite bien vite, onctueuse et complaisante, qui ne dénoncera jamais vos échecs de peur que les siens se voient à leur tour dévoilés et que tout ce système de protection mutuelle, de confort dans la médiocrité, s'effondre. On peut compter sur les amis qui vous regardent vieillir pour vous fredonner des berceuses. Si vous brisez la règle de ce silence, vous vous retrouvez seul⁴².

Néanmoins, le personnage de Frédéric Valabrègue rompt d'une certaine façon le silence. Quoiqu'il n'ait pu guérir la ville de ses maux, il est parvenu à en régénérer les mots, à les capter pour les redonner à entendre d'une manière qui produise un sens. Alors que le récit réussit à faire entendre au lecteur la petite musique de la cité phocéenne dans toute sa truculence, la parole de l'abbé Faria la déplace ici et là sur un plan supérieur, qui est aux antipodes de la volubilité marseillaise. Cette parole devient alors dépouillée de toute hyperbole, de toute hystérologie, ainsi que de cette violence « bouillante » et de cette expressivité si souvent associées à la langue marseillaise. Les métaphores prennent alors le ton d'une poésie attentive, nuancée, elles filent doux, évitent les effusions, mais invitent à l'imagination, comme dans cette séquence :

La nuit dominait le Quartier. Bien sûr, lorsqu'on levait la tête, il y avait la pleine lumière cisaillée par le rebord des toits. Mais déjà aux étages, de la poussière décantait. Enfin, derrière les persiennes, c'était la nuit éternelle des pièces chaudes avec des monceaux de coussins sur des empilements de matelas où reposaient des otaries de chair blanche. Elles vous ouvraient leurs bras dans la même nuit anxieuse. Et c'était toujours la même impression de passer dessous, entre, à côté ou au travers, dans le délice des choses trouvées, et d'entrer dans des supercheries auxquelles je voulais bien croire⁴³.

41 *Ibid.*, p. 94.

42 *Ibid.*, p. 92-93.

43 *Ibid.*, p. 36.

Références

POPOVIC, Pierre, « La sociocritique : définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152 (décembre 2011), p. 7-38.

VALABRÈGUE, Frédéric, *La Ville sans nom*, Paris, P.O.L., 1989.



Par la porte intime du paysage marseillais : le cinéma politique de Robert Guédiguian

MARION FROGER

Depuis près de vingt ans ou, pour être plus précis, depuis le projet Euroméditerranée¹ qui a mis Marseille sous les projecteurs en faisant de la ville le plus vaste chantier de rénovation d'Europe, le paysage urbain phocéen est scruté à la loupe par les urbanistes². Ce projet a aussi su renouveler l'intérêt des géographes et des sociologues pour les configurations changeantes de la ville, sur le temps long de la *physis* comme sur le temps court de la *polis*, ainsi que celui des analystes de l'imaginaire urbain tel qu'il se déploie dans la musique, la littérature ou le cinéma. De cet ensemble d'études et d'analyses se déduit l'idée d'une mise en tension proprement marseillaise du collectif qui s'inscrit dans ce paysage et s'exprime quand ledit paysage devient objet de débat ou d'art. Notre objectif est de nous en inspirer pour comprendre ce qu'il en reste dans le cinéma et ce que le cinéma est capable d'en exprimer.

Dans le champ des études cinématographiques, Marseille est considérée comme une « ville-cinéma » à part entière. Ce fait vient d'être souligné par les auteurs de *Filmer Marseille*³ qui ont passé au crible un corpus imposant de films marseillais — depuis *Cœur fidèle* (1923) de Jean Epstein aux *Neiges du Kilimandjaro* (2011) de Robert Guédiguian. L'ouvrage évalue le réalisme des films marseillais et pointe en eux la plus ou moins grande fantaisie de leur cartographie urbaine ; l'inféodation des scénarios à un genre précis — films de criminels ou films policiers principalement ; la prégnance ou non d'un regard exotique sur la ville ; ou encore le degré de représentativité des personnages et des milieux qui sont portés à l'écran. Une telle démarche, ainsi centrée sur l'exploration de l'imaginaire urbain proprement cinématographique que les films déploient, permet de définir avec précision ce qu'il faut entendre par « ville de cinéma », au-delà de la quantité de films qui se tournent

1 Projet sur lequel on pourra s'informer en consultant le site Internet suivant : <http://www.euromediterranee.fr>

2 Pour un aperçu de l'histoire architecturale de la ville au XX^e siècle, voir Jean-Lucien Bonillo, *La Reconstruction à Marseille, 1940-1960. Architectures et projets urbains*, Marseille, Imbernon, 2008.

3 Marcelline Block (dir.), *Filmer Marseille*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013.

dans une ville et de l'identité visuelle qui s'y affirme, comme production imaginaire type de la culture médiatique. Elle reste néanmoins étrangère à la question qui va nous intéresser, à savoir le nouage entre des lieux habités, des trajectoires de vie et des collectifs imaginés qui construisent, de façon singulière, non pas l'image d'une ville, mais une expérience d'attachement dont les films sont en mesure de témoigner. Sans prétendre régler ici cette question qui fonctionne pour nous comme un appel de recherche, nous nous contenterons de mettre l'étude de ce nouage au cœur de l'analyse de quelques films de Robert Guédiguian⁴ : *Marius et Jeannette* (1997), *La Ville est tranquille* (2000), *Marie-Jo et ses deux amours* (2002) et *Mon père est ingénieur* (2004).

En guise de première définition, posons que la forme d'attachement qui nous intéresse est indissociable d'une expérience à la fois sociale et intime de l'altérité qui hésite, en contexte urbain, entre l'épreuve — ou la joie — de la déliaison et le ré-ancrage communautaire incessant. Cette expérience à la fois sociale et intime, on la trouve fort bien décrite dans les travaux de Danilo Martuccelli⁵, qui réussit, à travers la question de la distance qu'il convient de trouver dans nos relations avec les autres (qu'ils soient proches ou lointains), à montrer à quel point la socialité est liée à une expérience intime — inquiète — du collectif. Dans le prolongement de cette réflexion, nous dirions que cette épreuve de la distance se vit à travers les différents degrés de socialité qu'une ville propose, et nourrit le sentiment d'attachement que le citoyen éprouve envers elle : l'expression être « intime » ou non avec une ville n'est alors pas uniquement métaphorique (impliquant une personnification de la ville), car elle renvoie à l'idée que de cette relation façonne en retour les désirs, les engagements, les croyances de chacun envers le collectif. En nous plaçant sur le terrain des études cinématographiques, nous nous proposons de repérer cette intimité avec la ville non pas à travers les témoignages de ses habitants, mais à travers la manière dont la question du paysage surgit dans le travail d'un cinéaste. Dans les films de Robert Guédiguian, on trouve une solution de continuité entre l'attachement affectif interpersonnel qu'ils mettent en scène et l'attachement au collectif abstrait qu'ils mettent à l'épreuve de la dynamique sociale et politique de la ville. La communauté — le groupe restreint d'amis ou de voisins — ne permet pas de faire le saut de l'un à l'autre : ce qui permet de faire le pont entre ce qui attache les personnages les uns aux autres et ce qui les rattache au monde, c'est bien le paysage, dans l'expérience duquel l'intime et le collectif se nouent l'un à l'autre.

Parler d'attachement implique aussi que nous soyons attentifs à une dynamique de sortie hors de soi et de rentrée en soi, de confrontation et d'apaisement, de mobilité et d'enracinement, dans des lieux habités qui font paysages. Investir le

4 Le goût du cinéaste pour la fable et son propos politique, son cinéma de quartier et ses fresques urbaines, sa troupe de fidèles dont des acteurs amis qui vieillissent à l'écran comme avec lui dans la vie, sont autant de traits qui en font un cinéma hors catégorie : dans *Filmer Marseille*, il est le seul cinéaste à avoir les honneurs d'une interview, à voir sept de ses films cités, dont cinq ont une de leurs scènes qui fait l'objet d'une analyse détaillée.

5 Danilo Martuccelli, *Forgé par l'épreuve : l'individu dans la France contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2006.

cinéma comme terrain de recherche signifie donc tenir compte de la manière dont un lieu — en l'occurrence ici une ville, Marseille — fait image pour accrocher le désir (de) collectif des personnages, et comment ce désir renouvelle constamment l'image du collectif que ce lieu représente, sur la base d'une inquiétude. C'est cette inquiétude — du désir lui-même — qui retiendra *in fine* notre attention.

Qu'est-ce qu'un paysage urbain ? Une « matière signalétique », comme aurait dit Gilles Deleuze⁶, qui renvoie à un milieu de vie⁷. De quoi est-elle faite ? Lorsque l'on n'habite point Marseille, c'est la lecture des urbanistes et des sociologues qui nous apprend que l'occupation de la ville fut marquée par des mouvements de population de type centrifuge (du quartier du Panier vers les quartiers résidentiels pour les transfuges des classes populaires vers la classe moyenne) ou centripète (le renouvellement de quartiers délaissés ou d'anciens secteurs industriels, transformés en cité des arts attirant les classes dites « créatives »)⁸ ; ou par des effets de concentration ou de ghettoïsation (comme dans les quartiers nord de la ville). L'expérience que les habitants font de l'espace urbain passe, quant à elle, par la perception directe de ces mouvements. Aimer vivre dans tel ou tel quartier ou le déprécier, investir un espace ou le fuir dépend en fait d'un déchiffrement permanent et au plus juste de la sémiotique sociale des lieux (beaux et mauvais quartiers ; quartiers réhabilités ; quartiers périphériques délaissés ; etc.) qui distingue précisément l'habitant du flâneur, et fait de l'habitant un citoyen libre de ses choix ou captif de son milieu, ce qui, on le comprend bien, n'est pas sans incidence sur son rapport au collectif que représente, en premier lieu, son quartier. Si nous évoquons le flâneur, c'est parce qu'il a été une des premières clés d'analyse du rapport à la ville au seuil de la modernité. Depuis Baudelaire⁹, le flâneur est dépeint comme celui qui éprouve la jouissance de son détachement dans son pur rapport aux signes. Le flâneur — même s'il est un habitant du quartier qu'il traverse — ne le perçoit plus comme tel, mais se rapporte plutôt à cet ensemble que constitue la ville avec laquelle il instaure un nouveau rapport. Comme l'habitant s'oppose au flâneur dans son rapport au lieu, le déchiffrement de la sémiotique sociale de la ville du premier s'opposerait ici à la lecture sensible du second qui implique une posture subjective détachée, et que nombre de théoriciens ont rapprochée de la posture du spectateur pour finalement comprendre l'expérience esthétique de la ville-cinéma à l'aune de l'expérience moderne de la ville du flâneur. Mais comment passer de l'expérience de l'habitant à celle du spectateur ? Sur quelle base l'une peut-elle s'accrocher à l'autre ?

6 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

7 Ou encore, une « grammaire urbaine », comme aurait dit Marcel Roncayolo, *Les Grammaires d'une ville : essais sur la genèse des structures urbaines à Marseille*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1996.

8 Pierre Fournier et Sylvie Mazzella, *Marseille, entre ville et ports. Les destins de la rue de la République*, Paris, Éditions La Découverte (Recherches), 2004. Pour la classe « créative », voir Richard Florida, *The Rise of the Creative Class : And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Book, 2002.

9 Depuis Walter Benjamin, en fait, dans les fragments qu'il consacre au poète de la modernité urbaine. Cf., notamment : Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979 [1955].

Dans les films de Robert Guédiguian, parce qu'ils sont construits autour de personnages habitant des quartiers populaires bien connus de Marseille, c'est principalement la lecture sociale du paysage urbain qui va l'emporter¹⁰, non pas, cependant, en insistant sur les « décors » que constituent ces quartiers, mais bien sur les visages de leurs habitants. Dans *Mon père est ingénieur*, face à Jérémy, son ami d'enfance devenu médecin humanitaire, Natacha (la bien nommée), parle de son attachement à la cité « bel horizon » (la bien nommée aussi) où elle travaille comme pédiatre :

Je ne quitterai pas cet endroit, ni cette ville, ni mon quartier, toi tu, bien sûr tu fais ce que tu as à faire et tu le fais bien, mais moi, à viser trop large j'ai peur de rater la cible. Dans cette ville, dans ce quartier, j'ai des points de repère, et je n'ai jamais aimé le grand large, tu le sais bien, et comme cela, il y a moins de risque de se perdre. Je vais ouvrir un cabinet et je vais m'occuper des gens que je côtoie depuis que je suis née.

Ce « bel horizon » est fait de visages que le film traite comme des paysages, pour mieux valoriser la sincérité d'un attachement avant tout aux gens — de « tous horizons », selon l'expression consacrée — qui y habitent : dans la scène où Natacha réunit tous ses voisins dans l'appartement pour organiser la lutte contre les expulsions, nous découvrons leur visage à la faveur d'un panoramique à 360 degrés qui cadrent leur silence et les donnent à lire/scruter en toute transparence comme autant de paysages qui s'offrent au regard dans le huis clos d'un salon, maintenant tout à la fois une distance et une proximité qui instaurent un lien de solidarité. Cet effet est étayé par une déclaration de Jérémy, qui évoque, *a contrario*, une proximité avec la mort qui sépare : « Des morts, des morts, les paysages que j'ai visités, c'était cela, des cadavres comme ceux qu'on voit à la télé, avec l'odeur en plus, et ça l'odeur, ça oblige à regarder. »

Le rapport entre les habitants unis du quartier de l'Estaque, tel qu'il est filmé dans *Marius et Jeannette* (1997), avait lui aussi ces accents de sincérité et ces effets de transparence. Mais la cour mitoyenne des appartements des protagonistes relevait davantage d'un espace hétérotopique que d'un espace urbain de transit ou d'ancrage. La question du choix ne s'y posait pas, la cour renvoyait à un espace relationnel identique à celui du foyer, mais élargi aux dimensions du voisinage, permettant d'incarner l'idée d'une solidarité communautaire qui passait par les liens affectifs d'une vie de quartier plutôt limitée.

Dans la dernière scène du film cependant, qui a lieu sur une route¹¹, c'est la trajectoire à venir des enfants de Jeannette, appelés précisément à quitter le quartier, qui est évoquée : à l'annonce du départ de Magali pour Paris (comme

10 C'est particulièrement net dans *La Ville est tranquille*, dont la formule chorale entrecroise les trajectoires de personnages séparés les uns des autres et occupant des quartiers distincts socialement les uns des autres.

11 Chez Bakhtine, la route est associée aux trajectoires de vie parce qu'elle traverse toujours le pays natal.

l'ont fait Robert Guédiguian et Ariane Ascaride dans leur jeunesse)¹² est associée la question du paysage, mais celle-ci est abordée d'une toute autre manière, à travers l'évocation de l'Estaque peint par Cézanne, dont on avait d'ailleurs pu apercevoir une reproduction dans l'appartement de Jeannette. La distance est introduite de manière concomitante, autant sur le plan social, par le départ des enfants, que sur le plan médial, par le remplacement du paysage habité par le paysage représenté. C'est par une prolepse dite en voix *over* qu'on apprend que Magali deviendra journaliste et qu'elle fera plus tard un commentaire sur le paysage marseillais pour dénoncer le fait que les bourgeois se l'approprient en le dotant d'une valeur esthétique précisément déconnectée de l'expérience de l'habiter¹³.

Il est donc difficile de ne pas entendre, dans ce commentaire, la pensée de Robert Guédiguian, que l'on peut rapprocher, de ce point de vue, de celle de nombreux théoriciens qui en expliquent le mécanisme. Si l'on suit, par exemple, Marc Desportes, l'évolution de la perception du paysage peut être rapportée à l'évolution des techniques de transport qui fragmentent l'espace en unités distinctes, rendent accessible des lointains traversés, davantage qu'habités, et rendent possible une expérience esthétique de la ville moderne qui finit par évacuer la possibilité même de l'attachement¹⁴. Dans les pas de Walter Benjamin, on soulignera aussi que le paysage, prélevé comme unité à partir de la « simple » perception de l'environnement grâce au média photographique, acquiert un statut d'objet-marchandise que renforce sa circulation (notamment sous forme de carte postale). Dany Trom¹⁵, pour sa part, se fonde sur des écrits anglo-saxons pour évoquer la « picturalisation » du paysage, qui relèverait de l'imposition de normes esthétiques appartenant à la bourgeoisie urbaine et que cette dernière généralise à l'ensemble des paysages dont elle peut

12 Partir ou rester, tel est, en effet, une question marseillaise type, qui revient souvent dans la filmographie de Robert Guédiguian, notamment dans *Mon père est ingénieur*, dont les deux protagonistes incarnent, de ce point de vue, des choix contraires. L'une, pédiatre, s'installe dans les immeubles du quartier nord par solidarité ouvrière, l'autre, joué par Darroussin, travaille dans l'humanitaire et court la planète.

13 Les artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, que l'exposition *Le Grand Atelier du Midi* de l'été 2013 — année où Marseille fut désignée « Capitale de la culture » — a rassemblés, rendirent possible cette dépossession, sans l'avoir voulu évidemment. Mais c'est, en effet, des quartiers populaires comme l'Estaque qui, grâce à leur travail, prirent une valeur esthétique qui rencontre un goût sinon bourgeois, du moins détaché de toute expérience de « l'habiter », comme pourrait aussi le dire Augustin Berque.

14 Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2005.

15 « C'est précisément cette asymétrie de compétences qui retiendra l'attention de l'iconographie sociale anglo-saxonne dans une visée dénonciatrice : le paysage, comme représentation picturale, comme modelage de l'espace ou comme théorie artistique, reflète les structures sociales inégalitaires de la société anglaise. Les conventions artistiques permettent dans ce contexte de naturaliser un rapport visuel au monde et, dans un même mouvement, de légitimer les rapports de domination » (Danny Trom, « L'engagement esthétique : du trouble à l'enquête visuelle. Une pragmatique du regard sur le paysage », dans Daniel Cerfai et Isaac Joseph [dir.], *L'Héritage du pragmatisme, conflit d'urbanité et épreuves de civisme*, La tour d'Aigues, Éditions de l'aube, 2002, p. 249).

jouir sans y vivre, interdisant par là même tout rapport élargi au collectif que forment les résidents.

Dans le cinéma de Robert Guédiguian, la congruence de la médiatisation et de l'esthétisation se fait sentir dans l'opposition entre un jugement de goût *in absentia* (sur des paysages représentés) et un jugement de goût *in praesentia* (sur des paysages habités, ressentis, éprouvés). Son cinéma oppose en effet des images-plans qui offrent le paysage au regard du spectateur depuis des points de vue privilégiés, dénoncés comme tels, notamment dans *La Ville est tranquille*¹⁶, à des scènes d'immersion dans le paysage comme on en trouve abondamment dans *Marie-Jo et ses deux amours* ou dans *Mon père est ingénieur*. Une scène de ce dernier film permet de bien comprendre cette opposition : la caméra est embarquée dans une voiture sur une route en surplomb qui mène à l'Estaque ; le point de vue n'est pas celui des personnages, mais signale, par le tremblé de la main qui la tient, une perception subjective du paysage qui défile par la fenêtre de l'auto. Dans un virage à gauche, la caméra se déporte inopinément vers la droite et vers l'arrière, laissant apparaître alors fugitivement le quartier de l'Estaque, contre le flou scintillant de la mer, en même temps que s'engouffre dans la voiture le chant intense des cigales. Au panoramique propre au point de vue fixe situé devant un paysage s'oppose ici une caméra en mouvement incarnant le point de vue d'un passager fantôme qui se laisse surprendre, au terme d'un mouvement contraire à la marche du véhicule, par l'apparition impromptue d'un quartier d'enfance, aussitôt disparu, alors que persiste encore le chant des cigales tout comme les odeurs de la pinède et la chaleur qu'il évoque.

Il ne fait aucun doute que le jugement *in absentia* du paysage représente, pour Robert Guédiguian, une menace pour Marseille et ses habitants, et qu'il s'en méfie, même si, comme cinéaste marseillais, il participe à son entretien et sa diffusion, en proposant des images de la ville à des spectateurs lointains. Mais son cinéma résiste du moins à la production de cette image attractive de la ville qui en dérive et dont l'importance est grande pour les planificateurs de son

16 C'est dans ce film qu'on trouve le plus de *Nobody point of view shots* sur la ville de Marseille, à commencer par les premiers plans du film qui panorament sur le Vieux-Port à une vitesse excessive, comme si la chose était entendue. Plus tard, Abderhamane — un des personnages centraux du film — regarde le paysage marseillais à la tombée du jour depuis un appartement bourgeois qui surplombe la ville, et s'exprime ainsi : « Tout va bien vu d'ici. Tout est beau. Les meubles, les arbres, les maisons, les voitures, les assiettes, les serviettes. Le monde va mal. Marseille est magnifique de chez vous. Chez mes parents il y avait un poster de soleil couchant. Les Caraïbes. Mais vous n'avez pas besoin de poster, vous. Parce que, vu d'ici, on a l'impression que tout va bien dans le monde. »

développement économique¹⁷. Dans *La Ville est tranquille*, Robert Guédiguian fait ainsi dire à l'architecte antipathique mandaté pour transformer les docks :

Nous sommes les chirurgiens esthétiques des métropoles. Nous écrivons les excroissances, les vieilleseries seront effacées pour donner de la jeunesse, de la vie, grâce à nous cette ville changera de nature, de sexe même. D'accord, cette ville est une ville ouvrière depuis des siècles, d'accord, faire de cette ville une ville de tourisme, d'industrie de pointe, de recherche avancées, c'est sûr, cela ne donnera pas du travail aux gens qui ont été ruinés par l'abandon de ce port. Ils n'ont pas été formés pour suivre nos activités, comment arrêter l'Europe, la mondialisation. Tout cela les peuples ne peuvent pas comprendre, et la droite entretient cette incompréhension.

Se comprend ici que l'intimité avec le paysage, que traduisent les choix esthétiques de Robert Guédiguian tournés vers l'expérience des habitants, s'accompagne toujours, dans le choix des lieux concrets de tournage — notamment ces fameux docks repris de film en film, de *Dernier été* (1980) aux *Neiges du Kilimandjaro* (2011) —, d'un rapport à l'histoire sociale des lieux qui permet d'entrer en connivence avec le paysage, en lui appartenant davantage qu'en le possédant, et de vivre par ce lien une appartenance collective. C'est du moins ce que l'on comprend du propos de Natacha, dans *Mon père est ingénieur*, lorsqu'elle désigne les entrepôts désaffectés qui bouchent l'horizon en évoquant la présence de la colline de charbon dans *Qu'elle est verte ma vallée* : elle rapporte que le narrateur n'ose plus ouvrir sa fenêtre de peur d'être englouti par la colline, et que la vision de ces entrepôts lui fait le même effet. Là encore, c'est une opposition entre deux régimes de perception et deux manières de se rapporter aux lieux, qui permet de comprendre les ressorts de l'attachement — fût-il douloureux — contre ceux du désintéressement esthétique transformé en intérêt économique, et que souligne,

17 Cf. Michel Peraldi et Michel Samson, *Gouverner Marseille : enquête sur les mondes politiques marseillais*, Paris, Éditions La Découverte, 2005. Les auteurs constatent que, « sous l'influence d'une *movida* inattendue, la cité phocéenne est devenue à la mode. L'écrivain Jean-Claude Izzo bat les records de vente de la série noire, le groupe IAM rafle des victoires de la musique, Robert Guédiguian crève l'écran, la Fiesta des Suds attire France Inter, Télérama, Arte. Le cosmopolitisme local devient un modèle d'intégration réussie, les artistes de la rue défilent avec le bon peuple. Quant à l'établissement public Euroméditerranée, il séduit les architectes de renom comme Yves Lion ou Zaha Hadid, au moment où des élus locaux, dignes représentants de la bien-aimée France d'en bas, deviennent ministres » (p. 11). Les auteurs évoquent en fait une opération de réenchantelement que la ville devrait aux médias parisiens et qui est donc indissociable du désenchantement envers Paris. Ils l'attribuent aux « créatifs urbains », sur lesquels vont s'appuyer les politiques marseillais, et qui forment « une trame légère et puissante, tissée de réseaux sociaux professionnels et affinitaires, ouverts les uns sur les autres et *délocalisés par nature*, parce qu'inscrits dans des références communes : des artistes, écrivains, journalistes, professeurs, cadres d'entreprises culturelles, architectes, promoteurs. On les nomme "une classe créative" parce qu'ils ont capacité à mobiliser autour d'eux les instruments de reconquête de la ville par la maîtrise de son image » (p. 119).

dans le propos de l'architecte, le changement de sexe de la ville, devenue moins maternelle et plus virile¹⁸.

Cette opposition trouve enfin à s'exprimer sur le plan politique, lorsqu'il est précisément question, comme dans le projet Euroméditerranée, de réaménagement et de rénovation urbaine. Le paysage est dès lors plus qu'un révélateur des rapports de force : l'attachement que l'on éprouve à son endroit est la source à laquelle puiser pour avoir l'énergie de se battre afin de défendre ses droits de résidents et découvrir son rôle de citoyen¹⁹. C'est du moins ce que croit Anne Sgard : la dispute du paysage implique que les citoyens deviennent, par la force des choses, citoyens, c'est-à-dire des acteurs du devenir du paysage qui leur importe. De l'esthétique au politique et à l'éthique, il y aurait, selon elle, un enchaînement naturel :

La thématique paysagère sert de caisse de résonance aux questionnements sur les territoires et leurs habitants ; aujourd'hui ceux-ci sont traversés par les thèmes du patrimoine, du développement durable, de la gouvernance, de la participation, et du coup alertent sur la justice, l'équité, la citoyenneté. Le paysage devient un lieu privilégié de mise en perspective des legs du passé et de la projection dans un futur incertain²⁰.

Sans conteste, Robert Guédiguian s'est fait acteur et citoyen à cette occasion, comme le rapportent Michel Peraldi et Michel Samson dans *Gouverner Marseille*. Mais ce pouvoir de mobilisation du paysage n'a-t-il pas son revers ? Si le paysage prend une valeur pour le sujet — par l'entremise du rapport sensitif et mémoriel qu'il entretient avec lui —, il n'en est pas moins sujet à changement et, en tant que tel, met celui qui s'attache à lui face au risque de la perte. De l'attachement subjectif à la jouissance du paysage comme bien commun, le chemin semble long, et d'autant plus quand s'en mêlent des angoisses spécifiques, comme celles de la désagrégation, du morcellement et de l'intrusion ressenties à partir du paysage perçu comme le prolongement de soi. C'est cette affectivité qui est exploitée sur le terrain politique et que Robert Guédiguian a bien su épingle dans *La Ville est tranquille*. Rien de plus facile pour concrétiser une « menace » d'invasion étrangère que de la lier avec l'idée d'une atteinte intime en s'en prenant aux éléments du paysage perçus comme intangibles, et qui fonctionnent comme des repères à la fois objectifs et subjectifs pour ceux qui l'habitent. L'étranger est alors perçu comme ce qui rend les habitants étrangers à leur propre milieu. Tel est le ressort du choc des deux images qui se trouvent sur les affiches des militants d'extrême droite dans *La Ville est tranquille*. On y voit, d'un côté, les contours du territoire français servant de cadre à une image de Notre-Dame-de-la-Garde, et de l'autre, le même territoire servant de cadre, cette

18 Sur l'attachement comme besoin primaire observable dès les premiers rapports de la mère et de l'enfant : René Zazzo (dir.), *L'Attachement*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1974.

19 Un combat que la rappeuse Keny Arkana incarne parfaitement, notamment dans son morceau « Marseille, capitale de la rupture » (*Tout tourne autour du soleil*, Paris, Because Music, 2012).

20 Anne Sgard, « Une "éthique du paysage" est-elle souhaitable ? » [en ligne], *VertigO — la revue électronique en sciences de l'environnement*, vol. 10, n° 1 (avril 2010) [<http://vertigo.revues.org/9472>].

fois, à une image de Minaret illustrant le slogan « immigration = invasion ». C'est un des colleurs d'affiches qui, dans cette séquence, voyant le jeune Abderhamane passer à proximité avec ses amis, lui tire mortellement dessus. L'image de l'atteinte au paysage, en l'occurrence marseillais, et plus spécifiquement celle de la disparition d'un de ses repères, l'église Notre-Dame-de-la-Garde, au profit d'une mosquée, cristallise ainsi la haine de l'autre.

Cette scène est marquante à double titre : d'une part parce qu'elle est inspirée d'un fait divers et parce qu'elle anticipe sur l'interdiction bien réelle d'une affiche du Front national²¹ quelques années plus tard ; d'autre part parce qu'elle appartient à un film noir et pessimiste qui semble faire de Marseille une ville perdue pour la solidarité et l'ouverture à l'autre, un phénomène plutôt rare dans la filmographie de Robert Guédiguian. Est-ce parce qu'il aurait réalisé que la fable des Martiens amoureux du paysage marseillais que raconte Justin (joué par Jacques Boudet) dans *Marius et Jeannette*, afin de faire l'éloge de la pluralité culturelle et ethnique de la ville, ne peut plus rien contre la dynamique imaginaire de la haine que représente cette affiche²² ?

On ne s'étonnera donc pas de ne pas voir, chez Robert Guédiguian, et dans ce film tout particulièrement, des scènes d'effusion entre ses personnages et ses paysages. Si le personnage d'Ariane Ascaride reste résolument indifférent au paysage alors que son mariage s'effondre et que sa fille sombre dans la drogue, celui que joue Gérard Meylan en est dégoûté par le discours phantasmatique d'une jeune femme séduisante, Améline, qui s'exalte à l'évocation de ses racines marseillaises²³ et devant des paysages qui renforcent son narcissisme de terroir et sa haine de l'étranger. La rupture personnage/paysage est définitive dans un film qui se clôt sur un infanticide et un suicide, mais non pas sans que n'ait été évoqué, dans un flash-back troublant (des images tirées en fait des premiers essais cinématographiques de Robert Guédiguian, 20 ans plus tôt, avec les mêmes acteurs), un paysage-corps

21 Or, cet épisode renvoie, en fait, à une affaire de meurtre bien réelle : quelques années avant le tournage du film, des colleurs d'affiches du Front national avaient tiré sur un jeune garçon d'origine comorienne, Ibrahim Ali. L'affaire eut un retentissement national et déboucha sur la condamnation des militants. Ce meurtre eut lieu lors de la campagne présidentielle de 1995 et le procès de Robert Lagier (condamné à 15 ans) s'est tenu en juin 1998. Si tout porte à croire qu'il s'agit d'une affiche fictive dans le film, la réalité n'est pas loin, comme le montre la condamnation du FN pour incitation à la haine raciale, 10 ans plus tard, à cause d'une affiche du même acabit.

22 Des Martiens seraient tombés en amour avec la rade phocéenne, fatigués qu'ils étaient de leur monde uniforme. On comprend qu'opposer la beauté de la diversité, qui saute aux yeux d'un Martien, à l'angoisse de l'intrusion que ressent l'habitant, n'est guère suffisant, même si, fort heureusement, tous les habitants de villes multiculturelles n'ont pas de telles angoisses, et que tous les amateurs de diversité ne sont pas des Martiens.

23 « Améline : Tu es né ici. Gérard : Oui. Améline : Dans ce lit. Gérard : Oui. Améline : C'est extra. C'est cela qui compte, l'héritage, putain. Je me disais aussi, ces meubles sentent la vie des arbres, plus la vie des gens qui ont vécu ici. Cette odeur, je la sens [en se couchant sur le lit dans une pose lascive]. Je sens la douleur du bûcheron qui a abattu l'arbre. Je sens les oiseaux qui ont niché dans son feuillage, je sens ta mère qui souffre, jambes écartées, qui gueule, je sens sa sueur, sa peur, son sang [il lui met la main sur la bouche pour la forcer à se taire]. »

enveloppant et complice qui avait permis au couple d'Ariane Ascaride et Gérard Meylan adolescents de se former.

Pour James S. Williams²⁴, ce film révélerait un problème plus profond, lié à la nature de l'objet-ville qui est proposé à l'attachement dans le cinéma de Robert Guédiguian, et qui manquerait aux personnages à la dérive de *La Ville est tranquille*. Son analyse formelle du traitement de l'espace dans ce film oppose en effet deux images de la ville : l'une, inspirante, fondée sur la dynamique urbaine elle-même, fait de la diversité et de la pluralité les conditions d'une expérience riche et aventureuse de la ville perçue comme un corps vivant et vibrant (que le cinéma aurait à charge de construire pour ses spectateurs et que le film de Robert Guédiguian manquerait précisément de faire) ; l'autre, symbolique, abstraite, incapable de susciter le moindre attachement, impose l'idée d'une atomisation sociale irréversible qui valorise, *a contrario*, le passé mythique d'une unité perdue, celui précisément que Robert Guédiguian a construit dans ses précédents films. James S. Williams note ainsi qu'à la fin de *La Ville est tranquille*, le traitement homogénéisant du seul espace communautaire qui se forme, à nouveau dans une cour — au centre de laquelle un jeune garçon prodige essaie son nouveau piano et rassemble autour de lui des immigrants qu'on suppose autrement sans lien, même de voisinage —, entretiendrait un désir (de) collectif profondément nostalgique, notamment pour qui se souviendrait ici, comme lui, de la cour de *Marius et Jeannette*.

Notre hypothèse est que cette nostalgie n'est pas si prégnante dans le cinéma de Robert Guédiguian. Pour s'en convaincre, il faut se situer à un tout autre niveau que celui de la représentation de l'espace urbain lui-même. Si, comme nous le pensons, la question de l'attachement au paysage est centrale pour comprendre la manifestation du désir (de) collectif, il nous faut quitter le terrain phantasmatique des angoisses que le sujet peut éprouver par le truchement du paysage, tout comme celui de l'analyse formelle de la construction d'un imaginaire communautaire passéiste reposant sur une image-ville qui a la dimension d'un quartier, voire d'une cour, et privilégier une approche phénoménologique attentive à la présence du personnage au paysage, telle qu'elle est proposée à la sensibilité du spectateur. Car l'attachement au paysage se lit alors complètement différemment : l'extériorité changeante du

24 James S. Williams, « Requiem for a City : The Symbolics of Space in the Cinema of Robert Guédiguian », *Space and Being in Contemporary French Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2013, p. 101-147. Williams débute son chapitre en évoquant les panoramiques sur Marseille qui ouvrent *La Ville est tranquille* et en les considérant comme « the film's attempt to capture the extensive totality of contemporary Marseilles », ainsi qu' « an ideal projection of Marseilles, a paean to this unique, historic *ville populaire* and cosmopolitan *ville métisse*, which has been a pre-eminent city of transit and exile, France gateway of the World (in particular North Africa during the period of French colonialism) and where, for Guediguian, all the world is present » (p. 102). Mais Williams ne semble pas voir la dimension ironique dans la prétention à la totalité de ces panoramiques. Il s'en tiendra à l'analyse de la représentation de la ville : « Guediguian's cinema may appear topophilic — after all, he gives Marseilles an instantly recognisable topographic face — yet it is fundamentally topophobic since the city is reduced to a fixed set of spatial coordinates which function as symbolic and mythical indices rather than as living, breathing spaces. » (p. 117)

paysage est au contraire ce qui nous accompagne sur le chemin de nos propres devenir. L'altérité est une épreuve constante du rapport à soi que le paysage et ses variations permettent d'objectiver et d'appréhender en situation. Et c'est peut-être ce que l'on demande tout particulièrement au paysage urbain : de faire de cette épreuve une voie d'accès à l'autre, partie prenante de ces changements qui affectent le paysage-milieu dans lequel on vit. Le cinéma de Robert Guédiguian, qui repose sur les mêmes acteurs depuis 30 ans, épouse ce compagnonnage entre la ville et ses habitants, de *Dernier été* (1980) aux *Neiges du Kilimandjaro* (2011), des docks aux docks, à travers le personnage que joue Gérard Meylan notamment — cet ami d'enfance resté à Marseille —, d'abord jeune homme ouvrier intérimaire qui n'a pas encore de communauté, puis retraité syndiqué qui perd le sentiment de la sienne. Dans *Les Neiges du Kilimandjaro*, c'est bien la possibilité même de continuer à vivre à Marseille qui est en jeu, après une expérience étrangement traumatique pour les personnages qui sont victimes d'une intrusion domiciliaire et de vol à main armée. Ils doivent par suite sortir de leur foyer, apprivoiser de nouveaux espaces urbains et approcher des étrangers à leur monde, refonder leur attachement à la fois au collectif et à la ville sans le soutien de l'espace hétérotopique communautaire qui les avait accompagnés jusque-là, et réapprendre la solidarité en acceptant que la réalité sociale à laquelle ils font face change leur propre système de valeurs. Le paysage renvoie désormais à l'égalité de tous, du point de vue du rapport de solidarité que chacun entretient avec un milieu de vie redevenu commun.

Cette première étape de l'approche phénoménologique nous permet d'introduire une expérience radicale du paysage mise en film dans *Marie-Jo et ses deux amours*, à savoir celle d'une fêlure²⁵. Dans un premier temps, la fêlure renvoie à l'expérience migrante elle-même, marquée par le trouble du départ, ou par l'incertitude de la demeure : c'est une brèche intérieure sur laquelle croît l'attachement au lieu, qui ne se confond dès lors ni avec la nostalgie d'une unité perdue ni avec l'espoir d'une terre meilleure. La fêlure est le propre de ceux qui ne partent pas, mais que le départ tourmente et qui connaissent, avec les lieux qu'ils habitent, une connivence²⁶ inouïe, tantôt offerte, tantôt refusée en des instants privilégiés. Une scène va nous permettre de préciser ce qui est en jeu : celle où Daniel, le mari de Marie-Jo, semble au paroxysme de son bonheur, à bord du bateau qu'il vient d'offrir à sa femme, et qui porte son nom à elle, alors qu'il navigue dans la baie du port de Marseille, lui à la barre, sa femme en poupe. La mise en scène est claire : il ne contemple pas le paysage, il est dedans (littéralement, puisqu'il navigue dans la baie déserte, aux petites heures du matin), tout en étant retranché en lui-même. Le mouvement de son âme se confond avec le mouvement même du bateau ; il ne voit pas le paysage, mais le ressent comme une plénitude ; Marie-Jo qui pleure à la

25 Dans *Marseilles Fix* (London, Architectural Association, 2010) William Firebrace évoque le dilemme — proprement marseillais selon lui — entre partir et rester, qu'il associe, entre autres, à la situation d'une ville portuaire, à la fois tournée vers la mer et attachée à la montagne.

26 Terme emprunté à François Jullien, *Vivre de paysage ou l'Impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014.

proue en songeant à sa situation²⁷, ne le voit pas plus, mais le ressent comme une rupture ; en d'autres termes, ils sont ensemble et irrémédiablement séparés par une expérience intense qu'ils vivent en immersion, au dedans et au-dehors tout à la fois, dans un lieu qui ne les contient pourtant déjà plus comme couple. L'intimité avec le paysage s'éprouve d'autant plus qu'elle est rendue par une présence du paysage qui comble Daniel dans le temps même qu'elle anéantit Marie-Jo. C'est précisément cette double intimité qui est mise en scène sous la forme d'une séparation radicale entre Marie-Jo et Daniel, et qui a été préparée par deux scènes précédentes où Daniel, puis Marco — l'amant de Marie-Jo —, chacun de leur côté, se calent dans l'embrasure de la fenêtre de leur chambre, au petit jour, et, sous les yeux de Marie-Jo qui saisit leur trouble, vivent ce double sentiment d'ancrage et désancrage qui les habite — partir/rester, tenir/retenir la vie qui s'écoule —, en tant que personnages déjà atteints par la fêlure qui brisera leur existence²⁸.

Quelle est, en définitive, l'image collective qui se dégage de cette expérience ? Dans un premier temps, elle a l'air de reposer sur une panne de désir (de) collectif. Marie-Jo ne dit-elle pas qu'elle ne veut plus s'occuper des « petits problèmes » de ses collègues de travail ? Daniel, son mari et maçon, n'est-il pas fatigué de son propre travail d'insertion sociale auprès des jeunes apprentis qu'il encadre ? Et Marco, son amant, ne se replie-t-il pas sur sa solitude à mesure que s'approfondit l'intimité qu'il partage avec Marie-Jo ? Chacun d'eux ne rêve-t-il pas de s'abîmer en soi comme dans le paysage qu'ils contemplent ?

Le trio n'en tente pas moins ensemble une mission impossible : ouvrir l'intimité du couple de Marie-Jo et Daniel au tiers en la personne de Marco. Rappelons que selon Georg Simmel²⁹, il y a deux types de relations : les couples qui reposent sur une relation intime qui exclut le tiers et finissent avec le départ ou la mort d'un des deux membres ; les groupes de trois ou plus, qui peuvent perdurer, car leur relation ne se définit pas par l'exclusivité, mais par la division (en sous-groupes éventuels) et par l'opposition (à un autre groupe). On comprend bien ce que l'idée d'une intimité à trois a de paradoxal (et de désirable) au regard des formes de

27 Marie-Jo aime profondément son mari et son amant, et passe constamment de la joie d'être avec l'un ou avec l'autre à la souffrance d'être toujours sans l'un ou sans l'autre.

28 Je ne résiste pas au plaisir d'évoquer ici en écho les premiers vers du *Vase brisé* de Sully Prudhomme : « Le vase où meurt cette verveine, d'un coup d'éventail fut fêlé.... », et les derniers : « Souvent aussi la main qu'on aime/Effleurant le cœur, le meurtrit/Puis le cœur se fend de lui-même/La fleur de son amour périt/Toujours intact aux yeux du monde/Il sent croître et pleurer tout bas/Sa blessure fine et profonde/Il est brisé, n'y touchez pas. »

29 Georg Simmel, *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 [1908]. Selon Lilyane Deroche-Gurcel, dans l'article de l'*Encyclopédie Universalis* qu'elle consacre à l'intimité en se référant à Georg Simmel, l'exclusivité fait partie de la définition de l'intimité : « Une relation intime apparaît dès que la face interne de cette relation est éprouvée par les acteurs comme son aspect essentiel, dès que sa structure affective, pour reprendre les termes de Simmel, « met l'accent sur ce que chacun ne donne ou ne montre qu'à une seule personne et à personne d'autre : alors on a cette tonalité particulière que l'on nomme intimité » [...] Pour Simmel, et nombre de ceux qui s'inspirent de sa démarche, la spécificité sociologique de l'intimité consiste dans le fait de ne pas constituer une unité supérieure à ses éléments individuels, dans le fait de proscrire la présence du tiers. »

socialisation : ce rêve d'intimité inclusive du tiers rendrait le lien social inaccessible à la division et à l'opposition.

Le triangle de *Marie-Jo et ses deux amours* renvoie en conséquence à une image-groupe bien particulière. Contrairement à beaucoup de trios auxquels le cinéma français nous a habitués — trios dont l'intimité triadique nous livre une image de groupe plaisante (par exemple dans *Lions Love* d'Agnès Varda), trios animés d'un désir encore hésitant parce que le partage de l'intimité a pour ses membres une valeur ambivalente (chez Truffaut, Blier, Honoré), trios qui se dissolvent dans le drame passionnel de la jalousie, trios jouant la comédie d'un libertinage qui subvertit la structure de base de la famille —, le trio du film de Robert Guédiguian débouche sur une tragédie aux accents méditerranéens qui trouve dans la rade phocéenne le théâtre idéal pour rejouer le piège de l'inconciliable. C'est face aux flots bleus des calanques marseillaises que Marie-Jo se taillade le poignet, dans la première scène du film, et sous ces mêmes flots bleus qu'elle choisira de suivre son mari dans la mort. Le soleil brûlant qui baigne les premiers plans du film, le sel sur la peau de Marie-Jo sortant des eaux, les éclats d'impassibilité des roches tournées vers la mer : ce n'est pas seulement le cadre et la sensualité qui sont méditerranéens, mais bien la situation tragique (car) inextricable dans laquelle sont jetés les personnages, et qui les emporte dans la mort.

Il n'y a pas d'issue, en effet : ni pour Marie-Jo qui ne peut être « à la fois » avec Daniel « et » avec Marco ; ni pour Daniel, son mari, qui « a tout » et qui « perd tout » en même temps ; ni pour Marco dont l'existence est indéfiniment suspendue à une décision qui ne peut se prendre. Et pourtant, tous trois ont un rêve en commun : celui de réduire ces alternatives afin de vivre plusieurs vies à la fois, comme le voudrait Marie-Jo ; d'échapper à la sentence du tout ou rien, comme l'espère Daniel ; de tenir sans détenir comme en rêve Marco³⁰. Ces trois-là nous renvoient donc l'image d'une communauté fondée sur une impossibilité — qu'ils partagent — et qui aiguillonne leur désir (de) collectif. L'issue du scénario [la mort de Marie-Jo et Daniel] n'est pas la chose la plus importante de ce point de vue. Si l'on veut comprendre la dimension politique³¹ de ce désir (de) collectif, il faut se référer à ce à quoi cette tragédie de l'intime qui s'ouvre à l'autre en toute confiance, nous rapporte, autrement dit, à la subversion de la structure signifiante, fondée sur le principe du tiers exclu, qui rend possible le rejet, la violence et l'oubli, laquelle se distribue sur trois logiques : 1) la logique de l'identité, qui exclut d'être à la

30 « Je suis autant dans le refus du réel chez Marie-Jo que dans la compréhension du réel chez les deux hommes. C'est-à-dire que la résistance à la violence chez Daniel/Jean-Pierre Darroussin, ou l'absence d'exigence chez Marco/Gérard Meylan m'appartiennent tout autant » (Isabelle Danel, *Conversation avec Robert Guédiguian*, Paris, Les carnets de l'info, 2008, p. 105).

31 « De manière abstraite, la position de Marie-Jo est révolutionnaire, dans le sens où elle refuse le monde tel qu'il est. Elle refuse le réel...donc elle est folle ! Le romantisme est à l'acte individuel ce que l'action révolutionnaire est à l'acte collectif : c'est la même posture. Dans ce sens-là, tous les révolutionnaires et les romantiques se ressemblent. Le romantisme est lié à des thématiques existentielles, relationnelles, amoureuses, alors que la révolution a à voir avec la société, l'histoire, etc., mais ce sont des mouvements qui sont nés au même endroit, du côté de l'Allemagne » (*ibid.*, p. 103).

fois soi et un(e) autre et qui frappe Marie-Jo, mais qui supporte aussi, sur le plan politique, les crispations identitaires contre lesquelles l'universalisme humaniste ou la valorisation du métissage que prône Robert Guédiguian dans nombre de ses films ont du mal à s'imposer ; 2) la logique du pouvoir qui commande de vaincre pour ne pas être vaincu, et qui guette Daniel, mais qui supporte aussi des structures d'inégalité contre lesquelles le principe de solidarité, encore défendu par Robert Guédiguian, a toutes les peines à lutter ; 3) la logique de l'existence, qui oppose activité et passivité, visibilité et invisibilité, qui frappe Marco, et à laquelle tente de remédier le cinéma politique de Robert Guédiguian, soucieux de mettre en valeur la dignité humaine de tous ses personnages, même les plus faibles et démunis.

Pour conclure, revenons sur la question de l'attachement à la ville avec laquelle nous avons inauguré notre parcours. Les films de Robert Guédiguian nous ont invités à nous écarter des notions qui décrivent habituellement ce lien : l'identification des habitants au lieu, la personnification de la ville et la projection d'un idéal communautaire sur son paysage. Nous avons privilégié plutôt une approche qui noue le social et l'intime sur la base d'une épreuve de la relation qui implique constamment que l'on sorte et que l'on rentre en soi. L'intimité (du trio de *Marie-Jo et ses deux amours*) et la socialité se rejoignent sur la base d'une fêlure, ressentie dans le rapport au paysage, en tant qu'il représente une connivence avec le monde — tout court — et le monde social tour à tour et à la fois donnée, perdue, cherchée ou encore refusée. Qui plus est, l'équivalence posée entre le paysage marin, dans lequel le couple s'enfonce en sombrant, et l'espace filmique, où disparaît l'amant lors de la scène finale qui laisse Marco hors des champs visuel et sonore, alors qu'il tente de rejoindre Marie-Jo au téléphone et que sa fille lui annonce sa mort, n'est pas anodine non plus. Paysage et pellicule se confondent pour renvoyer à la menace de la privation de monde, qui vient non pas d'une incapacité à œuvrer dans le monde social, mais d'une possible défaite, intime et politique, devant les logiques qui le gouvernent. L'inquiétude et la fragilité sont ainsi réintroduites au cœur d'un cinéma de lutte, qui a par ailleurs besoin de conviction et de confiance pour se soutenir. C'est le rôle que tient l'amour dans tous les films de Robert Guédiguian et qui, dans *Marie-Jo et ses deux amours*, continue de faire son œuvre bienfaitrice, même s'il ne peut rien résoudre. C'est l'amour que Marie-Jo éprouve pour les deux hommes de sa vie qui la sauve de la culpabilité, c'est par amour que Daniel se refuse à la jalousie, et c'est l'amour qui fait tenir Marco comme un roc dans l'adversité. C'est l'amour qu'ils ont en commun qui finit par donner à leur lutte intime une connotation politique. Et c'est à l'amour que Robert Guédiguian voudra finalement identifier le communisme dont il se réclame, dans *Mon père est ingénieur*, en citant Nazim Hikmet : « Je suis communiste, je suis amour des pieds à la tête³² », au moment même où le communisme perdait sa force politique fédératrice.

Cette lecture fait voir que le travail du film noue l'intime et le social dans le secret plus ou moins gardé de ce qui lie personnages et paysage, une fois entendu que le désir (de) collectif s'y éprouve — comme élan et comme échec — en

butte avec les logiques qui animent le monde social, tout en désignant un autre monde possible au désir, afin qu'un tel désir continue quand bien même d'exister. Il faut conclure sur cette promesse du désir que permet le cinéma, en évoquant les fenêtres-plans qui s'ouvrent sur Marseille la lumineuse et qui pourraient être considérées comme la réponse donnée par Robert Guédiguian à ces vers de Dante, tiré de *La Divine Comédie*, mis en exergue de *Marie-Jo et ses deux amours*, et qui évoque une absence totale d'ouverture : « Au milieu de la course de notre vie, je perdis le véritable chemin et je m'égarai dans une forêt obscure. Ah ! Il serait trop pénible de dire combien cette forêt, dont le souvenir renouvelle ma crainte, était âpre, touffue et sauvage. Ses horreurs ne sont pas moins amères que les atteintes de la mort. » La fenêtre, qui est moins un seuil qu'un passage entre le dedans et le dehors, « métonymise » l'écoulement réciproque du social et de l'intime³³, par le biais d'une embrasure identifiée au cadre du plan cinématographique, qui permet au spectateur d'éprouver un attachement et un désir qui échappent aux personnages. Et même si Marie-Jo ne voit pas Marseille quand elle ouvre la fenêtre de la chambre de Jean-Christophe (toute pressée qu'elle est d'aérer l'appartement à l'air irrespirable ou de regarder tendrement l'île où se trouve son amant), le spectateur, lui, voit miroiter la cascade de toits qui déboulent vers la mer. C'est en cela que le cinéma peut relancer une dynamique d'attachement indépendamment de celle dont semble manquer les personnages. « La vie est belle, par la fenêtre », rappelle Jeremy qui cite Hikmet dans *Mon père est ingénieur*³⁴. Et c'est encore bien sur une jetée, dans la lumière rasante du soir, que Jeremy et Natacha, assis en bord de mer mais aussi dans l'embrasure de l'image qui, aplanissant la perspective, découpe leur silhouette contre des flots miroitants plein cadre faisant écran derrière eux, arrivent à se poser

33 Comment résister encore au plaisir des correspondances et ne pas penser au morceau intitulé « Par ta fenêtre », du groupe marseillais Moussu T e lei jovents : « Par la fenêtre de ta chambre/On voit un petit bout de mer/On voit des grues qui semblent attendre/Leur repas d'acier et de fer./Le soleil écrase les quais,/Aplatit tout comme un marteau,/Une vieille ancre abandonnée/Cherche en vain l'ombre d'un bateau. [...] Ils n'ont pas chassé la misère/En poussant l'usine plus loin,/Ici on est dans la galère,/Là-bas on s'écorche les mains./Nous irons jusqu'à la calanque,/Le long des anciens ateliers,/Oublier tout ce qui nous manque/Devant la mer ensoleillée./Tu mettras ta robe à fleurs/Pour saluer les beaux jours,/C'est sûr, tu seras la plus jolie,/C'est sûr, je te parlerai d'amour./Nous descendrons cette rue/Qui menait au labeur,/Au temps où la classe ouvrière/Croyait encore au paradis » (*Forever Polida*, Paris, Le Chant du monde, 2006).

34 « "Je suis communiste, je suis amour des pieds à la tête" [...] Ismail allume sa cigarette au feu de la mienne : — Un beau poème, me dit-il, puis il se lève, il ouvre la fenêtre, le soleil pénètre dans la pièce : — La vie est belle, mon vieux, dit-il. » Cette phrase fait partie de la quatrième de couverture du livre de Nazim Hikmet, *op. cit.*

mutuellement cette question : « On continue ou on arrête³⁵ ? », et à lui apporter cette réponse, « on continue », que Robert Guédiguian et ses complices reprennent à leur compte, malgré la séparation établie, dès le début du film, entre les personnages : « On continue », oui, mais sur la brèche d'une inquiétude qui relance indéfiniment la question, dans l'intimité confondue du couple, du couple et du paysage, du paysage et du cinéma, du cinéma et du collectif.

35 Question empruntée, comme l'avoue Robert Guédiguian, à Dominique et Jean-Toussaint Desanti. Elle : « [N]ous nous sommes mariés avec un contrat pouvant être reconduit par tacite reconduction de six mois en six mois. C'était notre convention de départ, elle tient toujours [ndlr : depuis 60 ans]. Tous les six mois, on fait un repas en tête à tête avec un vin convenable et on prononce la phrase : "On arrête ou on continue ?". Ce rendez-vous, on le tient encore, même si c'est devenu un jeu. » Lui : « Elle me disait : "on se marie peut-être pour deux, pour trois mois, peut-être qu'on ne continuera pas. Si on ne dit rien, ce sera une tacite reconduction et on continuera comme cela" [...]. J'ai su, tout de suite, je le répète, que c'était elle et personne d'autre, mais pourquoi ? Je ne sais pas pourquoi. Une présence s'accompagne toujours d'un arrière-fond [...]. Tout à coup, quelque chose se passe entre les corps, les enveloppe, et cela se referme. Et l'on se dit "c'est là mon habitat" [...]. Cela peut se produire encore une fois dans la vie, — avec une autre personne —, ce fut le cas, pour Dominique et pour moi. » Cf. Dominique Desanti, Jean-Toussaint Desanti et Roger Pol-Droit, *La Liberté nous aime encore*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 38 et 24.

Références

- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979 [1955].
- BLOCK, Marcelline (dir.), *Filmer Marseille*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013.
- BONILLO, Jean-Lucien, *La Reconstruction à Marseille, 1940-1960. Architectures et projets urbains*, Marseille, Imbernon, 2008.
- DANEL, Isabelle, *Conversation avec Robert Guédiguian*, Paris, Les carnets de l'info, 2008.
- DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- DESANTI, Dominique, Jean-Toussaint DESANTI et Roger POL-DROIT, *La Liberté nous aime encore*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.
- DESPORTES, Marc, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2005.
- FLORIDA, Richard, *The Rise of the Creative Class : And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Book, 2002.
- FOURNIER, Pierre et Sylvie MAZZELLA, *Marseille, entre ville et ports. Les destins de la rue de la République*, Paris, Éditions La Découverte (Recherches), 2004.
- HIKMET, Nazim, *La Vie est belle mon vieux*, Paris, Paragon, 2002.
- JULIEN, François, *Vivre de paysage ou l'Impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014.
- MARTUCCELLI, Danilo, *Forgé par l'épreuve : l'individu dans la France contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2006.
- PERALDI, Michel et Michel SAMSON, *Gouverner Marseille : enquête sur les mondes politiques marseillais*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.
- RONCAYOLO, Marcel, *Les Grammaires d'une ville : essais sur la genèse des structures urbaines à Marseille*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1996.
- SGARD, Anne, « Une "éthique du paysage" est-elle souhaitable ? » [en ligne], *VertigO — la revue électronique en sciences de l'environnement*, vol. 10, n° 1 (avril 2010) [<http://vertigo.revues.org/9472>].
- SIMMEL, Georg, *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 [1908].
- TROM, Danny, « L'engagement esthétique : du trouble à l'enquête visuelle. Une pragmatique du regard sur le paysage », dans Daniel CERFAI et Isaac JOSEPH (dir.), *L'Héritage du pragmatisme, conflit d'urbanité et épreuves de civisme*, La tour d'Aigues, Éditions de l'aube, 2002, p. 287-300.
- WILLIAMS, James S., « Requiem for a City : The Symbolics of Space in the Cinema of Robert Guédiguian », *Space and Being in Contemporary French Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2013, p. 101-147.
- ZAZZO, René (dir.), *L'Attachement*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1974.



En rade : les descendants du chiffonnier. Lire Gilles Ascaride

PIERRE POPOVIC

*Mais Marseille, c'est sa grandeur, c'est son horreur,
est la ville la plus paradoxale du monde¹.*

L'œuvre foisonnante et singulière de Gilles Ascaride offre une critique très forte de la représentation de Marseille circulant dans l'imaginaire social au tournant des XX^e et XXI^e siècles. Si elle prend en écharpe l'ensemble des signes agrégés autour de « Marseille », dans ce qui se raconte, se chante, se met en scène, se pense et s'image² dès qu'il est question de la ville où Tartarin de Tarascon s'embarqua jadis pour aller chasser le lion en Algérie, cette œuvre n'en prend pas moins en charge un état de fait beaucoup plus large, celui du devenir des villes en un temps qui a fait son deuil tout autant des récits racontant une possible émancipation collective des vaincus de la société que des ressources poétiques et cognitives exigées par la fonction potentiellement bénéfique accordée à l'histoire³ dans l'édification du vivre-ensemble depuis cinq siècles — depuis la Renaissance italienne, pour dire vite⁴.

1 Gilles Ascaride, « À Marseille, on n'est pas des pédés », *La Malédiction de l'Estrasse dorée (et autres histoires)*, Marseille, Le Fioupélan Éditions, 2009, p. 28.

2 Ces cinq verbes renvoient à la conceptualisation de « l'imaginaire social » que j'ai proposée notamment dans *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013.

3 À la fois à la connaissance de l'histoire, à l'histoire comme expérience du réel constitutive de la personnalité d'un lieu ou d'une collectivité et à l'histoire comme projet à mener pour le présent et l'avenir.

4 Dans *J'ai tué Maurice Thorez ! et autres histoires overpolitiques* (Marseille, Le Fioupélan Éditions, 2012), Gilles Ascaride voue aux fourches caudines du rire les discours et les œuvres littéraires qui campent leur « subversivement correct » sur le cimetière des ainsi nommés « grands récits », autrement dit sur la vulgate ordinaire de la postmodernité. Au conformisme du deuil compassé il oppose son « Overlittérature ou Nouvelle Littérature Marseillaise Mondiale », laquelle se définit comme suit : « littérature crue, iconoclaste, qui se caractérise par son réalisme burlesque, son mauvais goût assumé, son irrespect total, sa marseillitude joyeuse loin de tout régionalisme et le recours méthodique aux armes de la dérision et de la satire. » Le grand ancêtre de cet art est Pétrone.

Cette extensibilité de la critique⁵ se marque par un déportement du réalisme vers la féerie, par la mise en place de multiples décalages sémiotiques dans la prose et, surtout, par la thématisation ostentatoire de ce qui est le label majeur de la ville contemporaine, à savoir : la présence occupante, implicitement ou explicitement oppressive de l'hégémonie néolibérale ou, si l'on préfère, d'une mondialisation économiste, qui est tout le contraire de l'internationalisation de la justice sociale, ainsi que le voyaient déjà très bien Viviane Forrester ou Jean Ziegler dès les années 1990⁶.

*Retrouver Pétofi*⁷ raconte l'histoire de Blanc, un instituteur retraité pour qui la vie ne va pas et n'a jamais été très bien. Issu d'une famille modeste (son père était étalagiste dans un magasin rue Saint-Ferréol), il a eu son bac à son profond étonnement et plus encore à celui de sa mère. La propédeutique que la Fac de lettres lui impose a raison de ses velléités d'inscription, et la Fac de droit n'est pas pour lui : c'est pourquoi il est devenu « instit ». La chance de sa vie est d'avoir rencontré Catherine : elle est tout son contraire, entreprenante, prompte, gourmande de vivre, quand lui est volontiers contemplatif et indésire bouger. Catherine l'a d'ailleurs largué il y a deux ans, après vingt-cinq ans de vie commune tout de même, juste au moment où il prenait sa retraite. Il en est d'autant plus anéanti que sa nature le pousse à l'être. Mais si sa solitude et ses difficultés habituelles de socialisation engraisaient sa vie, ce sont les menaces qu'il reçoit depuis un certain temps qui le taraudent. De petits carrés blancs surgissent dans sa boîte aux lettres et des graffiti sur le mur en face de chez lui. Et cela dit des choses aimables comme « Tu vas crever ordure », « Tu vas crever fumier », « Tu vas crever salaud », etc. Il reçoit aussi des coups de fil où personne ne répond quand il parle et, lorsqu'il dit à l'interlocuteur muet de sonner derechef si c'est lui qui est l'auteur des messages écrits, celui-ci obtempère. Un matin, le message a un côté byzantin : « Tu vas crever szemét ». Ce mot étrange le plonge dans des torrents de perplexité. Dorénavant obsédé par cette affaire, il entame une série de recherches. De son tracasserie naissent des rêves et des actes curieux : il parle avec un enquêteur bizarre, Dylan Dog, dont l'aide se nomme Groucho Marx⁸ ; il discute avec « Noir », son double intérieur, qui le traite avec commisération et condescendance, raillant son oblomovisme ; il visite sa petite sœur Solange, malade du tarot divinatoire, qui transmet son cas à une certaine Marianne D'Estin, voyante et médium, qui se met aussitôt à lui envoyer force lettres ;

5 Elle indique que, si l'œuvre d'Ascaride informe bel et bien Marseille, et de surcroît avec une grande précision dans l'évocation de la géographie, de la population, des pratiques et de l'histoire de la ville, ce qu'elle dit de Marseille vaut aussi *mutatis mutandis* pour la ville occidentale en général.

6 Voir par exemple, en tenant compte de l'inévitable patine que le temps a déposé sur les mots, Jean Ziegler, *Mafia et compagnies : l'éthique mafiosa et l'esprit du capitalisme*, Paris, R. Deforges, 1991, et Viviane Forrester, *L'Horreur économique*, Paris, France Loisirs, 1997.

7 Gilles Ascaride, *Retrouver Pétofi. Illustrations : Melchior Ascaride*, Marseille, Éditions Gramond-Ritter, 2007 (dorénavant désigné par le sigle *RP* dans la suite du texte).

8 Nom d'un détective privé de bandes dessinées italiennes, recyclant l'héritage du roman noir et du cinéma d'horreur. Inventé par Tiziano Sclavi, il connut un grand succès dans les années 1980. Son assistant ressemble à Groucho Marx.

il apprend dans un dictionnaire chez le libraire bibliophile M. Sichel que « szemét » veut dire « salaud » en hongrois. En tout cela, Marseille est discrètement omniprésente par des lieux comme le Bar Royal où il a ses habitudes, par son remède quand ça ne va pas, « aller faire un tour en ville », par le rappel du passé sombre de la ville durant la Seconde Guerre mondiale, les deux rafles de Juifs en janvier 1943 et la destruction du quartier Saint-Jean par les nazis. Plus encore, c'est un endroit précis de la ville, son « lieu secret » où il va quand il a besoin de réfléchir, qui va provoquer le déclic. Il se situe au bout du quai qui va jusqu'au Fort Saint-Jean ; là, le quai donne l'impression de s'arrêter, mais une petite barrière permet d'aller plus loin. C'est là qu'il entend une femme crier « Enculé de Corse » et cette injure serpente en lui jusqu'à faire revenir à sa mémoire un lourd souvenir d'enfance. À l'école, quand il était enfant, un nouveau du nom de Jean Pétofi était arrivé en cours d'année. Toute la classe s'était mise contre lui : il faut dire qu'il lisait bien les textes, qu'il était intelligent, élégamment vêtu, malin, aimé des professeurs en raison de son brio, alors qu'eux adoraient macérer dans leurs habitudes de clan, dans leur moquerie d'autant plus veule et cruelle qu'ils voulaient plaire aux deux terreurs auxquelles ils étaient soumis, le colosse Robert Toscatto et le sournois Guttierrez. Ils ont tout fait et tout laisser faire à Pétofi. Et Blanc « n'a pas été sans tache », comme aimait à le lui dire Catherine. Après avoir été reçu chez Pétofi, accueilli par la grand-mère, par la mère (envers laquelle il se découvre rétrospectivement une passion amoureuse), par Jean lui-même qui lui faisait partager ses jeux avec générosité, il n'a jamais pris la défense de son ami, même quand celui-ci, victime de coliques épouvantables, subissait une humiliation féroce de la part des autres. Se souvenant de tout cela, il pense alors que c'est peut-être Pétofi qui est l'auteur des messages et des menaces qu'il reçoit. Blanc oriente son enquête de ce côté, retrace d'anciens élèves, les rencontre, apprend que Toscatto et Guttierrez ont été assassinés il y a dix ans, retrouve M. Bernard qui lui apprend que Pétofi tient une librairie de livres rares à Nice. Blanc téléphone, c'est Jean Pétofi qui répond, mais pas le bon ; lui, c'est le fils de l'autre, lequel est aussi mort il y a dix ans. Voilà Blanc gros Jean comme devant. Tandis qu'il vient d'apprendre qu'il a une leucémie à développement probablement rapide, Dylan Dog lui dit en rêve qu'il n'y a que deux possibilités : ou bien Pétofi est revenu de l'au-delà, ou bien c'est Blanc lui-même qui s'envoie des messages tellement il a honte du passé. Comme souvent chez Ascaride, la fin ne conclut et n'arrange rien :

Il n'est pas impossible que je sois en train de me raconter des histoires. Des histoires impossibles.

Mais qu'y puis-je ? Les menaces sont là. Mon souvenir est là. L'histoire est là, reconstituée. Comment trouver un mode aux nécessaires retrouvailles que tout cela semble imposer ? Je vais y penser encore, mais je crains que guérir ne soit pas le meilleur moyen de retrouver Pétofi. (*RP*, p. 238)

Toute l'action — complexe, sinon compliquée — se déroule au début des années 1980 alors que la gauche vient de prendre le pouvoir et, plus elles vont, plus les pages montrent *mutatis mutandis* le pouvoir socialiste faire sous Mitterrand ce que

le pouvoir socialiste fait sous Hollande : larguer les sidérurgistes lorrains, mentir comme des arracheurs de dents, adopter des politiques de droite, etc.

*Un Roi à Marseille*⁹ ne met pas en scène un instituteur retraité, mais un chômeur, Gérard Brémond, dit Gégé pour les intimes. Son livre de chevet n'est autre que *Les Grandes Espérances* de Charles Dickens. Il a fait des études d'histoire à la Faculté des arts et des sciences d'Aix-en-Provence, où il étudiait aux alentours des années 1968-1972, époque des « trots », des « maos », des « cocos », de la signature du programme commun de la gauche. Lui-même adhère au PCF en 1972 après un mémoire sur *Le Mouvement ouvrier à Marseille entre 1900 et 1914*. Il enseigne « histoire géo » dans un collège, vit avec une femme pendant quelques années, mais est constamment en train de faire retraite, de l'enseignement, du couple, du PCF qu'il quitte en 1978. Il travaille quelque temps dans un groupe appelé « Promotion et Démocratie », mais se fait jeter très vite quand les autres membres s'aperçoivent que ses convictions sont molles et ses passages à l'acte rares. Il se retrouve ainsi au chômage et — c'est là que le titre du roman s'explique — sublime très étrangement sa condition sociale. Au propre comme au figuré, en esprit comme à la lettre, il se prend pour le Roi. Et ce n'est pas pour badiner ! Dans sa tête et son comportement, dans ses discours et ses pratiques, il se considère roi et parle en roi. Il s'habille monarchiquement, rédige des lettres royales, reçoit des invités pour des fêtes singulières telles la Fête du couronnement (le 27 mars), la Fête de la dynastie (le 18 juin), a transformé la « Villa Fifi », acquise jadis par son grand-père pour moins de vingt mille francs et qui a tout d'un « château pour rire », en une maison familiale où il vit seul¹⁰. Elle tient d'une sorte de piètre palais où s'abrite une très curieuse salle des « Archives royales » dotée de plusieurs galeries : la Galerie des portraits¹¹, la Galerie des Estampes, la Bibliothèque et les choses utiles (les Sceaux, le Courrier, l'Habit royal). Le Roi — Gérard 1^{er} — a son bar favori (le Bar Royal). Ses proches sont illico affublés de titres : son ami Pierrot est appelé le Duc, Ministre plénipotentiaire du Royaume, Martine, jeune femme délurée (lui a 55 ans) est appelée La Favorite, sa mère est La Reine Mère, etc. Le Roi est cependant dans la dèche, puisqu'il est chômeur. Quand il accepte une proposition du Duc pour aller faire du service de garde à un concert de Vince Taylor, rockeur âgé et squelettique ne tenant sur scène que par la grâce de *shooters* et de pinard, il transmue son petit boulot en mission diplomatique. Le plus drôle est que tout le monde joue à peu près le jeu, de sa mère à Martine en passant par les copains. Mais le jeu bien entendu se dégingue. La Princesse Solange, sa sœur devenue parisienne, veut qu'il vende la villa et vienne à Paris où son mari lui trouvera un emploi quelconque. L'ANPE le convoque : il lui est dit que son diplôme d'historien, comme tous les diplômes

9 Gilles Ascaride, *Un Roi à Marseille*, Marseille, Paris, Éditions Via Valeriano/Éditions Léo Scheer, 2003 (dorénavant désigné par le sigle *RM* dans la suite du texte).

10 Sise traverse de Kahel dans le Vallon de la Baudille, elle se trouve significativement en bas de la colline de La Garde.

11 Avec le fondateur dynastique, alias le grand-père, désormais appelé Eugène 1^{er}, et son successeur, Lucien 1^{er} père de Gégé, qui connut la mobilisation en 1939 et le STO en 1942, puis le dynamitage du quartier Saint-Jean par les Allemands en 1943.

de « littéraires », ne vaut pas tripette, et l'Agence de lui imposer un DUT¹². Martine lui fait rencontrer son ex, lequel pourrait lui trouver également un emploi, et elle voudrait qu'ils emménagent ensemble, persuadée qu'il abandonnerait ainsi son fantasme monarchique. Il rompt avec tout le monde, se repliant sur son royaume qui file en peau de chagrin. Un ancien de « Promotion et Démocratie » le relance, mais il l'envoie sur les roses. Il rencontre Jean-Sébastien Cadenat, qui lui apprend que la légende de la dynastie est fausse¹³ ; il le chasse. Martine, écœurée de ses maniaqueries royales, le dépose. Le voici bientôt dans son appartement, aussi seul qu'un beignet :

Le Roi retourne dans la Grand'Salle et y reste immobile, sans penduler, sans rien. Puis il s'en revient sur la terrasse et y demeure là aussi immobile. La pluie s'est arrêtée. Ça sent fort la terre humide. Alors, levant les yeux, il réalise comme pour la première fois, que la Villa Fifi se trouve pour ainsi dire au fond d'un trou. L'avait-il oublié, ou bien à force de regarder ses pieds... ? Sur les hauteurs environnantes, les crêtes du vallon, se dressent bel et bien et se découpent les maisons voisines, peuplées d'inconnus. On entend, au loin, des téléviseurs. On ne voit rien.

Ainsi, le Roi sut-il qu'il était cerné. (RM, p. 213)

Il pense à l'impératrice Tseu-Hi, incarnée par Flora Robson dans *Les Cinquante-cinq jours de Pékin*, qui « erre dans son palais désert d'où tous ont fui ». Les dernières phrases du roman sont accablantes :

— Moi, dit Le Roi, je tiendrai plus de cinquante-cinq jours.

C'était au mois de juin 1984. Le Roi est peut-être toujours sur sa terrasse. (RM, p. 214)

Le foisonnement des péripéties fait partie intégrante de l'art de ces deux romans. Ils ne parlent pas de Marseille pour rien, ville qui, selon une doxa de longue durée, se caractérise par une barjaque immaîtrisable, une invention langagière démesurée et une propension maniaque à galérer et à raconter des histoires¹⁴. Les deux « héros » ont des formations compatibles avec cette narrativité compulsive et avec cette luxuriance verbale, puisque Blanc vient des lettres et avait pour seul ami un bon lecteur de textes, alors que Gégé a un « diplôme littéraire ». Mais le paradoxe est que cet activisme des deux intrigues, dont le caractère laborieux des deux résumés présentés ci-dessus est la conséquence, débouche sur la plus ineffable des inanités. Blanc ne retrouve pas Pétofi, sa Majesté Gégé reste à confire dans les ruines de ses songes. Rien ici de l'emballement épique d'un Mistral, rien de la poétique chatoyante d'un Brauquier, rien de la santé portuaire de Pagnol,

12 Courte formation professionnelle de deux ans permettant d'obtenir un « diplôme universitaire de technologie ».

13 Cadenat lui affirme qu'Eugène 1^{er} n'a jamais été un enfant trouvé ; il était en fait un fils naturel de son propre grand-père, Cadenat.

14 La langue ignore le hasard et comprend donc l'expression « histoires marseillaises ».

rien de la déprime exemplaire cultivée via Fabio Montale par Izzo. Ce n'est pas que ce soit noir ou triste, loin de là. On rit en lisant Ascaride, franchement au début, sceptiquement vers le milieu, sans plus savoir pourquoi à la fin. La raison en est que les personnages principaux ne sont ni des héros ni des anti-héros, quoiqu'ils gardent des traits de la grande tradition de l'héroïsme romanesque. Ils mènent en effet une quête — de Pétofi, de gloire — et leur idéal est en désaccord avec le monde dans lequel ils évoluent. Le problème est que l'expression de ce désaccord est absurde et que son objet tourne à vide, ne concernant au bout du compte et quoi qu'il en dise, que celui qui en est habité. Je nommais Tartarin au début de ce texte : il y a du Tartarin dans Blanc et dans Gégé, mais il ne vient plus de Tarascon, il n'est pas affublé d'un accoutrement grotesque et il ne traverse pas le port tourmenté par la musique du mistral puisqu'il ne va nulle part. Le côté grosse farce de Daudet, qui plaisait tant à Flaubert, est loin. Le tartarinisme est désormais intérieur et cruellement désenflé, il ne dérive plus d'un rêve qui en appelle au large et à la grande aventure, il conduit à la macération, à la régression surnoise et à la folie sur place, en une manière de donquichottisme résiduel et sans grandeur.

Dans la logique des textes, l'une des raisons dominantes de cet effondrement de l'héroïsme est le monde alentour, c'est-à-dire la ville elle-même. Marseille est inerte ou hostile ; dans le meilleur des cas, elle n'a rien à offrir, dans le pire, elle est décidée à tout refuser. Il n'est pas anodin que Blanc et Gégé aient la révélation de ce qu'ils doivent chercher à la suite d'une promenade dans la ville. Celle-ci les fourvoie d'autant mieux qu'elle est leur pareille. Ils sont avec elle dans un rapport de contiguïté. Leur folie est la sienne. Il y a que les récits, qui transformaient encore naguère la ville en projet, sont dévitalisés. La mer elle-même semble s'être retirée de ses rives. Les ersatz de héros mis en place regardent désormais Marseille à partir d'un trou, et malheureusement d'un trou banal et familier, non pas d'une anfractuosité d'où il serait possible d'avoir un autre et nouveau regard sur la cité, de réinitialiser le disque dur, très dur, de cette dernière.

La critique opérée par les textes d'Ascaride porte sur deux répertoires dont l'opposition est une pure illusion et fait elle-même partie du versant le plus conformiste de l'imaginaire social conjoncturel. Le premier répertoire figure à l'envi dans la publicité, qu'elle soit issue du commerce ou de la gouvernance urbaine, dans la myriade d'images et de propos produits par l'industrie du tourisme et diffusés par tous les canaux possibles et imaginables, dépliants, chansons, films, poèmes primaires, etc. Là, il est question de la splendeur des calanques, de la plus ancienne cité de France, de la splendeur de la Canebière, cette artère vitale de notre ville harmonieuse, du rut aimable de l'Orient et de l'Occident, de Gyptis et de Protis, de la faconde de César et de la naïveté d'Escartefigue au Bar de la marine, de l'épicurisme naturel de toute une population, de la luminosité de l'assang, de l'éternel pittoresque du Vieux-Port, etc. etc., *ad libitum*. C'est à l'enseigne de la postmodernité néolibérale que pavoise le second. Là, un nouveau règne de mille ans s'ouvre à nous, la capitale de la région PACA se métamorphose en une formidable métropole euroméditerranéenne, les TGV et www.marseille.com substituent l'espace à l'histoire, le présent est toujours déjà demain, la pensée est *big*, la vie va de retombées économiques en retombées économiques, la mondialisation des échanges rend

incontournable l'extension du domaine de la spéculation, la neuve Massalia est dans le *Top Five des Place To Go*, etc. etc., *ad libitum*. Quelle est la base commune de ces deux répertoires¹⁵ ? Le ravissement, l'enchantement, l'utopie indéfiniment relancée de la cité radieuse. Sur cette base, les deux répertoires peuvent très bien s'articuler l'un à l'autre au gré d'une ou deux passerelles sémiotiques facilement repérables¹⁶. Non seulement les fictions d'Ascaride sont en guerre ouverte contre cette bipolarisation de la représentation de Marseille dans la « semiosis sociale » contemporaine, mais elles voient lucidement le socle commun de jovialisme¹⁷ qui fait tenir le tout ensemble. L'une des causes qui expliquent qu'elles y parviennent est le fait qu'elles mettent en scène des personnages excentrés, qui vivent à contrecourant des pratiques urbaines valorisées. Un instituteur retraité, un licencié en histoire au chômage sont aussi bien en dehors de l'espace naturel ou du récit mythique magnifié que de l'axiologie douteuse du capitalisme de séduction oligopolistique contemporain. Les deux professions sont en soi très parlantes. Haute figure de la tradition républicaine, l'instituteur est peu à peu devenu quelqu'un de gênant : il enseigne entre autres la grandeur du désintéressement et la nécessité d'un engagement citoyen, double mauvaise idée. Quant à détenir un savoir historique, alors que c'est justement de l'histoire qu'il faut se débarrasser pour la remplacer par la domination économique de l'espace, c'est encore une mauvaise idée. Blanc et Gégé sont les figures résiduelles de valeurs et de récits qui n'ont plus cours. Dans l'œuvre d'Ascaride, un autre personnage, du genre grand imprécateur, connaît un excentrement semblable, mais bataille davantage contre l'illusion des émerveillements obligatoires.

Inferni imprecator

Nombre de déclassés solitaires qui errent dans les grandes villes monologuent en public à ciel ouvert et, en désespoir de cause, ils s'adressent à tous et à personne. Samson-Derrabe-Farigoule est l'un d'eux. *Sur tes ruines j'irai dansant*¹⁸ déroule le long soliloque de ce SDF¹⁹ marseillais habité par une sainte colère. Son verbe emporté raconte son histoire, mais livre surtout le défi colossal qu'il lance à la ville, lui dont le nom désigne « un gosse chétif, mal planté, [qui] veut faire le matamore ». Pour le coup, la rage est bonne conseillère. Scandée en douze séquences épiques, qui composent une manière de chant, la verbigération est grandiose, elle provoque, injurie, chapitre Marseille. L'imprécateur ouvre tous les placards, ceux du passé comme ceux du présent. Ouvrez les yeux, vous qui passez, cette ville qu'on vous disait et qu'on vous dit magnifique et généreuse est une goule pleine de tares et de

15 Mikhail Bakhtine enseignait que toute querelle, que toute contradiction s'édifie sur une base mentale commune. J'applique ici ce raisonnement.

16 Exemple banal : un usage efficace du préfixe « éco » (« écocité », un « parc écomarin ») ou du mot « interface » (« l'interface entre la ville et la mer ») permettra de conjuguer la valorisation traditionnelle du cadre naturel et les réaménagements radicaux du littoral à des fins de spéculation immobilière.

17 Lequel se présente bien entendu soit avec la grâce de l'évidence soit avec les apparences de la rationalité « responsable ».

18 Gilles Ascaride, *Sur tes ruines j'irai dansant*, [s.l.], Titanic, 1998 (dorénavant désigné par le sigle SR dans la suite du texte).

19 Comme l'indiquent les trois initiales de son nom composé.

vices : l'obscénité et la vulgarité sont le *nec plus ultra* de son urbanité, son commerce est décati, sa réputation honteuse, son odeur nauséabonde, son hospitalité une cautèle déguisée, son inculture sa culture, sa violence son art de vivre. Quant à son mythe fondateur, enté sur la conjugaison érotisée de la mer et de la terre, de l'Orient et de l'Occident, il n'est plus que l'évocation incertaine d'une union « squameuse, cacochyme, impotente et podagre » (SR, p. 30). L'*apocoloquintose* de « Marseille, fin du XX^e siècle » parle dru, dans un rythme qui tient beaucoup plus du rock ou du rap que des « opérettes marseillaises » de Vincent Scotto :

Ferme ta gueule. Ferme ta gueule tia pas de bouche. Je te dirai de la fermer jusqu'à ce que les dents elles me tombent. Si y faut. Je m'en fous. Je te glapis de mes chicots. Va, va, ferme-la, les dents je les ai encore et le cul je te le mords. Mais toi ferme-moi ça, que tia plus rien dedans. Que tié plus rien. Tié ? Tié quoi ? Tia même plus de port, plus de voiles dedans et d'abord jamais tien as eu. C'est moi qui te le dis. Ferme tes voiles. Claque pas. Tié que du vent. Et moi je te lâche des pets. Tu entends ? Les pets je te les lâche. Je t'étouffe, je te consume, je te tréblinkase. (SR, p. 9)

Le défi est de taille, car l'adversaire est énorme et semble bien avoir anéanti tous ceux qui l'ont un jour affrontée. Ne se dresse plus devant elle que le dernier des hommes, inconnu de son espèce, mais connu de tous les gabians qui fréquentèrent un jour le grand Conglué : Samson-Derrabe-Farigoule. Marseille, il la colle au mur par l'impératif (« Ferme ta gueule »), l'étiquette à la redresse (« monstre marin »), n'ignore rien de sa réputation de grande gueule ni de sa cupidité intrinsèque, l'accuse d'avoir toujours humilié et meurtri les pauvres et les faibles en se servant du crime, de l'alcool, de la politique, de la drogue et du reste. Par atavisme et profession, si je puis dire, Samson sait que tout se gagne sur le terrain des mots et des représentations, surtout quand l'ennemie est retorse et capable de se déguiser en énorme putain callipyge.

La fin du duel est pourtant prévisible. Le challengeur n'a aucune chance de vaincre. Mais au moins son éloquence aura-t-elle pu avertir « dégun », un quelconque qui passe. Il faut le prévenir cet « ingénu d'autres latitudes » : la colossale sera enjôleuse, matoise, maquillée, caressante, elle fera la « chichette ». C'est d'ailleurs ainsi qu'elle a réduit Samson à rien²⁰. L'esprit imbibé par une doxa saturante, il l'a rêvée accueillante, d'un entregent inné, inouïe de beauté, d'ouverture, d'histoire mythique, et patatras. La ville est la reine du faux. Inversant les signes, la jactance imprécatoire de Samson-Derrabe-Farigoule reverse à l'ignominie et à l'ignoble tout ce que promettent la légende de la ville humaniste héritée d'hier et la légende de la

20 Au bout du soliloque, Samson épingle l'élément déclencheur qui l'a conduit à sombrer dans la folie, à se trouver rejeté à la rue. Affamé il s'est trouvé devant l'étal extérieur d'une charcuterie, salivant devant un régiment de saucissons d'Arles, il en a pris un, est entré. La bouchère, en laquelle il dit avoir vu Marseille elle-même, s'est mise à se moquer de lui avant de le faire mettre brutalement à la porte : les saucissons exposés dehors étaient tous en bois. C'est ce jour-là qu'il est devenu un SDF en personne, alias le terrible Samson-Derrabe-Farigoule, dont l'ultime révolte et le défi démesuré sont désormais les seuls espoirs disponibles.

ville richissime de demain. Car, en une image où Goya le dispute à Dante, Marseille, fille d'Ugolin, a coutume de dévorer ses enfants.

L'écriture de la déclaration de guerre use des ressources de l'esthétique carnavalesque : corporéité productive (« je te glapis de mes chicots », « je te pète mon acné à la gueule »), overdose de scatologie (« je te cague », « je te merde », « comme une cagagne je la buvais, ta fiente »), érotisation massive du discours urbain (« pacholasse », « Qui voudrait te mettre ? »), culture et langage pop (citation de Johnny Halliday, « tia », « tié »), calembours et néologismes (« je te tréblinkase »), énumérations, chapelets d'injures, de sacres, de détournements grotesques, tirage vers le bas organique des valeurs établies de la mythologie urbaine. Il y a bien ici un rire très gras, un corps productif dont les orifices sont ouverts, actifs, tournés vers l'extérieur. Cette observation conduit à penser que le travail du texte met Marseille à mort pour la faire renaître, transfigurée et remise d'équerre. Le motif final de l'incendie à l'extrême fin du monologue — « Je contemple satisfait les mille blessures saignantes que t'a infligé mon défi je lève haut la jambe je t'englobe de mon pet colosse et je l'enflamme à mon mégot » (*SR*, p. 95) — le souligne expressément. Et il vient à penser que rosser et tuer Marseille, le héros ne le veut pas vraiment. Ce passage de l'incipit : « Ferme tes voiles. Claque pas » est d'une lecture qui change selon que « claque » est pris au sens premier (ne claque pas tes voiles) ou au sens second (ne meurs pas) ? Certes la ville a fait couler « du mauvais vin » puis « l'alcool jaune » dans la gorge de SDF, mais c'est aussi son ivresse qui lui donne le courage de sa révolte. Certes elle a pu le faire menacer par les enfants, le rendre fou à rouler sur les trottoirs, le conduire à se jeter contre les murs et à se frapper sur son goudron crevassé, le condamner à la faim, mais ce martyr incessant lui a permis de gagner un point de vue lucide sur la ville. Ce que Samson-Derrabe-Farigoule défie et combat, est à la fois dehors et dedans, extérieur à lui et intériorisé par lui. C'est pour cette raison qu'il peut dire au terme de sa diatribe : « Je suis ton dernier testament. » Autrement dit, la relation entre SDF et la ville en est une de métonymie réciproque, ce qui se perçoit de façon très claire sur le plan du langage. Si Samson-Derrabe-Farigoule critique vertement l'usage malveillant, veule, ordurier, exclusiviste des mots qui prévaut à Marseille, il se définit néanmoins lui-même comme « le grand collecteur [des égouts] », c'est-à-dire comme celui qui avale malgré lui la logorrhée immonde de la ville. Il tire ses armes de ce qu'il combat, car il retient le ton, la verve, le lexique, le rythme, les enchaînements ludiques, la flamboyance rhétorique et, surtout, l'obscénité militante qui squattent cette logomachie. En somme, il modifie et détourne ces caractéristiques langagières, en change si bien l'utilisation qu'elles deviennent autant de moyens pour initier une nouvelle vision de la ville et une utilisation positive de sa faconde.

Par ce renversement, le SDF des quais de Marseille est l'héritier direct du chiffonnier dont Walter Benjamin observait la présence dans la poétique de Charles Baudelaire. C'est un contresens absolu que de voir dans la lecture baudelairienne de la ville un simple regret du passé ou une peur stérile de l'advenu. Qu'elle change, hélas, plus vite que le cœur d'un mortel n'accuse la ville de rien, mais oblige. Baudelaire fut l'écrivain de l'obligeance par excellence, en ce sens que sa poésie se devait d'être prévenante. Et elle l'était en diagnostiquant « l'hétérochronie » fondamentale

de la ville moderne. Sur le plan poétique, la prise en charge sociosémiotique de ce divorce des temporalités s'opère via l'allégorie dans les poèmes des *Fleurs du mal*, via l'invention du style pastel dans la prose poétique du *Spleen de Paris*. Le chiffonnier est l'un des « chronotypes » élaborés pour saisir cette dialectique à l'arrêt (« *im Stillstand* ») qui cristallise la diversité des temps comme s'ils s'imprimaient dans une « image latente » de Louis Daguerre. Un « chronotype » conjoint deux choses : il cliché un état de tension du devenir sociohistorique en même temps qu'il désigne un (ou des) élément(s) de l'esthétique considérée. C'est bien ce que le chiffonnier fait. Premièrement, il cliché la tension entre la production incessante de nouveautés et de déchets, d'innovations et de ruines, caractéristique de « l'apogée du capitalisme », puisqu'il arpente les rues de la ville à la recherche de haillons qui sont désormais hors du circuit de la marchandise et, moderne, absolument moderne, refait des habits à partir d'eux. Deuxièmement, il désigne l'un des principes de la création poétique baudelairienne, laquelle collectionne des bouts de langage harponnés ici et là dans la rumeur sociale (ce qui donne le célèbre « prosaïsme » de Baudelaire, qui ulcéra maints de ses contemporains réactionnaires) pour les réarranger et remotiver de sorte qu'ils forment un poème. Le SDF/collecteur d'égout est un « chronotype », qui est le lointain descendant de celui-là. D'une part il allégorise la Marseille contemporaine, ville d'une ère de la communication exponentielle où les signes circulent de façon confuse et illimitée. Le chiffonnier choisissait les haillons, le SDF n'a plus cette possibilité, dans l'océan d'images et de mots — qui sont désormais autant de marchandises — où il est plongé. D'autre part il figure le mécanisme d'engendrement du texte, lequel consiste à incorporer tout ce qui se dit, se chante, se théâtralise, se sait, s'image quand il est question de Marseille. Mais Samson-Derrabe-Farigoule n'est pas un itinérant comme les autres. Il a du répondant et soumet à sa verve critique ce qu'il absorbe, parvenant à prendre distance par tous les moyens stylistiques et rhétoriques décrits ci-dessus. Là est son héroïsme propre, dans sa capacité à faire œuvre avec l'ignoble, que celui-ci soit empaqueté dans les résidus de la mythologie pittoresque ou la fable des lendemains qui chantent diffusée par l'économisme contemporain. Samson-Derrabe-Farigoule est en ce sens beaucoup plus pugnace que le chercheur de Pétofi et le chômeur royal, ses successeurs, même si la fin de *Sur tes ruines j'irai dansant* le montre embarqué sur le chemin de l'asile où il passe tous les hivers. Serait-ce que la possibilité même de sa révolte a disparu au fil des ans ? Ce serait mal le connaître. Il vient de donner une nouvelle giboulée de mots, tout récemment, sous le titre « Et à part l'OM²¹ ? » Il s'en prend cette fois à la surdité de Marseille, ville qui n'entend rien, qui est « tabassori », « devenue trop vieille pour [elle]-même, pourrie, momifiée », qui n'a plus d'autre préoccupation que le sort d'une importance toute relative de son équipe de foot. Samson se souvient qu'il l'engueulait autrefois et précise que, s'il le faisait, c'est parce qu'il y avait encore de l'espoir : « [J]e croyais qu'en t'envoyant direct en enfer on pourrait se faire l'espoir de te refaire la morale, l'intelligence et même [...] la beauté. » Mais tel n'est plus le cas : Marseille se nie elle-même, « se mange elle-même »²². Le bilan est accablant, les

21 Gilles Ascaride, « Et à part l'OM ? », *J'ai tué Maurice Thorez !*, op. cit., p. 137-140.

22 *Ibid.*, p. 139.

habitants le disent : culture, politique, saleté, urbanité, rien ne va, mais ils ajoutent : « À part l'OM ». Ma foi, tant qu'il reste des Samson-Derrable-Farigoule pour s'en plaindre dans une langue qui bouillonne de vie, rien n'est perdu.

Références

- ASCARIDE, Gilles, *J'ai tué Maurice Thorez ! et autres histoires overpolitiques*, Marseille, Le Fioupélan Éditions, 2012.
- , « À Marseille, on n'est pas des pédés », *La Malédiction de l'Estrasse dorée (et autres histoires)*, Marseille, Le Fioupélan Éditions, 2009, p. 27-35.
- , *Retrouver Pétofi*. Marseille, Éditions Gramond-Ritter, 2007.
- , *Un Roi à Marseille*, Marseille, Paris, Éditions Via Valeriano/Éditions Léo Scheer, 2003.
- , *Sur tes ruines j'irai dansant*, [s.l.], Titanic, 1998.
- FORRESTER, Viviane, *L'Horreur économique*, Paris, France Loisirs, 1997.
- POPOVIC, Pierre, *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013.
- ZIEGLER, Jean, *Mafia et compagnies : l'éthique mafiosa et l'esprit du capitalisme*, Paris, R. Deforges, 1991.

ANALYSE



Le Papineau de Louis Fréchette : l'exproprié de l'histoire

JONATHAN LIVERNOIS

Fréchette, mon premier auteur, c'est le chantre initial un peu fou que rien ne déçoit, que rien ne rebute, de la victoire qui s'accomplit lentement en dépit des défaites. Les défaites sont des péripéties nombreuses et regrettables d'une victoire unique qui se perpétue pour l'honneur de mon père et la gloire hautaine de ma mère. Fréchette, à sa façon naïve, c'est le chantre de l'obstiné recommencement de la vie.

Jacques Ferron¹

Après les travaux pionniers de Jean-Paul Bernard², l'historiographie, la mise en récit et la récupération littéraire des rébellions de 1837 et 1838 ont fait l'objet de nombreuses recherches. On le constate surtout depuis une quinzaine d'années : le *Bulletin d'histoire politique* a consacré deux numéros (automne 1998 et 2003) aux Patriotes; *Voix et images* a publié le dossier « Généalogies de la figure du Patriote 1837-1838 » au printemps 2001 ; Marie-Frédérique Desbiens a préparé, avec Jean-François Nadeau, l'édition de *15 février 1839 : lettres d'un patriote condamné à mort* (2001), elle a établi le texte de la réédition de *l'Histoire des Patriotes* de Gérard Filteau (2003) puis s'est attachée aux célébrations du centenaire de 1937³ ; Charles-Philippe Courtois et Julie Guyot ont dirigé le collectif *La Culture des patriotes* (Septentrion, 2012) ; Julie Roy et Mylène Bédard, quant à elles, ont

1 *La Conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, préface de Pierre Vadeboncoeur, édition préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 106.

2 Jean-Paul Bernard, *Les Rébellions de 1837-1838 : les patriotes du Bas-Canada dans la mémoire collective et chez les historiens*, Montréal, Éditions du Boréal, 1983, et *Assemblées publiques, résolutions et déclarations de 1837-1838*, Montréal, VLB éditeur, 1988.

3 Marie-Frédérique Desbiens, « Le centenaire des rébellions. "Des Patriotes au goût du jour" », dans Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques (dir.), *1937 : un tournant culturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 121-136.

consacré des thèses à la pratique épistolaire des femmes pendant les rébellions⁴ ; tandis que Marilyn Randall a publié *Les Femmes dans l'espace rebelle. Histoire et fiction autour des Rébellions de 1837 et 1838* (Nota bene, 2013). Si l'écriture et le rôle des femmes pendant les rébellions se sont taillé une place de choix dans le champ de l'histoire intellectuelle et littéraire⁵, peu de travaux, par contre, ont été dédiés à la figure centrale de la politique bas-canadienne de la première moitié du XIX^e siècle et de la rébellion de 1837 : Louis-Joseph Papineau. En collaboration avec Yvan Lamonde, nous y avons nous-même consacré un ouvrage, *Papineau. Erreur sur la personne*, paru en 2012. Mais cette étude s'attache davantage à la fortune mémorielle de l'homme et de ses idées politiques qu'à son intégration dans l'histoire littéraire du Québec, comme homme de lettres mais aussi – ce qui nous intéressera ici – comme personnage de fiction. Du reste, ces fictions ne sont pas très nombreuses : pour la seconde moitié du XX^e siècle, on retiendra le drame *Les Grands Soleils* (1958) de Jacques Ferron ainsi que les romans *Le Combat magnifique* (1973) de Gustave Proulx et *Papineau ou l'Épée à double tranchant* (1980) de Claire de Lamirande. Le roman historique fait tout de même la part belle à l'homme politique, du *Roman de Julie Papineau* (1995-1998) à la *Saga des Papineau* (2014), *best-seller* de Micheline Lachance.

Pendant son siècle, Papineau se retrouve au centre d'une grande production poétique et patriotique : dans les deux premiers volumes de son maître-ouvrage, James Huston répertorie les chansons « La liberté, la patrie et l'honneur » (1834), « Chant patriotique » (1834) et « Couplets en l'honneur de la St.-Jean-Baptiste » (1835) de Napoléon Aubin ; les poèmes « À l'hon. L.-J. Papineau » (1835) de J.E. Turcotte, « À l'hon. Louis-Joseph Papineau » (1835) et « À l'honorable L.-J. Papineau » (1838) de Joseph-Guillaume Barthe. On retrouve d'autres poèmes consacrés à Papineau dans plusieurs recueils du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, comme *Les Québécoises* (1876) de William Chapman, *Une gerbe* (1879) de Pamphile Le May et *Les Disques d'Airain* (1918) de William-Athanase Baker. Cela dit, c'est surtout la production de Louis Fréchette qui retient l'attention pour cette même période.

4 Julie Roy, *Stratégies épistolaires et écritures féminines : les Canadiennes à la conquête des lettres (1623-1839)*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2003 ; Mylène Bédard, *Rhétorique et autoreprésentation : la pratique épistolaire des femmes en temps d'insurrections*, Thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 2014. Voir également Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcand. Se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Éditions du Boréal, 2014, chapitre 4 : « On ne naît pas mère, on le devient : le parcours de Julie Papineau ».

5 Voir également Allan Greer, « La reine est une putain ! », *Habitants et patriotes. La Rébellion de 1837 dans les campagnes du Bas-Canada*, Montréal, Éditions du Boréal, 1997, p. 175-198.

Le corpus intégrant la figure de Papineau est riche⁶ : *La Voix de l'exilé* (1868) ; le drame historique Papineau (1880) ; les poèmes « Le Manoir de Montebello » (1885)⁷, puis « Papineau I » et « Papineau II », tous deux repris dans *La Légende d'un peuple* (1887 et 1908) ; les *Mémoires intimes*, qui ont paru dans *Le Monde illustré* au cours de l'année 1900 et qui ont été publiées en volume en 1961. C'est à ces textes que nous nous intéresserons dans cette étude.

Dans un premier temps, nous rappellerons quelques jalons de la fortune mémorielle de Papineau. Il s'agira d'un détour, nécessaire, afin de bien jauger le rôle que l'homme politique occupe dans l'imaginaire collectif québécois et de voir ce que les œuvres littéraires retirent (ou ce qu'il leur en coûte...) de la récupération de cette figure. Nous tâcherons ensuite d'intégrer notre réflexion dans l'ensemble des travaux qui ont été consacrés aux interactions entre les rébellions et la fiction. Notre analyse s'attachera successivement à la poésie, au théâtre et aux mémoires de Fréchette. Puisqu'elle se situe au confluent de l'histoire intellectuelle du XIX^e siècle canadien-français et de la réflexion sur les pratiques littéraires alliant le politique et la fiction, l'analyse permettra finalement de dégager trois stratégies qui engendrent un double mouvement d'intégration et d'exclusion de Papineau, lequel est aussi identifiable un peu partout dans le discours social canadien-français depuis 1848 au moins. On peut même tenir le pari que l'analyse des œuvres de Fréchette permettra de mieux saisir le maillage entre le politique et le littéraire au Québec, à tout le moins pour le XIX^e siècle. De mieux saisir la place, aussi, que le champ littéraire

6 Joanna Paluszkiewicz-Magner a aussi consacré une étude à la fictionnalisation de Papineau, « “Souvent un peuple entier s'incarne dans un seul homme” : Louis-Joseph Papineau vu par Louis Fréchette ou la construction de la mémoire nationale », dans Magdalena Paluszkiewicz-Misiaczek, Anna Reczyska et Anna Śpiewak (dir.), *Lieu et mémoire au Canada : perspectives globales*, Polska Akademia Umiejętności, 2005, p. 365-375. Nous ne sommes pas totalement d'accord avec la chercheuse, qui considère que « dans tous ces écrits [ceux de Fréchette], à la fois Papineau et les Rébellions sont dépeints sous un jour très positif » (p. 367). Nous aurons l'occasion, au fil de l'argumentation, de préciser les raisons pour lesquelles nous croyons que les teintes du portrait ne sont pas aussi vives qu'il n'y paraît, au premier abord. Voir également sa thèse de doctorat, *Poètes du nouveau monde face au romantisme : Louis-Honoré Fréchette et Henry Wadsworth Longfellow*, Université Laval, Québec, 2004. Finalement, pour une vue partielle de la réception critique de l'œuvre de Louis Fréchette, voir Dominique Hudon, *Bibliographie analytique et critique des articles de revues sur Louis Fréchette* (1863-1983), Québec, Centre de recherche en littérature québécoise, 1987.

7 Ce dernier poème se retrouve dans une lettre envoyée à Amédée Papineau le 19 juillet 1885 et est repris dans *Feuilles volantes*, en 1890. Nous ne l'analyserons pas ici car il traite davantage du lieu de retraite de Papineau que de ce dernier.

concède au politique lorsque vient le temps de délimiter son espace d'autonomie, si tant qu'on reconnaisse ce dernier⁸.

Papineau : consolidation de l'imaginaire collectif

Louis-Joseph Papineau revient de son exil parisien en 1845. Comme le dira Lionel Groulx, citant Louis-Hippolyte LaFontaine, il a encore « ses idées d'homme de 1830⁹ ». Cela dérange grandement les réformistes de ce dernier, qui tentent de sauver les meubles, ce qui permettra notamment l'obtention d'un gouvernement responsable et le rétablissement du français au Parlement du Canada-Uni. La force d'attraction de l'ancien orateur de la chambre d'Assemblée les inquiète. En 1848, en pleine assemblée électorale¹⁰, le député réformiste et héros de la bataille de Saint-Denis, Wolfred Nelson, lance une attaque qui scelle le destin de Louis-Joseph Papineau : le grand tribun, le chef du Parti patriote, a fui le matin de la bataille de Saint-Denis, le 23 novembre 1837. Cette accusation, fût-elle controversée, voire douteuse¹¹, collera à la peau de Papineau, désormais considéré dans l'imaginaire collectif comme un fuyard, un homme incapable d'affronter le destin de son peuple, qu'il aurait mené au bord du précipice. Comment lire autrement, par exemple, cet extrait du premier roman de Rodolphe Girard, *Florence* (1900), qui se déroule notamment à Saint-Denis-sur-Richelieu, le 23 novembre 1837 :

8 Dans la présentation générale de leur projet, les responsables de *La Vie littéraire au Québec* ont traité de la formation des frontières de la littérature au Québec en évoquant le passage du « politique à l'esthétique » : Maurice Lemire (dir.), *La Vie littéraire au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, t. 2, p. X. Cette autonomisation, qu'on pourrait situer à la toute fin du XIX^e siècle, ne va pas de soi. Les acteurs de la littérature ont-ils véritablement isolé cette dernière du politique ? Et de quelle dimension politique parle-t-on ? Peut-on traiter du politique, à la suite de Michel Foucault et de Jacques Rancière, comme d'une façon de mettre à mal les consensus, de déplacer les frontières entre le vrai et le faux, entre ceux qui ont la parole et ceux qui ne l'ont pas, entre ce qui doit être dit et ne doit pas l'être ? Denis Saint-Jacques et Alain Viala, dans un ouvrage consacré à l'héritage des idées de Bourdieu, relativisent cette idée d'autonomisation en contexte québécois : « Reste que, par suite de sa généalogie singulière, dans le champ littéraire québécois le débat sur la littérature et celui sur la politique et l'identité "nationales" sont d'abord liés, et l'autonomie du littéraire se fait d'abord avec l'autonomie politique, et non contre le politique ; et les réceptions ou rejets de modèles venus d'Europe comme la recherche de modèles propres se médiatisent par cela : ainsi les débats sur les modèles romantiques, symbolistes, ou encore "l'art pour l'art", contrebattus par une tendance "provincialiste" qui bénéficie, bien plus qu'en France, où le régionalisme occupe alors une position faible dans la hiérarchie des légitimités, d'une forte audience liée à l'interrogation identitaire » (Denis Saint-Jacques et Alain Viala, « À propos du champ littéraire : histoire, géographie, histoire littéraire », dans Bernard Lahire [dir.], *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001, p. 69-70).

9 Lionel Groulx, « Un débat parlementaire en 1849 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 2, n° 3 (1948), p. 383.

10 Wolfred Nelson, « Messieurs les Électeurs de St. Aimé, St. Barnabé et St. Jude », *La Minerve*, 25 mai 1848, p. 1-2.

11 Voir, à ce propos, François Bernier, *Étude analytique et critique sur la question de la "fuite" de Papineau de Saint-Denis, le 23 novembre 1837*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal, 1986.

[O]n vit un homme de haute taille fuir en toute hâte sur la route de Saint-Denis. C'était Papineau ! Papineau, le lâche, qui, par son manque de bravoure ou par une ambition démesurée, abandonnait les malheureux Canadiens au moment le plus critique, après les avoir poussés à la révolte ! Tache ineffaçable sur le front de cet homme qui, pendant quelque temps, fut plus qu'un homme pour notre peuple, presque un demi-dieu¹².

L'image de Papineau est aussi façonnée par les manuels scolaires. Ceux-ci, jusqu'au début des années 1960¹³, dénigrèrent globalement Papineau, cet « homme qui avait perdu la foi » et qui avait absorbé dans la littérature des Lumières « bien des erreurs auxquelles le prédisposait son tempérament de tribun¹⁴ ». Même un libéral modéré comme Laurent-Olivier David tiendra des propos analogues en 1876 :

M. Papineau avait grandi, en quelque sorte, dans l'étude de la philosophie du dix-huitième siècle, comme la plupart des hommes de cette époque, il avait puisé la science dans les livres dangereux que l'incrédulité répandait dans le monde entier. Ses relations, pendant son voyage en France, avec les Lamennais et les Béranger, achevèrent la ruine de ses convictions religieuses¹⁵.

Au XX^e siècle, malgré l'admiration prudente d'un Lionel Groulx¹⁶, l'historiographie, qui se professionnalise, n'est guère plus tendre envers le leader patriote. On pensera en ce sens à l'appréciation de l'historien Fernand Ouellet. En témoigne ce passage de sa brochure *Louis-Joseph Papineau. Un être divisé* (1960) :

Papineau fut-il un grand homme ? Il est certain qu'il a représenté pour bon nombre de ses contemporains le type même du grand homme. On parla abusivement de *génie* et certains historiens ont presque emboîté le pas derrière eux. Il est certain cependant qu'il a exercé, grâce à une personnalité éclatante et théâtrale qui masquait cependant une profonde faiblesse, une influence unique sur les Canadiens français qu'il a éveillés aux idées nationales et aux idées de liberté. [...] Mais, dans son action, il a davantage fait appel aux sentiments négatifs, dont le complexe de la persécution et la haine raciale, qui, tout en provoquant une

12 Rodolphe Girard, *Florence. Légende historique, patriotique et nationale*, Montréal, s. é., 1900, p. 110.

13 Denys Arcand, dans un texte paru dans *Liberté* en 1965, s'attache aux manuels scolaires canadiens-français de 1873 à 1960. Il dégage sept invariants : « 1) La cause de l'insurrection était administrative [...] 2) Les Insurgés étaient une petite minorité [...] 3) Les Insurgés étaient des fous : ils n'avaient aucune chance de succès. [...] 4) Les Insurgés étaient extrêmement courageux [...] 5) Colborne et les Anglais se sont conduits comme des êtres abjects. [...] 6) La conduite du clergé fut sage et avisée. [...] 7) Malgré tout, l'Insurrection a été profitable aux Canadiens-français » (Denys Arcand, « 1837 à l'école », *Liberté*, n° 37-38 [1965], p. 131-136).

14 Paul-Émile Farley et Gustave Lamarche, *Histoire du Canada. Cours supérieur*, Montréal, Librairie des Clercs de Saint-Viateur, 1935, p. 315.

15 Laurent-Olivier David, « Louis-Joseph Papineau », *Biographies et portraits*, Montréal, Beauchemin et Valois, 1876, p. 32.

16 Voir Lionel Groulx, « Louis-Joseph Papineau » (1921), *Notre maître, le passé*, Montréal, Librairie Granger, 1937 [1924], p. 189-211.

agitation stérile, renforcèrent les attitudes passives d'une population retranchée sur son passé et peu désireuse en réalité de le modifier¹⁷.

Plusieurs décennies se seront écoulées avant qu'on révise ces positions, fussent-elles entretemps assouplies, amendées. Il est à peine exagéré de dire qu'il faut attendre les travaux récents d'Yvan Lamonde et de Louis-Georges Harvey pour mesurer et comprendre pleinement les idées politiques de Papineau, son rapport au nationalisme et au républicanisme¹⁸.

Si l'on peut comprendre que la charge radicale représentée par Papineau ait pu être refoulée après les rébellions, tandis qu'un nationalisme culturel dépolitisé se mettait en place, on s'étonne que la période dite de la Révolution tranquille, renouant avec un nationalisme politique, n'ait pas véritablement réussi à transformer l'image de Papineau. Pourtant, certaines initiatives pouvaient le laisser croire. Exemple anecdotique mais tout de même révélateur : en décembre 1965, dans son rapport d'étude des modalités d'établissement d'une nouvelle université de langue française à Montréal, le comité, présidé par le sociologue Guy Rocher, propose quelques noms pour ce nouveau lieu de savoir. Bien qu'il ne préconise pas un « nom politique », s'il fallait en choisir un, ce pourrait être « celui de Papineau, symbole à la fois de liberté intellectuelle et d'affirmation nationale, une telle association correspondant bien aux valeurs qui inspirent le présent réveil du Québec¹⁹ ».

Le véritable héros de la période sera plutôt Chevalier de Lorimier, comme en témoigne parfaitement ce passage de « L'art de la défaite » d'Hubert Aquin, qui changera tout de même d'idée sur Papineau quelque temps plus tard²⁰ :

-
- 17 Fernand Ouellet, *Louis-Joseph Papineau. Un être divisé*, Ottawa, Les brochures de la Société historique du Canada, 1960, p. 22-23.
- 18 Voir, entre autres, Yvan Lamonde et Claude Larin (dir.), *Louis-Joseph Papineau. Un demi-siècle de combats*, Montréal, Fides, 1998 ; Yvan Lamonde et Jonathan Livernois, *Papineau. Erreur sur la personne*, Montréal, Éditions du Boréal, 2012 ; Yvan Lamonde, « Britannisme et américanité de Louis-Joseph Papineau à l'époque du deuxième projet d'Union (1822-1823) », *Cahiers des dix*, n° 66 (2012), p. 55-94, et *Fais ce que dois, advienne que pourra. Papineau et l'idée de nationalité*, à paraître ; Louis-Georges Harvey, *Le Printemps de l'Amérique française*, Montréal, Éditions du Boréal, 2005, et « Une Constitution pour l'Empire : sur les origines de l'idée fédérale au Québec, 1765-1815 », *Cahiers des dix*, n° 66 (2012), p. 25-54.
- 19 Guy Rocher et al., *Rapport du Comité d'étude sur les modalités d'une nouvelle université de langue française à Montréal*, Montréal, décembre 1965, p. 50.
- 20 « Ce parlementaire fougueux et ce chef intraitable n'a pas choisi l'exil parce qu'il était lâche, mais parce qu'il se trouvait soudain dépassé par le soulèvement armé. Il était aguerri, depuis longtemps (car il avait été élu, pour la première fois, en 1808), à la lutte parlementaire et à la guérilla procédurière. Pendant plus de vingt ans, Papineau réclama pour ses compatriotes rien de moins que ce qu'on appelle aujourd'hui "l'autodétermination". C'est d'abord cette image qu'il convient de se faire de cet homme : il a été le premier chef national des Canadiens français, le premier après la Conquête, mais aussi le plus audacieux car il a réclaté le contrôle intégral du gouvernement qui régissait les destinées du Bas-Canada, et cela, alors même qu'il était sous l'égide des conquérants anglais » (Hubert Aquin, « *Histoire de l'insurrection au Canada* par Louis-Joseph Papineau. Introduction et commentaires d'Hubert Aquin », *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, édition critique par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 240).

À la veille de mourir sur l'échafaud, Chevalier de Lorimier écrivait à ses enfants que le crime de leur père était son "irréussite" ! Quelle lucidité comparée aux hésitations d'un Papineau, à son exil rapide à la veille du combat et à l'autojustification pénible qu'il a écrite de Paris ! Chevalier de Lorimier n'était pas un Patriote à demi-conscient ; il savait ce qu'il faisait et pourquoi il le faisait²¹.

Papineau traîne également cette image de grand seigneur, loin du petit peuple. C'est d'ailleurs ce que retient Pierre Vallières dans *Nègres blancs d'Amérique* : « [...] Papineau fit amende honorable, avant d'être réhabilité officiellement et de devenir seigneur de Montebello (belle carrière de révolutionnaire !) »²².

Cela dit, malgré une historiographie parcellaire et le plus souvent négative à son endroit, une image de fuyard et de perdant ainsi qu'une méconnaissance de ses idées politiques, Papineau ne peut être refoulé aux limites du récit de l'histoire québécoise, étant donné la place qu'il y a prise pendant plus de quarante ans. Le personnage politique devient gênant, ce qui explique qu'il soit devenu une sorte d'exproprié de l'histoire. Dans son texte consacré au Papineau de Fréchette, Joanna Paluszkiwicz-Magner le dit bien : « Papineau est un vaincu glorieux sans avoir été un combattant, et un exilé des Rébellions sans avoir pris part lui-même aux luttes armées »²³.

Nous avons posé l'hypothèse, dans nos travaux antérieurs²⁴, selon laquelle Louis-Joseph Papineau était le catalyseur du souvenir traumatique de 1837, qu'il en représentait tout à la fois l'espoir, l'échec et la possibilité de son retour, sorte de cercle dont les Québécois ne sont jamais véritablement sortis. L'historien Jean-Marie Fecteau l'a aussi dit à propos de l'expérience des Patriotes :

De L.-O. David à la Maison des Patriotes (Saint-Denis), la commémoration se présente comme la mémoire politique brisée d'un radicalisme sympathique mais révolu. Mémoire d'une colère historique qui se résout en une sorte d'anthropologie, plus ou moins folklorique, de l'« homme patriote » (beaucoup plus rarement la femme...). C'est souvent ce qui arrive avec le souvenir d'événements où il n'y a rien à célébrer...

Et pourtant... Dans chaque angoisse québécoise face à l'avenir, dans chaque fureur linguistique, dans chaque embarras à l'idée de nation, dans chaque décompte des arbitraires fédéraux, dans chaque volonté de solidarité comme dans chaque refus du renoncement à notre identité, il y a, en filigrane, la mémoire obscurcie d'un échec, le sentiment diffus d'un défi qui reste à relever, au nom de ce que nous sommes, de ce que nous voudrions être.

Mais qu'ont fait les historiens de cette mémoire en friche²⁵ ?

21 Hubert Aquin, « L'art de la défaite. Considérations stylistiques », *Liberté*, n° 37-38 (1965), p. 41.

22 Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique. Autobiographie « précoce » d'un terroriste québécois*, Montréal, Parti pris, 1968, p. 35.

23 Joanna Paluszkiwicz-Magner, *art. cit.*, p. 366.

24 Voir Jonathan Livernois, *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 2014.

25 Jean-Marie Fecteau, « Lendemain de défaite : les rébellions comme histoire et mémoire », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 7, n° 1 (1998), p. 20.

C'est cette même question que nous posons, par le truchement de la figure de Papineau, aux fictions québécoises depuis le XIX^e siècle. Qu'ont-elles su faire de cette « mémoire en friche » ? Quelques travaux ont été consacrés, depuis les années 1970, à la présence des rébellions dans les romans historiques québécois. On peut inscrire notre propre réflexion dans le sillage de ceux de Maurice Lemire et de Marilyn Randall.

Les fictions et les rébellions

Il faut rappeler la réflexion pionnière de Maurice Lemire sur le rôle des rébellions dans les romans historiques de 1841 à 1928, parue dans *Les Grands Thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, en 1970. Le chercheur de l'Université Laval en arrivait à ces conclusions :

Tant l'évolution chronologique du thème des Patriotes que les sympathies des romanciers, nous indiquent de sérieuses réserves sur la Rébellion de 1837. L'étude chronologique révèle une contrainte de l'opinion qui va s'amenuisant avec le temps. [...] Nous sommes porté à croire que les nôtres ne voulaient surtout pas déplaire à leurs partenaires britanniques. Le zèle que mettent les romanciers à excuser les Patriotes nous les montre d'abord soucieux de garder l'estime des Anglais. Certains écrivent moins pour les honorer que pour effacer leur faute. Enfin, on prêche l'union nationale en fustigeant la division au sein de la race ; on espère ainsi éviter les scissions malheureuses au sein de la collectivité. L'échec de 1837 doit servir d'exemple aux générations montantes pour leur apprendre à surmonter l'esprit de parti²⁶.

Une trentaine d'années plus tard, Marilyn Randall s'est à son tour attachée à des romans publiés entre 1846 et 1981 et où les rébellions sont bien présentes : ceux de Pierre-Olivier-Joseph Chauveau (*Charles Guérin*, 1846-1847), d'Honoré Beaugrand (*Jeanne la fileuse*, 1878), de Marie-Claire Daveluy (*Le Richelieu héroïque* [1940] et *La Sombre Année 1838 : Michel et Joseph dans la tourmente* [1942]) ainsi que de Louis Caron (*Le Canard de bois*, 1981). La professeure de l'Université Western en vient à cette idée de « voie de sortie » pour les écrivains du XX^e siècle :

Si ces récits offrent une représentation directe des Rébellions au centre de l'action, toujours est-il que le *vrai* patriote s'avère un *non-Patriote*, que ce soit par le biais de sa marginalité sociale, sa jeunesse, ou son refus d'affiliation politique. Cette façon d'éviter la mise en scène du Patriote, tout en le présentant, permet de contourner la confusion historique et idéologique entourant les Rébellions et leurs actants, tant du côté des leaders que de celui du peuple. Or, tout comme les fictions du XX^e siècle qui suppriment le Patriote historique pour proposer un Patriote encore plus patriotique, celles du XIX^e suppriment les Rébellions historiques pour mieux en parler²⁷.

26 Maurice Lemire, *Les Grands Thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1970, p. 220.

27 Marilyn Randall, « Plus patriote que ça... Fictions du Patriote 1837-1981 », *Voix et images*, vol. 26, n° 1 (2001), p. 536.

La gêne et le malaise face aux événements de 1837 et 1838, évoqués plus haut à travers la figure de Papineau, seraient donc évités par des fictions qui mettent en scène des patriotes apolitiques, dont les combats se déroulent à une autre hauteur que celle de la politique bas-canadienne.

Dans son étude de 2001, Randall ne traite que très peu de Louis-Joseph Papineau. Tout au plus évoque-t-elle un portrait particulièrement positif de l'homme politique dans le roman de Marie-Claire Daveluy, *Le Richelieu héroïque*, paru en 1940 chez Granger. On peut poursuivre sa réflexion en s'intéressant à la mise en récit ou en poème du personnage Papineau dans le riche corpus de Louis Fréchette. Chacun des genres pratiqués par Fréchette appelle-t-il une intégration différente de Papineau, c'est-à-dire selon des pratiques formelles distinctes ? Que devient la charge politique et révolutionnaire que représente Papineau ? Le processus d'intégration de l'homme politique est-il analogue à celui décrit par Marilyn Randall ? Met-il en scène un « personnage » Papineau dont on aurait neutralisé la charge politique, radicale, pour mieux en faire un personnage *dépolitisé*, comme ces personnages vraiment patriotes parce que non-patriotes historiques et apolitiques ?

La prise en compte et l'analyse des œuvres de Fréchette ne permettent certainement pas de déduire un nouvel invariant dans la fictionnalisation du politique Papineau, mais elles peuvent à tout le moins permettre de formuler quelques pistes de réflexion sur le maillage du politique et du littéraire canadiens-français au XIX^e siècle.

Le Papineau de Louis Fréchette : poésie

Depuis les années 1870, il y a, en concurrence avec l'enseignement clérical-nationaliste particulièrement intransigeant à ce sujet,

une véritable entreprise de restauration de la mémoire des Patriotes, à laquelle participe à sa façon la présentation, en 1880, des drames historiques de Louis Fréchette, *Papineau* et *Le Retour de l'exilé*. Même la souscription publique, en 1883, organisée au profit de la veuve de Lorimier et de ses deux filles, par [Laurent-Olivier] David, Fréchette et Honoré Beaugrand, propriétaire de *La Patrie*, n'échappe pas à cette fonction²⁸.

Le même David publie *Les Patriotes de 1837-1838* en 1884. Le contexte politique est également favorable : en 1891, Honoré Mercier, qui ne cache pas sa filiation avec le chef patriote, achète la toile de Charles Alexander Smith, *L'Assemblée des Six-Comtés*, afin d'orner un des murs de l'Assemblée législative. L'œuvre sera cependant refusée par son successeur, le conservateur Charles-Eugène Boucher de Boucherville, qui trouvera le sujet trop « révolutionnaire²⁹ ». Aussi, en 1895, on inaugure le monument Chénier au Square Viger de Montréal. Si *La Minerve* déplore, le lendemain de l'inau-

28 Jean-Paul Bernard, *Les Rébellions de 1837-1838*, op. cit., p. 29.

29 Mario Béland, « Un destin inachevé : "L'Assemblée des six comtés" de Charles Alexander Smith », *Cap-aux-diamants*, n° 30 (1992), p. 32. L'œuvre sera « cachée » pendant presque cent ans avant de réapparaître au Musée national des Beaux-Arts du Québec au début des années 1990.

guration, que le but de cette œuvre soit de « se venger du clergé³⁰ », *La Patrie* est autrement enthousiaste : elle rappelle que quelques milliers de personnes — dont Amédée Papineau, « fils du grand tribun » — assistent à « cette fête de la nation », « cette apothéose tardive mais complète d'un des plus braves enfants du Canada français³¹ ». Le 11 avril 1894, au Monument-National, Louis Fréchette avait prononcé une conférence au profit de l'érection de cette statue.

Dans son édition du 25 octobre 1884, *La Patrie* relate la rencontre du Club National qui s'est déroulée, la veille, dans sa salle de rédaction. Fondé en 1875, ce club résolument partisan est une sorte de contrepoids au Club Cartier du conservateur Joseph-Adolphe Chapleau. Les libéraux Maurice Laframboise et Edmond Lareau l'animent³². À lire le compte rendu de *La Patrie*, on comprend rapidement que la réunion du 24 octobre s'inscrit parfaitement dans l'effort de valorisation des rébellions de l'époque : on remercie Laurent-Olivier David « qui s'est fait le défenseur dévoué de la mémoire de nos héros et le protecteur de leurs familles », Honoré Mercier et Laurent-Olivier David s'attaquent aux propos et au « livre infâme » de Maximilien Globensky³³. Louis Fréchette se lève « et récit[le] avec émotion sa pièce de vers intitulée *Papineau*³⁴ ». C'est ce poème, légèrement modifié, qu'on retrouvera dans l'édition définitive de *La Légende d'un peuple*, parue chez Beauchemin en 1908, sous le titre « Papineau I ».

Le second poème de ce recueil consacré à Papineau — « Papineau II » — paraît initialement dans *L'Opinion publique*, le 22 mars 1877. En première page de cette édition, on retrouve un texte de Laurent-Olivier David consacré à « L'assemblée de Saint-Charles ». Il s'agit d'un de ses textes de la série « Les hommes de 37-38 », matière première de son ouvrage qui paraîtra en 1884³⁵. Le poème de Fréchette est pour ainsi dire escorté par le souvenir d'un événement qui galvanise les foules et qui prédispose le lecteur à un héroïsme certain. Le poème est également présenté par Delta (Benjamin Sulte) :

Nous donnons à nos lecteurs les prémisses d'un volume de poésies que M. L.-H. Fréchette, le député de Lévis, doit publier ces jours-ci. [...] Le sujet, sans doute, était beau, les souvenirs de gloire, les idées de liberté et de patriotisme qu'évoque le nom de Papineau forment une source féconde d'inspirations. [...] Il appartenait au premier de nos poètes de consacrer la mémoire du plus grand de nos tribuns politiques. La poésie n'avait encore rien fait de digne de Papineau. C'est fait. On

30 Anonyme, « Monument Chénier », *La Minerve*, 26 août 1895, p. 2.

31 Anonyme, « Chénier. Le dévoilement de la statue », *La Patrie*, 26 août 1895, p. 1.

32 Voir, à ce propos, la fin du phénomène associatif et le début des clubs politiques, Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec*. 1760-1895, Montréal, Fides, 2000, p. 466-467.

33 On réfère sans doute à *La Rébellion de 1837 à Saint-Eustache : précédé d'un exposé de la situation politique du Bas-Canada depuis la Cession*, Québec, A. Côté et Cie, 1883.

34 Anonyme, « Les patriotes de 1837. Séance du Club National », *La Patrie*, 25 octobre 1884, p. 1. Pour plus d'information sur les publications successives des poèmes de Fréchette, voir Jacques Blais, *Répertoire analytique et bibliographique des poèmes de Louis Fréchette*, Québec, Codicille éditeur (CRILCQ Référence), 2014, p. 160-162.

35 Voir Jean Landry, « Laurent-Olivier David » [en ligne], *Dictionnaire biographique du Canada* [http://www.biographi.ca/fr/bio/david_laurent_olivier_15F.html].

lira et on relira ces vers grandioses, majestueux comme l'éloquence et la figure de Papineau, on les apprendra par cœur comme le *Drapeau de Carillon*, et on les chantera à nos fêtes patriotiques³⁶.

Le livre dont parle Delta est le recueil *Pêle-mêle*. Fantaisies et souvenirs poétiques, imprimé par Lovell la même année. Ce poème « Papineau », daté du 1^{er} janvier de la même année, est dédié à « son fils, Amédée Papineau », avec qui Fréchette a correspondu à plusieurs reprises³⁷. Ce sont ces deux poèmes auxquels nous nous attacherons ici, bien que *La Voix de l'exilé* (1868) intégrait déjà la figure de Papineau, et plus précisément celle de l'exilé, à laquelle s'associe Fréchette à Chicago³⁸. Ces poèmes représentent Papineau de manière tout à fait analogue.

Comme l'a bien vu Joanna Paluszkiewicz-Magner³⁹, Papineau est, dès le premier vers de « Papineau I⁴⁰ », assimilé à un homme politique romain et athénien. Il ressemble à « un Caton antique », selon Marcel Dugas, lecteur de Fréchette⁴¹. Il s'agit là, bien sûr, d'un lieu commun de cette poésie de jeunes gens formés dans les collèges classiques⁴², comme Papineau d'ailleurs⁴³. Marc-André Bernier a bien montré, dans ses travaux, l'importance des Anciens dans la rhétorique et la culture des patriotes⁴⁴. Louis-Georges Harvey écrira quant à lui : « La mythologie romaine et l'iconographie politique qui s'en inspire contribuent aussi à ce culte de la vigilance civique et à l'éclosion d'une culture politique aux allures républicaines⁴⁵. »

36 Delta [Benjamin Sulte], « Papineau et Fréchette », *L'Opinion publique*, 22 mars 1877, p. 134.
37 Ses lettres sont datées du 8 août 1877, 27 décembre 1883, 19 juillet 1885, 10 janvier 1886, 2 juillet 1886, et des 15 et 19 octobre 1886. Voir Louis Fréchette, *Littérature et politique mêlées*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Blais, avec la collaboration d'Hélène Marcotte et la participation de Manon Brunet, à paraître chez Codicille Éditeur au cours de l'année 2015.

38 Voir, à ce propos, l'analyse de Joanna Paluszkiewicz-Magner, *art. cit.*

39 *Ibid.*, p. 369. Voir également, à ce propos, son analyse de *La Voix de l'exilé*.

40 Pour les poèmes « Papineau I » et « Papineau II », nous référons à l'édition de 1908 de *La Légende d'un peuple* (Louis Fréchette, *La Légende d'un peuple*, Montréal, Beauchemin, 1908).

41 Marcel Dugas, *Un romantique canadien. Louis Fréchette. 1839-1908*, Montréal, Beauchemin, 1946, p. 92.

42 Voir Claude Galarneau, *Les Collèges classiques au Canada français*, Montréal, Fides, 1978, p. 177.

43 « Papineau et ses fils sont passés par le même type de collège, le même cours d'humanités gréco-latines. Si les citations latines du père et ses mentions de Juvénal, Caton, Hésiode, Suétone, Virgile, Tite-Live, Épicète, Épicure ou Démosthène sont trop fréquentes pour être documentées individuellement, les références à Sénèque, Homère et Cicéron définissent bien son intérêt soutenu pour la philosophie » (Yvan Lamonde et Frédéric Hardel, « Lectures domestiques, d'exil et de retraite de Louis-Joseph Papineau [1823-1871] », dans Yvan Lamonde et Sophie Montreuil [dir.], *Lire au Québec au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 2003, p. 39).

44 Marc-André Bernier, « Patriotes et orateurs : de la classe de rhétorique à l'invention d'une parole rebelle », *Voix et images*, vol. 26, n° 3 (printemps 2001), p. 498-515. Voir également Joanna Paluszkiewicz-Magner, *art. cit.*, p. 368.

45 Louis-Georges Harvey, « Rome et la république dans la culture politique des Patriotes », dans Charles-Philippe Courtois et Julie Guyot (dir.), *La Culture des patriotes*, Québec, Septentrion, 2012, p. 150.

Ainsi, dans la poésie du milieu de la décennie 1830 répertoriée par James Huston, Papineau était déjà considéré comme la « foudre de la tribune⁴⁶ » ; son « bras armé fut l'effroi des tyrans » et il « sait par son éloquence/Rompre au sénat les projets des méchants⁴⁷ ». L'image de Jupiter, de la foudre et de son égide émaillent les discours littéraires et politiques consacrés à Papineau : Napoléon Aubin va même jusqu'à surnommer Papineau le « Jupiter tonnant ». Louis Fréchette reprend à son tour ce champ lexical dans « Papineau I » : « Quarante ans, sans faiblir, au joug de l'opresseur/Il opposa ce poids immense, sa parole/Il fut tout à la fois l'égide et la boussole ». (v. 8-10) Aussi : « Quarante ans il tonna contre la tyrannie » (v. 5) ; « O les persécuteurs arrogants et serviles,/Fauteurs intéressés de discords civiles,/Comme il vous foudroyait de son verbe éclatant ! » (v. 21-23) De même, dans « Papineau II » : « Il vivait seul, laissant ses mains octogénaires,/Qui des forums jadis remuaient les tonnerres,/Vieillir en cultivant des fleurs ! » (v. 16-18) Sans compter les derniers vers du poème : « Il fut toute une époque, et longtemps notre race/N'eut que sa voix pour glaive et son corps pour cuirasse. » Le temps des héros romains vient pour ainsi dire doubler le temps bas-canadien, comme si le poète trouvait là un fondement pour ancrer la courte histoire de son peuple dans un temps quasi mythique. La volonté d'allonger les racines du pays, trop courtes, était courante chez les créateurs bas-canadiens du XIX^e siècle, comme l'a bien montré Gérard Bouchard dans *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*⁴⁸. La vie de Papineau s'est déroulée à une certaine hauteur : celle du Panthéon. Le poème doit pallier la jeunesse du pays laurentien. Cela dit, le phénomène déborde largement le seul Bas-Canada : dans les sociétés révolutionnaires américaine et européenne des XVIII^e et XIX^e siècles, les références à l'Antiquité romaine sont constantes. Déjà, Karl Marx l'avait bien vu dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, tout comme, plus tard, Hannah Arendt dans *De la Révolution* :

S'ils [les hommes des révolutions] se tournaient vers les Anciens, c'était parce qu'ils découvraient en eux une dimension que la tradition n'avait pas transmise — ni la tradition des coutumes et des institutions ni la grande tradition de la pensée occidentale. [...] Et malgré toute leur rhétorique occasionnelle sur la gloire d'Athènes et de la Grèce, la République romaine et la grandeur de son histoire demeurait leur grand modèle, leur grand précédent, comme elle l'avait été avant eux pour Machiavel⁴⁹.

La vie de Papineau a été très longue, ce qui a permis à Fréchette de reprendre un autre *topos* romain, renforçant ainsi l'appartenance du tribun à un autre temps. Il s'agit du *topos* de l'*otium*, de l'homme politique romain retiré de la vie publique. Pendant son « séjour forcé » en France (1839-1845), Papineau lui-même s'y conformera,

46 Anonyme, « 1834. Chant patriotique », dans James Huston, *Le Répertoire national ou Recueil de littérature canadienne*, Montréal, Lovell et Gibson, 1848, vol. 1, p. 249.

47 Anonyme, « 1834. La liberté, la patrie et l'honneur », dans *ibid.*, p. 238.

48 Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions du Boréal, 2001 [2000], p. 33-34 et 117.

49 Hannah Arendt, *De la Révolution*, traduction par Marie Berrane avec la collaboration de Johan-Frédéric Hel-Guedj, dans *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard (Quarto), 2012, p. 507.

dans une certaine mesure, en reprenant le geste du politique en exil qui écrit l'histoire de son peuple⁵⁰. Chez Fréchette, ce *topos* est bien mis en relief dans une des « Réminiscences » qu'il fait paraître dans *Le Monde illustré* en 1900, où il relate sa visite, accompagné d'Alfred Garneau, au vieil homme qu'est devenu Papineau : « Je n'avais pas encore l'instinct du sculpteur mais j'avais inconsciemment le goût des belles lignes et je fus frappé par la majesté de cette tête au profil de médaille romaine. » Il ajoute ces vers du poème « Montebello », où Papineau est assimilé à Cicéron : « Pittoresque manoir, retraite hospitalière/Où Cicéron vaincu coula ses derniers jours⁵¹ ». Dans le poème « Papineau II », le contraste entre l'action et le repos à Montebello est puissant : « Avec ses souvenirs de gloire et de douleur,/ Il vivait seul, laissant ses mains octogénaires,/ Qui des forums jadis remuaient les tonnerres,/ Vieillir en cultivant des fleurs ! » (v. 15-18)

Cette retraite du « Cicéron vaincu » rappelle, du même souffle, l'immanence de sa mort. La dernière strophe de « Papineau I » le montre parfaitement :

O Papineau ! Bientôt disparaîtra la trace
Des luttes d'autrefois que dut subir notre race
Déjà sur un monceau de préjugés détruits,
De tes combats d'antan nous recueillons les fruits.
Mais, quel que soit le sort que l'avenir nous garde,
Ainsi qu'au temps jadis, debout à l'avant-garde,
À notre tête encore, ô soldat des grands jours,
Demain comme aujourd'hui, nos yeux verront toujours
— Que l'horizon soit clair ou que le ciel soit sombre —
Se dresser ton génie et planer ta grande ombre !

Les combats de Papineau n'ont pas été vains : ils ont laissé un « monceau de préjugés détruits ». La charge politique du poème n'est pas davantage déployée : aucune référence à la rébellion de 1837 ne vient appuyer le propos. Si les choses vont mieux, Fréchette, dans les derniers vers, ne présume pas de la suite, sinon pour dire que Papineau sera à la tête des armées futures, à la manière d'un étendard — le génie est « dressé » — qui jettera une ombre sur les choses et les hommes. On retrouve cette même image de l'ombre dans la biographie que Laurent-Olivier David consacre

50 À cette fin, Papineau copiera ou fera copier 6 000 pages tirées des archives du ministère de la Marine, à Paris. Dans un brouillon de lettre au ministre de la Marine, il écrit : « Il y a donc une œuvre de justice à accomplir : c'est de retirer de l'oubli quelques noms français et canadiens, c'est d'en réhabiliter quelques-uns qu'une censure imméritée, ce me semble, a atteints, parce que le blâme s'attache si facilement au malheur, que trop souvent on l'a accusé seulement pour n'avoir pas effectué l'impossible » (28 mai [?] 1843, dans *Lettres à divers correspondants*, texte établi et annoté par Georges Aubin et Renée Blanchet, avec la collaboration de Marla Arbach, introduction par Yvan Lamonde, Montréal, Varia, 2006, t. 1, p. 527). À propos de l'histoire à Rome, François Hartog écrit : « [L]ongtemps l'affaire des seuls sénateurs, l'histoire est cette activité sérieuse vers laquelle on se tourne quand on a quitté la politique ou quand elle vous a quitté. Ainsi firent Salluste ou même Tacite. Classée du côté de l'*otium*, elle est néanmoins plus "utile" que l'activité (*negotium*) de beaucoup, comme voudrait en persuader et d'abord s'en persuader Salluste » (François Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard, 2005, p. 50).

51 Louis Fréchette, « Réminiscences. Papineau. VI », *Le Monde illustré*, 16 juin 1900, p. 98-99.

à Papineau en 1876⁵², laquelle a sans doute constitué l'une des principales sources d'inspiration de Fréchette. À propos des dernières années de l'homme politique, David écrivait :

Deux ou trois fois seulement, il a consenti à rompre le silence pour parler en public, une fois au Cabinet de Lecture Paroissial où il fit un magnifique éloge des prêtres du séminaire de St-Sulpice et, quelque temps après, à l'Institut Canadien. On était venu de tous côtés pour l'entendre parler, les jeunes gens surtout étaient accourus pour applaudir, au moins une fois l'homme dont la parole avait si profondément impressionné leurs pères. Sans doute ce n'était plus l'orateur d'autrefois, mais que de force encore dans cette voix affaiblie ! que de grandeur dans cette ombre d'un passé à jamais glorieux⁵³ !

Inutile de remonter à *La République* de Platon pour comprendre que l'ombre est, même dans le poème de Fréchette, une réalité dégradée, furtive, presque spectrale. On le constate plus clairement dans « Papineau II », où les *topoi* gréco-romains sont toujours là, mais laissent voir également l'envers du temps mythique : la ruine, le débris, les constructions dont il ne reste que des traces, fragiles. Papineau y est « comme un monument du passé » (v. 6), il est ce « débris glorieux de nos grandeurs passées » (v. 44). Il y a même quelque chose comme du saccage, ici : « Il dormait dans l'oubli, gigantesque statue/Arrachée à son piédestal ! » (v. 29-30)

La grandeur de Papineau est donc déjà entamée, menace d'être ruinée. Ces images qui se multiplient dans les poèmes de Fréchette participent d'une sorte de double régime de la ruine⁵⁴, que nous avons identifié ailleurs, dans des textes littéraires de la même période, chez Arthur Buies et chez Hector Fabre, notamment⁵⁵. Le grandiose et le monumental, qui pourraient être à l'usage des contemporains, sont déjà ruinés, déconstruits. L'image de Papineau, dans le poème de Fréchette, participe de ce régime : l'homme politique est à la fois grandiose mais est déjà réduit à l'état de débris d'un temps ancien qui n'existe plus.

Le passé des grands discours sur les *hustings* et des rébellions de 1837 et 1838 réapparaît pourtant, à la dixième strophe de « Papineau II », dans une sorte d'hypotypose et de baroud d'honneur. Une « immortelle phalange au courage invaincu » passe devant les yeux du vieillard Papineau. C'est la reprise de 1837. Un cortège plus ancien que lui-même et de son temps, sorte d'armée spectrale de l'Antiquité, défile sous ses yeux :

52 Selon Joanna Paluszkiwicz-Magner, faire « planer la grande image de Papineau » sur ses écrits est un « cliché du discours de l'époque » (Joanna Paluszkiwicz-Magner, *art. cit.*, p. 368).

53 Laurent-Olivier David, « Louis-Joseph Papineau », *Biographies et portraits, op. cit.*, p. 31.

54 Voir, aussi à ce propos, Gérard Bouchard, « Arthur Buies : un faux radical ? », *La Pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*, Montréal, Éditions du Boréal, 2004, p. 61-67.

55 Voir Jonathan Livernois, « Le paradoxe de la ruine neuve dans les *Chroniques* d'Hector Fabre », dans Ivan Carel et Samuel Mesli (dir.), *Hector Fabre*, Montréal, VLB éditeur, 2011, p. 100-109.

Il regardait passer, dans un songe extatique,
Tous ces héros d'un jour sortis d'un moule antique
Immortelle phalange au courage invaincu
Qu'il commandait jadis ; et, la main sur l'histoire,
Il comptait, l'âme en deuil, les compagnons de gloire
Auxquels il avait survécu.

Mais l'armée disparaît aussitôt. Tout sombre à la strophe suivante, comme si le temps repartait en 1838 :

Puis la scène changeait. Insondable mystère
Qui fait presque toujours succéder sur la terre
Aux triomphes d'hier les revers d'aujourd'hui, -
Sur des débris fumants, gémissante et meurtrie,
Comme un spectre livide, il voyait la Patrie,
Pâle, se dresser devant lui !...

Au « monceau de préjugés détruits » de « Papineau I » succèdent des « débris fumants ». Le grandiose est mis à mal par la ruine. Il faut porter une attention particulière à la comparaison de l'avant-dernier vers de cette strophe : la patrie est comme un « spectre livide ». Cette personnification est en droite ligne avec la poésie de Cicéron⁵⁶. Et cette image du spectre est tout à fait typique de la littérature du XIX^e siècle. Comme le note à juste titre Jean-François Hamel dans *Revenances de l'histoire*, elle est directement liée au régime d'historicité de la période :

Le régime d'historicité de la modernité est spectral précisément en ce qu'il sait à la fois l'importante vitale du revenant — il y a quelque chose qui passe malgré le trépas, qui persiste au-delà des ruptures et qu'on cherche à désigner par les notions d'hérédité, de tradition, de culture, de mentalité, d'héritage, d'inconscient — et les risques mortels de sa révocation — il y a toujours des limbes où le mort résiste et travaille, se répète peut-être, au point de ventriloquer les vivants qui n'en reconnaissent pas l'obscur survivance. Si les répétitions spectrales font époque, c'est que la diction et la fiction de notre temps affrontent inlassablement l'expérience de ce qui revient et fait retour. Michel de Certeau avait sans doute raison de considérer les poétiques de l'histoire de la modernité comme le symptôme d'un deuil inachevé, peut-être inachevable⁵⁷ [...].

Le caractère spectral du régime moderne d'historicité est bien affirmé en contexte canadien-français, dans la mesure où l'inachèvement — des rébellions de 1837-1838, par exemple — est en filigrane d'un grand nombre d'œuvres littéraires de la fin du XIX^e siècle, malgré la volonté générale de dissimuler ce ratage sous un « monceau de préjugés détruits ». Jean Larose, dans une excellente lecture de « La promenade de trois morts » (1862) d'Octave Crémazie, le dit bien : on trouve en abondance, dans la littérature québécoise, « les images de la vie canadienne-française comme

56 À propos de l'influence du néocicéronianisme, voir Marc-André Bernier, *art. cit.*, p. 510 et suiv.

57 Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 16.

ensevelissement, et du Canadien français lui-même comme spectre, mort-vivant, squelette ou, sous des formes atténuées, humain inachevé, incomplet ou infirme — quelque part entre le pas-encore né et à l'à-moitié-mort⁵⁸. Cette fois, chez Fréchette, c'est la Patrie qui est comme un « spectre livide ».

Comment interpréter cette image ? Et quelle est cette « patrie » ? S'agit-il de celle d'hier, défaite et morte en 1837 ? Se distingue-t-elle de celle d'aujourd'hui ? Est-elle assimilable au peuple, celui qui s'incarnait dans la figure de Papineau dès les premiers vers de « Papineau I » ? Si tel est le cas, ce peuple se retrouve bel et bien mort, enterré avec Papineau. Relisons l'avant-dernière strophe de « Papineau II » : « C'est presque un peuple entier qui dort là ; car celui/Qui mit sur Papineau la dalle mortuaire/Avait enveloppé dans le même suaire/Tout un passé mort avec lui ! »

Suivant une sorte de courbe parabolique, la mise en poème de la figure de Papineau passe du grandiose romain à la ruine puis au tombeau. Emporte-t-il le peuple avec lui, sorte de « spectre livide » qui n'existe plus qu'à travers son inachèvement ? Se dessine pourtant une voie de sortie à la toute dernière strophe du poème, si tant est que le peuple puisse être autre chose que ce « spectre livide » prisonnier d'un passé à moitié mort : « Courbons-nous devant ce preux des jours anciens !/S'il ne partagea point nos croyances augustes/N'oublions pas qu'il fut juste parmi les justes,/Et le plus grand parmi les siens ! » Tout à coup, le « nous » se détache du tribun, le laisse seul dans sa tombe. Tout à coup, la religion non partagée vient briser la symbiose entre l'homme et le peuple, rédimé à la toute fin du poème. L'achèvement, raté, redevient individuel ; il ne saurait se répercuter sur le peuple. Encore une fois, Fréchette s'inspire des « intéressantes biographies de [son] ami L.-O. David⁵⁹ » :

Nous venons d'entendre le récit de ses derniers moments et de ses funérailles. C'est froid comme le marbre de sa tombe. Nos traditions religieuses n'étaient pas là ! Il aura manqué à l'illustre défunt d'avoir été la personification de la foi de ses compatriotes comme il l'a été de leur patriotisme. Mais prenons garde d'être plus sévères que Dieu envers ceux dont la vie a été bonne, morale, utile à la société, pleine d'honneur et de dignité⁶⁰.

Papineau est isolé de son peuple. Ruines et grandeur antique ; images spectrales et ombrages : la grandeur initiale de l'homme politique est réduite à la solitude de sa tombe. Est-ce là une façon d'en finir avec sa charge politique ? Chose certaine, la courbe descendante qui mène au tombeau enterre un peuple — celui de 1837 — et en libère un autre, au tout dernier moment. Le grand homme n'est plus politisé parce que désormais séparé de sa communauté. Constate-t-on la même séparation de la communauté et du politicien (presque) mécréant dans *Papineau* (1880) ?

58 Voir Jean Larose, « De quelques vers en germe chez Octave Crémazie », *L'Amour du pauvre*, Montréal, Éditions du Boréal, 1998 [1991], p. 149.

59 Louis Fréchette, *Mémoires intimes*, texte établi et annoté par George A. Klinck, préface de Michel Dassonville, Montréal, Fides, 1961, p. 119.

60 Laurent-Olivier David, *Les Deux Papineau*, Montréal, Eusèbe Sénécal et fils imprimeurs, 1896, p. 35.

Le Papineau de Louis Fréchette : drame historique

Présenté en 1880 à l'Académie musicale de Montréal, l'une des salles les plus prestigieuses de l'époque⁶¹, *Papineau* de Louis Fréchette connaît un franc-succès. Selon Jean-Marc Larrue :

[À] une époque où le théâtre canadien était relégué au rang de sous-produit sans intérêt, Fréchette parvint à remplir la plus grande salle canadienne durant sept représentations consécutives. Paul Dumas, l'interprète mémorable du rôle de Papineau, n'avait donc pas tout à fait tort quand, le soir du 11 juin 1880, il « saluait [là] les premiers pas du Canada dans l'art dramatique. » Cette affirmation triomphale apparaît aujourd'hui exagérée, mais à l'époque, elle faisait l'unanimité. *La Patrie*, à laquelle Fréchette collaborait, ne tarissait évidemment pas d'éloges pour le dramaturge⁶².

Quel est le fil narratif de cette pièce ? William Chapman, dans *Le Lauréat*, n'y va pas par quatre chemins pour attaquer le poète qui se fait dramaturge : « *Papineau*, dont toute l'intrigue a été prise dans *Les Anciens Canadiens* de M. de Gaspé, et dans lequel l'histoire est atrocement faussée⁶³. » Il est vrai que les deux histoires sont analogues : Rose Laurier, que son frère George (sans « s », comme George-Étienne Cartier), considère telle une « Romaine qui s'est exaltée en voyant les maux de sa patrie⁶⁴ », et James Hastings, l'ami anglais de retour de voyage, sont des amoureux séparés par les troubles et par leur nationalité respective. Ils se retrouvent à la toute fin du drame, après une série de renversements spectaculaires. Contrairement au dénouement des *Anciens Canadiens*, leur union survivra et sera même scellée par la figure paternelle de Papineau, qui passe la frontière étatsunienne pour y vivre en exil.

Tout au long de la pièce, l'homme politique est magnifié : dès la première scène, George dit à son ami Hastings, tout en reconnaissant que Papineau ne voudrait pas prendre les armes mais qu'il pourrait être débordé par des plus radicaux : « Louis-Joseph Papineau, c'est O'Connell et Washington fondus en un seul homme, mon ami : et s'il avait la scène européenne pour théâtre, il étonnerait le monde par son éloquence et la sublimité de son caractère ! » (P, 9) La veille de l'Assemblée

61 « En 1874, la construction, rue Victoria, de l'Académie de musique (1800-2100 places), qui ravira bientôt au théâtre Royal de la rue Côté (Royal-Côté) son titre de prestige, marque le début de l'ère des grands théâtres modernes » (Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques [dir.], *La Vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999, t. 4, p. 166).

62 Jean-Marc Larrue, « Les créations scéniques de Louis-Honoré Fréchette : juin 1880 » [en ligne], *Recherches théâtrales*, vol. 7, n° 2 (1986) [<http://journals.hil.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7391/8450#3>].

63 William Chapman, *Le Lauréat. Critique des œuvres de M. Louis Fréchette*, Québec, Léger Brousseau éditeur, 1894, p. 298-299. Voir également Paul Wyczynski, « Louis Fréchette et le théâtre », *Le Théâtre canadien-français. Évolution-témoignages-bibliographie*, Montréal, Fides, 1976, p. 144, et Reine Bélanger, « Papineau » [en ligne], dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1978, t. 1 [http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=00506&cv=00&qid=sdx_q0].

64 Louis-Honoré Fréchette, *Papineau. Drame historique canadien en quatre actes et neuf tableaux*, Montréal, Chapleau & Lavigne imprimeurs, 1880, p. 11. Désormais P.

des Six-Comtés, le personnage du patriote Dulac ne lésine pas non plus sur les qualificatifs :

Papineau, voyez-vous, c'est point permis de pas savoir ce que c'est. Un homme que les enfants à la mamelle crient hourrah pour lui depuis le fin bout du Canada jusque dans l'Amérique ! Un homme qui peut prendre tous les chouayens comme ça dans sa main, et en faire une bouillie que les chats cracheraient pas dessus !... Ils veulent le mettre en prison à ce qu'il paraît... Sapré batiscan d'un manche de pipe ! qu'ils essaient donc de le prendre !... Ils ont déjà fait ce qu'ils ont pu d'abord. Ils l'ont couru, guetté, épié. Cerné dans tous les coins du pays, pas d'affaires !... Ils ont essayé de faire sauter sa maison, bernique !... C'est eux autres qui ont sauté !... Ils ont tendu des pistolets à trappe dans sa valise, je t'en fiche ! c'est un voleur qui a reçu le coup !... Ils l'ont fait coucher sur un lit à bascule là ouisque qu'il y avait un plancher tout couvert de lames de rasoir, comme dans les contes [...] Il est marqué du bon Dieu, entends-tu, cet homme-là. Il est né pour donner la liberté à son pays et il la donnera, d'une façon ou d'une autre. (P, 28)

Ces différents attentats n'ont rien de réel : que des histoires, reprises par Fréchette dans ses *Mémoires intimes*, racontées par des hommes du temps⁶⁵, et qui accentuent le caractère providentiel de l'homme politique. Se profile une sorte d'image christique, bien vue par Joanna Paluszkiewicz-Magner⁶⁶ qui évoque en ce sens quelques exemples. D'abord, Fréchette fait vivre à Papineau l'épisode des enfants, relaté par Matthieu dans le *Nouveau Testament* : « Ne savez-vous pas que le Christ a dit : Laissez venir à moi les petits enfants ? » (P, 33) Plus loin, devant le complot fomenté par le traître Camel pour tuer Papineau, Rose s'écrit : « Plus tard, si jamais cela peut servir leurs convoitises, ils invoqueront le souvenir des Patriotes ! Ils se réclameront du nom de Papineau, — le juste qu'ils vendent aujourd'hui pour les trente deniers d'Isariote ! » (P, 43)

D'un point de vue politique, Papineau est bel et bien l'homme de la situation : le discours du premier acte que lui fait tenir Fréchette ressemble à ceux qu'il a réellement prononcés dans les assemblées publiques pendant le printemps, l'été et l'automne 1837. Fréchette anticipe même les positions continentalistes⁶⁷ de l'homme politique, énoncées après les rébellions : « [C]e que je veux, c'est que, d'une manière ou d'une autre, sous un drapeau ou sous un autre, tous les peuples de ce continent vivent un jour la main dans la main dans la sainte fraternité du progrès matériel, intellectuel et moral !... » (P, 32) Aussi, le dramaturge, comme Laurent-Olivier David⁶⁸, choisit de reprendre la version du clan Papineau⁶⁹ à propos du départ de ce dernier le matin de la bataille de Saint-Denis : il serait bel et bien parti à la demande de Wolfred Nelson, qui cherchait à le protéger. Un long dialogue reproduit la scène : Papineau arrive sur les lieux pour se battre, Nelson cherche à le convaincre de s'en aller. Et, comme s'il prévoyait la suite de l'histoire — que Fréchette connaît, bien sûr :

65 Louis Fréchette, *Mémoires intimes*, op. cit., p. 120.

66 Joanna Paluszkiewicz-Magner, art. cit., p. 373.

67 Voir, à ce propos, Yvan Lamonde et Jonathan Livernois, op. cit., p. 160-175.

68 Laurent-Olivier David, *Les Deux Papineau*, op. cit., p. 72-73.

69 Voir Louis-Antoine Dessaulles, *Papineau et Nelson. Blanc et noir... et la lumière fut faite*, Montréal, Des Presses de l'Avenir, 1848.

PAPINEAU. — Mes ennemis m'accuseront d'avoir fui.

NELSON. — Vos ennemis? Eh bien, montrez-vous grand comme les héros antiques ! Soyez patriote jusqu'au bout. Votre pays parle, monsieur Papineau, ne lui préférez pas la réputation. Un vrai patriote doit savoir sacrifier à la Patrie jusqu'au nom qu'il laissera dans l'histoire... Allons, partez ! (P, 75-76)

Il n'y a rien d'innocent dans ce dialogue : Fréchette a bien conscience de redresser quelques torts de l'Histoire. Le spectateur du drame se questionnera sur l'honnêteté de Nelson, du moins s'il se souvient que ce dernier a attendu onze ans après la bataille de Saint-Denis pour révéler la soi-disant « fuite » de son ancien ami Papineau. Fréchette en ajoute. Ces propos d'Hastings, à qui George demande s'il se méfie de Nelson, sont sans équivoque :

Non ; je ne soupçonne personne ; je ne veux rien soupçonner. Mais, George Laurier, écoute bien ceci ; je ne désire pas être un oiseau de mauvais augure, mais Dieu veuille [*sic*] que les hommes qui vous entraînent aujourd'hui dans ce que j'appelle une folie, et qui sont certainement de bonne foi dans le moment, soient toujours dignes de la confiance que vous avez en eux ! (P, 40)

À première vue, donc, le drame *Papineau* est une relecture patriotique, enthousiaste, sans ambiguïté, participant du mouvement de restauration de la mémoire des patriotes qui a cours dans les vingt-cinq dernières années du XIX^e siècle. On comprend qu'un personnage comme Jules-Paul Tardivel dénonce la pièce : « M. Fréchette a voulu glorifier l'épisode le plus triste et le plus regrettable de notre histoire, remettre en honneur des idées dangereuses, des doctrines subversives, et surtout réhabiliter un homme sans patriotisme, sans principes, sans religion, un démagogue qui ne fut pas même un révolutionnaire⁷⁰. » Il y a pourtant quelque chose qui se dégonfle tout au long du drame, créant un décalage étonnant entre la construction de l'identité héroïque, voire christique de Papineau, et ses prétendues prises de position. Marcel Dugas, dans *Un romantique canadien*, croit que le personnage n'est pas à la hauteur de l'homme politique :

Dans son drame, Fréchette nous en fournit une image qui choque par son extravagance, et nous souscrivons au jugement de M. Pascal Poirier qui parut alors dans *La Revue canadienne* : « M. Fréchette en fait une figure risible du commencement à la fin de sa pièce. » En effet, Papineau évoque plutôt, ici, l'idée d'un compère de comédie que d'un grand chef. Ses gestes, ses paroles, ses actes, sont grotesques et absurdes. Les autres personnages prêtent à la même critique⁷¹.

À la toute fin de la pièce, les personnages principaux se retrouvent à la frontière américaine, après la déroute de Saint-Charles. Papineau scelle non seulement l'union de James et de Rose, mais tient surtout des propos étonnants : les Anglais forment un grand peuple et « le jour n'est pas loin peut-être où l'Angleterre, mieux éclairée sur ce qui se passe ici, appréciera la justice de notre cause, et fera la réparation éclatante et généreuse » (P, 92). Il en remet :

70 Jules-Paul Tardivel, *Le Canadien*, 28 juillet 1880, p. 2.

71 Marcel Dugas, *op. cit.*, p. 258.

Nous n'aurons pas conquis d'un seul coup toutes les libertés que nous avions rêvées ; mais le grand cri de la protestation est jeté. L'Angleterre l'a entendu ; et elle nous rendra justice. Degré par degré, sans secousse et sans conflit, ce vaste et riche territoire que nos pères ont découvert et colonisé brisera peu à peu les liens qui le tiennent en tutelle ; et, avant qu'il soit un demi-siècle peut-être, notre jeune nation s'épanouira libre et puissante au grand soleil de l'indépendance. (P, 93)

Le propos du « personnage » Papineau, propulsé dans le contexte de 1880, n'a rien pour inciter à la révolte. Laurent-Olivier David, dès avant la première de la pièce, avait averti ses lecteurs de *L'Opinion publique* : « [T]out le monde y sera, car personne n'aura à craindre que ses sentiments moraux et politiques soient blessés, le conservateur comme le libéral pourra y conduire son fils et la mère sa fille⁷². » Rien de très menaçant, en effet. Et comment qualifier l'indépendantisme dont parle le personnage de Papineau, dans la mesure où cette indépendance serait tributaire d'une sorte d'« étapisme » sans violence — tout le contraire d'une rébellion — et de la décision de l'Angleterre ? De quoi sera faite l'indépendance si le mariage entre James Hastings et Rose Laurier en est le présage ? Cette dernière le dit bien :

Que nos deux races vivent dans l'union et la concorde, et nous réaliserons par l'harmonie ce que nous n'avons pu obtenir par les armes. Le Canada sera libre un jour ; et les Canadiens de toutes les origines vénéreront la mémoire du conquérant de nos libertés, du grand Papineau, pros crit aujourd'hui, mais que l'avenir nommera la plus belle figure de notre histoire politique.

Cette prise de parole du personnage-tribun a surpris plus d'un spectateur, d'Olivar Asselin à François Ricard. Ce dernier s'interroge, en 1974, sur le phénomène de réédition de plusieurs œuvres de Fréchette qu'il considère inégales. Il écrit, à propos de *Papineau* : « Et devant les nouveaux amants, voici Papineau, le chef des Patriotes, qui au lieu de pleurer sa défaite, s'enflamme d'une mystique ardeur fédérale et annonce, dans une vision prophétique, le règne prochain de la bonne entente⁷³ [...]. » Le constat était le même, soixante-dix ans plus tôt, chez Olivar Asselin. Ce dernier assista, en octobre 1905, à la reprise de la pièce, qui n'eut pas le succès escompté. Il écrivit, après avoir relu l'*Histoire de l'insurrection* de Papineau : « C'est le contraste entre le jugement que le grand patriote portait sur la bureaucratie et le gouvernement anglais, à tête reposée, deux ans après Saint-Charles, et le discours final que M. Fréchette lui prête dans la deuxième édition de son drame⁷⁴. » Il y va de commentaires acerbes :

La licence se double d'une lâcheté quand sous prétexte de travailler à l'union des races, mais en réalité pour flagorner basement un homme politique dans la conscience duquel la voix de Papineau retentirait trop douloureusement, on substitue à la dénonciation de l'oligarchie, sur les lèvres d'un patriote, un « speech » glycé riné qui vous fait l'effet d'un clystère. N'était-ce pas assez à

72 Laurent-Olivier David, « "Papineau" et "Le retour de l'exilé" », *L'Opinion publique*, 20 mai 1880, p. 242.

73 François Ricard, « Notre contemporain Fréchette », *Liberté*, vol. 16, n° 4 (1974), p. 131.

74 Olivar Asselin, « Deux Papineaux [sic]. Celui de l'histoire et celui de M. Fréchette », *Le Nationaliste*, 29 octobre 1905, p. 1.

M. Fréchette de nous avoir donné tout le long de sa pièce un Papineau ridicule, la bouche pleine de mauvais discours de Saint-Jean-Baptiste ? Pourquoi avoir fait à sa mémoire l'insulte de le représenter, au tomber du rideau, acceptant un sauf-conduit anglais avec des transports d'éloquence loyaliste, devant ses partisans voués à la déportation ou à l'échafaud⁷⁵ ?

Qui est cet homme politique que Fréchette voudrait « flagorner basement » ? Tout porte à croire qu'il s'agit du premier ministre canadien de l'époque, Wilfrid Laurier, qui aurait assisté à la reprise de la pièce⁷⁶. Fréchette, l'ancien contempteur de la Confédération, s'est-il assagi ? En 1867, installé à Chicago, Fréchette était annexionniste ; en 1901, il le déclarera de nouveau devant un auditoire américain⁷⁷. Cela ne l'empêchera pas d'être député libéral de Lévis aux communes de 1874 à 1878. Jacques Blais résume son engagement, même s'il faudrait sans doute adoucir quelque peu son soi-disant « rougisme » :

Après avoir vainement tenté, de 1864 à 1867, de faire échouer le projet d'union des colonies britanniques de l'Amérique du Nord, le Parti libéral ne réussit pas à s'emparer du pouvoir ni aux élections de 1867 ni à celles de 1871. Bien que très minoritaire, son aile radicale, héritière des Rouges des années 1840-1850, continuait de promouvoir une séparation réelle de l'Église et de l'État, la réforme des institutions politiques et le respect des libertés modernes. C'est au nom de ce carré d'irréductibles qu'intervient Fréchette, militant libéral, annexionniste et républicain, dont *La Voix d'un exilé* avait voué aux gémonies les artisans de la Confédération⁷⁸.

Mais il semble que Fréchette finisse par accepter de vivre avec la Confédération : comme le note Michel Dassonville dans son *Fréchette* (1959), la réédition et les variantes de la version de 1877 de *La Voix d'un exilé* (d'abord paru en 1868, et dont un exemplaire fut envoyé à Papineau qui écrira ensuite à son auteur pour l'en féliciter⁷⁹) témoigne d'un adoucissement du poète. C'est le 26 juin de cette même année que Wilfrid Laurier redéfinit le libéralisme canadien lors d'une célèbre conférence prononcée au Club Canadien de Québec. Comme Fréchette⁸⁰, il rappellera alors que le catholicisme et le libéralisme sont conciliables. Il montrera également que sa conception du libéralisme est ancrée dans « la terre classique de la liberté », l'Angleterre, plutôt que du côté de l'Europe, où « l'histoire de la liberté est écrite en caractères de sang, dans les pages les plus navrantes que contiennent peut-être

75 *Id.*

76 Voir les propos de Jacques Blais dans Louis Fréchette, *Satires et polémiques I*, édition critique par Jacques Blais, Luc Bouvier et Guy Champagne, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (BNM), 1993, p. 120.

77 *Ibid.*, p. 118.

78 Jacques Blais, « Introduction », dans *ibid.*, p. 17.

79 Voir, de Louis-Joseph Papineau, sa lettre à Louis Fréchette, 26 décembre 1868, dans *Lettres à divers correspondants*, texte établi et annoté par Georges Aubin et Renée Blanchet, avec la collaboration de Marla Arbach, Montréal, Varia, 2006, t. 2, p. 293-300.

80 « [I]l voulait aussi démontrer, à l'encontre du dogme ultramontain, que l'on pouvait être en même temps catholique et libéral » (Jacques Blais, « Introduction » dans Louis Fréchette, *Satires et polémiques I*, *op. cit.*, p. 21).

les annales du genre humain⁸¹ ». On dirait presque c'est le Papineau de Fréchette qui parle. Ce dernier n'hésitera pas, non plus, à faire appel à Wilfrid Laurier et à lui rappeler sa foi libérale afin d'obtenir un emploi auprès du nouveau premier ministre du Québec, Honoré Mercier, en décembre 1887: « Quand même je n'aurais pas fait tant de luttes, quand même je n'aurais pas gagné un comté pour les deux Chambres au parti libéral, je crois avoir fait assez connaître le pays en France pour mériter quelque chose. Et je suis si peu ambitieux. La moindre situation qui pût me mettre à l'abri du besoin me suffirait⁸². » Il sera finalement nommé greffier du Conseil législatif le 5 avril 1889.

Si Olivar Asselin a raison, le grand tribun et ses « speech » glycélinés » sont donc partiellement instrumentalisés : ils donnent de fausses racines aux idées de Laurier, comme si l'échec de 1837 trouvait son « achèvement » dans le régime confédératif. Le récit se coule dans une stabilité que la rébellion de 1837 essayait justement d'ébranler. L'impression que 1867 constitue un palier supérieur (allons-y « degré par degré », dit le Papineau de Fréchette) par rapport à celui de 1837 permet de créer un faux sentiment de progrès qui évite de réfléchir à la rébellion comme quelque chose d'inachevé. Le Papineau de Fréchette est dépolitisé pour mieux être repolitisé à la manière d'un libéral nouveau genre, modéré, tel Wilfrid Laurier après 1877. Il y a tout lieu de croire que la défaite de 1837 s'étiole, dans le drame, au point de devenir une sorte de victoire en différé. François Ricard, perspicace, l'avait déjà remarqué en 1974⁸³ :

[L]a Défaite transformée peu à peu en illusion de victoire, au moyen d'un pacte paradoxal, que l'on croit conclu d'égal à égal avec un partenaire qui vient en réalité d'établir sa supériorité. Autrement dit, le vaincu sublime (et oublie) son propre échec, en s'identifiant au vainqueur. Il se pense ainsi épargné, alors qu'en fait il a déposé jusqu'à sa dernière arme : l'espoir de sa revanche. Il ne se sauve qu'en renonçant à sa propre existence, les morts, bien sûr, n'ayant jamais à porter l'amertume de la défaite. Ainsi, tout comme il a cessé de croire en l'urgence de la Rébellion, Fréchette a perdu foi en l'avenir des siens. D'où l'ambiguïté essentielle de ses propos, qui n'a d'égalé que celle des discours de son cousin Laurier⁸⁴...

Le Papineau de Fréchette : *Mémoires*

Dans une série de textes qui paraissent au cours de l'année 1900 dans *Le Monde illustré*, Louis Fréchette revient sur son passé d'enfant dans l'après-rébellion. Il y consacre de nombreuses pages à la figure de Papineau, à propos notamment de son retour d'exil, comparé à celui de Napoléon depuis l'île d'Elbe, et de l'enthousiasme

81 Wilfrid Laurier, « Le libéralisme politique », dans Ulric Barthe, *Wilfrid Laurier à la tribune. Recueil des principaux discours prononcés au parlement ou devant le peuple par l'honorable Wilfrid Laurier*, Québec, Turcotte et Ménard, 1890, p. 62.

82 Lettre du 24 décembre 1887 à Wilfrid Laurier, dans Louis Fréchette, *Littérature et politique mêlées*, op. cit. Voir également les lettres à Laurier du 16 janvier et du 1^{er} février 1888.

83 Lise Gauvin le notera aussi : « Fréchette : des quiproquos dramatiques à l'ironie du conteur », dans Clément Moisan (dir.), *Livres et auteurs québécois 1974. Revue critique de l'année littéraire*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 338-348.

84 François Ricard, *art. cit.*, p. 132.

que cela a engendré dans la population. Son retour arrivait à point nommé car son étoile commençait à pâlir :

Tout cela créait une impression pénible, et l'idole de la nation commençait à descendre petit à petit de son piédestal, lorsqu'un cri, un cri immense et vibrant comme un clairon de victoire, un cri qui après avoir ébranlé ma petite poitrine de quatre ans, émeut encore mes souvenirs de vieillard, un cri retentit d'un bout à l'autre du pays, poussé jusqu'à notre humble canton par la grande voix populaire : « Papineau est revenu !⁸⁵ »

Fréchette donne ensuite à voir la reprise des hostilités de 1837, mais cette fois-ci comme une sorte de jeu entre enfants de Lévis. Le poète va même jusqu'à faire sauter une « bombe » qui causa quelques dommages à la maison d'un voisin anglais. Il écrit, à propos de ses batailles contre les petits Anglais de Lévis : « Que voulez-vous, c'était notre manière, à nous, de prendre notre revanche de Saint-Charles et de Saint-Eustache, sans compter les plaines d'Abraham⁸⁶ ! » La bataille nationale est non seulement rétrécie aux dimensions du jeu d'enfants, mais se résume également à la question de la langue. Cela semble être la principale conséquence de la Conquête.

Tout cela était anglais ; et pourtant nous étions français, nous ! Nous parlions français, nos livres étaient français, ils nous entretenaient de la France et de ses gloires ! Il fallait bien m'expliquer tout cela : le pays découvert et peuplé par la France : un Canada à nous, d'abord, un Canada français. Et puis la guerre, des guerres sans fin, des succès, des revers, d'inutiles résistances, et enfin la catastrophe dans une lutte suprême, là, juste en face de nous, sur ce vaste plateau aux monticules rebondis comme le corps d'un grand lion fatigué dormant au soleil⁸⁷.

Fréchette met l'accent sur la question de la langue française, plutôt secondaire, pourtant, dans la lutte de Louis-Joseph Papineau⁸⁸. Il est vrai que la sauvegarde et la défense de la langue, après l'Union et face à la crainte des Canadiens français d'y être minoritaires, deviendront particulièrement importantes. Le contexte a changé. Il n'empêche que Fréchette ne dit mot des vexations coloniales et politiques autrefois dénoncées par Papineau. Le nationalisme politique semble avoir bel et bien cédé le pas au nationalisme culturel, et c'est sous cet angle que le mémorialiste se souvient de sa visite au palais législatif afin d'y voir à l'œuvre le grand Papineau. L'expédition depuis Lévis est épique pour le jeune Fréchette, qui affronte même les dieux les

85 Louis Fréchette, « Réminiscences I. Papineau », *Le Monde illustré*, 5 mai 1900, p. 2.

86 Louis Fréchette, « Réminiscences II », *Le Monde illustré*, 12 mai 1900, p. 18.

87 *Id.*

88 Bien qu'il était attaché à l'« esprit français », il est difficile de dire que Papineau combattait en tout premier lieu pour la survie de la langue française. Comme le notent Yvan Lamonde et Claude Larin : « Lors des enquêtes du Grand Jury sur les événements du 21 mai 1832, une controverse est provoquée sur la question de la langue dans l'administration de la justice. Très peu d'interventions de Papineau traitent spécifiquement de l'usage de la langue française. Ce discours de Papineau déclare que la langue ne doit pas devenir un facteur de dégradation des droits des habitants du pays et que la justice doit être administrée dans la langue locale » (*Louis-Joseph Papineau. Un demi-siècle de combats, op. cit.*, p. 248).

plus menaçants. En effet, un Neptune de bois, qui s'avère être l'enseigne de l'Hôtel Neptune Inn (incendié en 1925), sur la côte de la Montagne, effraye l'enfant :

Or, dans une position qui me parut quelque chose comme celle du colosse de Rhodes, droit au-dessus de nos têtes, un terrible, un énorme, un gigantesque Neptune était là, atrocement peinturluré, couronne en tête et trident au poing, menaçant et tragique, comme un monstrueux démon posté là pour défendre le passage. Cette apparition étrange et soudaine me donna la chair de poule, et tout tremblant j'allais tourner les talons pour m'enfuir, lorsque mon père me dit : — N'aie pas peur, ce n'est rien, c'est le Jupiter.

Pour tout le monde à Québec, ce Neptune était un Jupiter, paraît-il⁸⁹.

Il est difficile de ne pas penser au « Jupiter tonnant » des poèmes de Fréchette, à ces images du dieu Papineau qui sauvait, autrefois, les Bas-Canadiens. Ici, le mythe sonne faux : non seulement le dieu est confondu avec une autre figure mythique (Neptune que l'on prend pour Jupiter), mais il effraye par son caractère grotesque et non plus par sa majesté ou par sa grandeur. Le climat est établi. D'autres déboulonnages sont à prévoir. Une fois au Parlement, Fréchette voit le grand tribun dans les banquettes de l'Assemblée législative :

J'avais été étonné déjà de voir mon héros en cheveux blancs, mais je le fus encore bien plus en l'entendant parler. Sa voix était vibrante, profonde et sonore, telle enfin que je me l'étais figurée ; mais chose qui confondit toutes mes notions, déconcerta toutes mes prévisions, Papineau parlait anglais ! Était-ce bien lui ? Ne rêvais-je pas ? J'étais renversé ! Papineau parler anglais me semblait une anomalie telle que je ne pouvais en revenir⁹⁰.

Comment expliquer ce revirement ? Est-ce à croire que l'homme a trahi ? Il y a bien là une déception, à la hauteur des attentes démesurées d'un enfant, du moins si l'on en croit les souvenirs d'un vieillard qui a vécu la minorisation de la langue française au sein du Canada. Papineau a laissé sa grandeur quelque part dans le passé.

La suite des souvenirs est à l'avenant. Dans ses textes du 26 mai et du 2 juin 1900, Fréchette retranscrit de grands extraits de la lettre que Papineau lui a envoyée à la suite de la parution de *La Voix de l'exilé*. Il ne manque pas de « mettre en contexte » et de repousser dans le passé l'enthousiasme du tribun. Le passage entre crochets a été retranché dans le texte du *Monde illustré* :

Mon cher Monsieur, nous sommes des conspirateurs flagrants et constants [contre la domination anglaise en Amérique; contre les douleurs et les hontes de n'être que des colons, perpétuellement soumis aux outrages et aux pillages décrétés contre nous par le parlement d'outremer, où nous ne sommes pas représentés.] Nous sommes de respectables révolutionnaires, qui flétrissons l'idée de servir le pays, par l'agence de sociétés secrètes, où l'or de Caïphe saura toujours faire pénétrer des Judas⁹¹.

89 Louis Fréchette, « Réminiscences. Papineau. III », *Le Monde illustré*, 19 mai 1900, p. 34-35.

90 *Id.*

91 Lettre à Louis Fréchette, 26 décembre 1868, dans *Lettres à divers correspondants*, t. 2, *op. cit.*, p. 296.

La semaine suivante, Fréchette avertit son lecteur : « Cependant, si respectables que soient les opinions exprimées dans ce curieux document, il ne faudrait pas les prendre toutes comme l'expression d'idées bien pratiques de nos jours. » Plus encore : « Pendant que le reste du pays évoluait, prenait une nouvelle orientation, lui était resté ancré en 1837, ou voguant le regard fixé sur la même étoile. C'était la vivante personnification d'un passé plein de gloire, mais destiné à disparaître comme le flot qu'emporte le flot⁹². » Nous voilà de retour près de la tombe. Elle n'est plus entrouverte.

Les mémoires de Fréchette réussissent à repousser Papineau là où il est le moins menaçant pour le peuple en paix de 1900 : dans la mémoire d'un vieillard qui a vu beaucoup d'eau couler sous les ponts. Un Papineau qui, dans l'intervalle, a été grandiose mais surtout décevant. La courbe parabolique que nous identifions dans les poèmes de Fréchette semble de nouveau s'imposer dans les souvenirs du personnage « Papineau ».

Conclusion

La production littéraire de Louis Fréchette a fait la part belle à Louis-Joseph Papineau. Dans chacun des cas, cette intégration s'est faite en accord avec ce que l'on constate partout dans le discours social québécois depuis 1848 : le politicien ne peut être rejeté de l'histoire du Québec mais est isolé, sa charge politique et révolutionnaire, neutralisée. Si, comme le montre Marilyn Randall, les romanciers n'ont pas parlé de la Rébellion historique pour mieux la représenter, peut-on croire que ce qu'on a constaté chez Fréchette, à savoir l'apolitisme de Papineau ou, du moins, son affadissement libéral, participe du même mouvement ? Chose certaine, les mises en récit et en poème de Papineau et des Rébellions donnent à penser que le libéralisme radical ne se taille une place dans le champ littéraire du XIX^e siècle qu'au prix d'un compromis majeur qui en affaiblit la charge politique au point de la rendre inoffensive.

Trois « stratégies » se sont dégagées au fil de l'analyse, donnant à voir une sorte de courbe parabolique : autant la figure de Papineau est magnifiée autant sa chute est brutale. L'homme politique engendre la déception au cœur du récit : le Papineau de Fréchette s'exprime en anglais et défend Albion ; le Papineau de Fréchette ne croit pas et sa tombe est froide comme le marbre. Les trois stratégies — qui peuvent certainement guider une étude plus large sur la fictionnalisation du révolutionnaire dans la littérature du XIX^e siècle au Canada français — permettent de construire une figure incertaine, ambivalente, décevante. Premièrement, on peut parler d'une *désolidarisation*, c'est-à-dire que Papineau, faisant corps avec le peuple, en est finalement isolé, sa personne étant séparée de la communauté, ici à cause de ses croyances religieuses. On a vu de tels procédés à l'œuvre dans les poèmes de Fréchette. Lucie Robert a aussi relevé cet étrange isolement du personnage éponyme dans le drame de Fréchette : « [L]e grand homme est la figure fondatrice de l'unité nationale. Toutefois, Papineau reste un chef isolé dans sa sphère, sans grand

contact avec ses hommes et encore moins avec le peuple⁹³. » Lucie Robert constate également que le mariage de Rose et de James constitue « une sorte de sublimation du conflit à l'origine des Rébellions. Nous avons donc ici la répétition d'une même structure fondamentale : à l'échec du programme collectif (les Rébellions) répond le succès d'un programme individuel qui agit comme une synecdoque et qui, par là, parvient à transformer une défaite en victoire⁹⁴ ». Deuxième stratégie : la *dépolitisation* du personnage suivie d'une *repolitisation* factice. On l'a surtout vue dans Papineau : tandis que le libéralisme se déleste de son bagage révolutionnaire, Papineau devient le parrain idéologique d'un Wilfrid Laurier, dont le patronyme est partagé, ne l'oublions pas, par les personnages principaux du drame. Dans ces circonstances, le fil de la Rébellion de 1837 à la Confédération est droit, tendu et continu. Dernière stratégie, qui court dans les poèmes et les mémoires de Fréchette : *le dessèchement rapide du souvenir*, repoussé très loin dans la tombe ou dans la mémoire d'un vieillard. L'allongement des racines que nous identifions plus haut permet de donner de l'ampleur à l'histoire du pays, mais elle peut aussi prendre la forme de ruines dont le sens n'est plus connu par les contemporains. Dans ces circonstances, la littérature intègre le politique, mais au prix de sa méconnaissance, voire son oubli. Rome peut rappeler Cicéron, mais également ces ruines que l'on commence à mettre en valeur, en Europe, en cette fin de XIX^e siècle.

La question a été rapidement évoquée en introduction mais demeure le pendant de la réflexion que nous venons de mener : que fait la littérature canadienne-française du corpus des textes de Papineau ? Après Papineau, personnage, que peut-on dire de Papineau, écrivain ? À cet égard, l'examen de la place accordée à Louis-Joseph Papineau dans les histoires littéraires révélerait déjà les tensions propres au discours littéraire quand vient le temps de négocier ses rapports avec le politique. Comment expliquer qu'on refuse partout, depuis au moins les biographies de Laurent-Olivier David, le statut d'écrivain à Papineau, mais qu'il se retrouve dans toutes ces histoires ? Cette intégration a-t-elle pour but de repousser les idées de l'homme à une époque où le cléricalo-nationalisme prévaut partout ? Mais comment expliquer que cette situation perdure après les années 1960 ? Ces questions trouveront réponse à travers une relecture des textes de Papineau et de leur charge politique, de même que par une réévaluation de leur littérarité. Le caractère heuristique de la démarche s'impose : en remontant le fil d'Ariane des histoires littéraires afin de voir de quelles manières et pour quelles raisons il y a eu exclusion, nous mettrons au jour les lents processus d'autonomisation de la littérature et les modalités d'affirmation des idéologies depuis le XIX^e siècle.

93 Lucie Robert, « L'art de transformer une défaite en victoire. La représentation des Rébellions dans le théâtre de Louis Fréchette », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 12, n° 1 (2003), p. 22.

94 *Ibid.*, p. 23.

Références

- ANONYME, « Chénier. Le dévoilement de la statue », *La Patrie*, 26 août 1895, p. 1.
- , « Monument Chénier », *La Minerve*, 26 août 1895, p. 2.
- , « Les patriotes de 1837. Séance du Club National », *La Patrie*, 25 octobre 1884, p. 1.
- AQUIN, Hubert, « *Histoire de l'insurrection au Canada* par Louis-Joseph Papineau. Introduction et commentaires d'Hubert Aquin », *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, édition critique par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 223-245.
- , « L'art de la défaite. Considérations stylistiques », *Liberté*, n° 37-38 (1965), p. 33-41.
- ARCAND, Denys, « 1837 à l'école », *Liberté*, n° 37-38 (1965), p. 131-139.
- ARENDT, Hannah, *De la Révolution*, traduction par Marie Berrane avec la collaboration de Johan-Frédéric Hel-Guedj, dans *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard (Quarto), 2012.
- ASSELIN, Olivar, « Deux Papineaux [sic]. Celui de l'histoire et celui de M. Fréchette », *Le Nationaliste*, 29 octobre 1905, p. 1.
- BÉDARD, Mylène, *Rhétorique et autoreprésentation : la pratique épistolaire des femmes en temps d'insurrections*, Thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 2014.
- BÉLAND, Mario, « Un destin inachevé : "L'Assemblée des six comtés" de Charles Alexander Smith », *Cap-aux-diamants*, n° 30 (1992), p. 30-33.
- BÉLANGER, Reine, « Papineau » [en ligne], dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1978, t. 1 [http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=00506&cv=00&qid=sdx_q0].
- BERNARD, Jean-Paul, *Assemblées publiques, résolutions et déclarations de 1837-1838*, Montréal, VLB éditeur, 1988.
- , *Les Rébellions de 1837-1838 : les patriotes du Bas-Canada dans la mémoire collective et chez les historiens*, Montréal, Éditions du Boréal, 1983.
- BERNIER, François, *Étude analytique et critique sur la question de la "fuite" de Papineau de Saint-Denis, le 23 novembre 1837*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal, 1986.
- BERNIER, Marc-André, « Patriotes et orateurs : de la classe de rhétorique à l'invention d'une parole rebelle », *Voix et images*, vol. 26, n° 3 (printemps 2001), p. 498-515.
- BLAIS, Jacques, *Répertoire analytique et bibliographique des poèmes de Louis Fréchette*, Québec, Codicille éditeur (CRILCQ Référence), 2014.
- BOUCHARD, Gérard, *La Pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*, Montréal, Éditions du Boréal, 2004.
- , *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions du Boréal, 2001 [2000].
- CHAPMAN, William, *Le Lauréat. Critique des œuvres de M. Louis Fréchette*, Québec, Léger Brousseau éditeur, 1894.
- DAVID, Laurent-Olivier, *Les Deux Papineau*, Montréal, Eusèbe Senécal et fils imprimeurs, 1896.

- , « “Papineau” et “Le retour de l’exilé” », *L’Opinion publique*, 20 mai 1880, p. 242.
- , « Louis-Joseph Papineau », *Biographies et portraits*, Montréal, Beauchemin et Valois, 1876, p. 20-46.
- DELTA [SULTE, Benjamin], « Papineau et Fréchette », *L’Opinion publique*, 22 mars 1877, p. 134.
- DESBIENS, Marie-Frédérique, « Le centenaire des rébellions. “Des Patriotes au goût du jour” », dans Yvan LAMONDE et Denis SAINT-JACQUES (dir.), *1937 : un tournant culturel*, Québec, Presses de l’Université Laval, 2009, p. 121-136.
- DESSAULLES, Louis-Antoine, *Papineau et Nelson. Blanc et noir... et la lumière fut faite*, Montréal, Des Presses de l’Avenir, 1848.
- DUGAS, Marcel, *Un romantique canadien. Louis Fréchette. 1839-1908*, Montréal, Beauchemin, 1946.
- FARLEY, Paul-Émile et Gustave LAMARCHE, *Histoire du Canada. Cours supérieur*, Montréal, Librairie des Clercs de Saint-Viateur, 1935.
- FECTEAU, Jean-Marie, « Lendemain de défaite : les rébellions comme histoire et mémoire », *Bulletin d’histoire politique*, vol. 7, n° 1 (1998), p. 19-28.
- FERRON, Jacques, *La Conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, préface de Pierre Vadeboncoeur, édition préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, Montréal, VLB éditeur, 1987.
- FRÉCHETTE, Louis, *Littérature et politique mêlées*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Blais, avec la collaboration d’Hélène Marcotte et la participation de Manon Brunet, Québec, Codicille éditeur, à paraître en 2015.
- , *Satires et polémiques I*, édition critique par Jacques Blais, Luc Bouvier et Guy Champagne, Montréal, Presses de l’Université de Montréal (BNM), 1993.
- , *Mémoires intimes*, texte établi et annoté par George A. Klinck, préface de Michel Dassonville, Montréal, Fides, 1961.
- , *La Légende d’un peuple*, Montréal, Beauchemin, 1908.
- , « Réminiscences. Papineau. VI », *Le Monde illustré*, 16 juin 1900, p. 98-99.
- , « Réminiscences V », *Le Monde illustré*, 2 juin 1900, p. 67.
- , « Réminiscences. Papineau. III », *Le Monde illustré*, 19 mai 1900, p. 34-35.
- , « Réminiscences II », *Le Monde illustré*, 12 mai 1900, p. 18.
- , « Réminiscences I. Papineau », *Le Monde illustré*, 5 mai 1900, p. 2.
- , *Papineau. Drame historique canadien en quatre actes et neuf tableaux*, Montréal, Chapleau & Lavigne imprimeurs, 1880.
- GALARNEAU, Claude, *Les Collèges classiques au Canada français*, Montréal, Fides, 1978.
- GAUVIN, Lise, « Fréchette : des quiproquos dramatiques à l’ironie du conteur », dans Clément Moisan (dir.), *Livres et auteurs québécois 1974. Revue critique de l’année littéraire*, Québec, Presses de l’Université Laval, 1975, p. 338-348.
- GIRARD, Rodolphe, *Florence. Légende historique, patriotique et nationale*, Montréal, s. é., 1900.
- GLOBENSKY, Maximilien, *La Rébellion de 1837 à Saint-Eustache : précédé d’un exposé de la situation politique du Bas-Canada depuis la Cession*, Québec, A. Côté et Cie, 1883.
- GREER, Allan, *Habitants et patriotes. La Rébellion de 1837 dans les campagnes du Bas-Canada*, Montréal, Éditions du Boréal, 1997.
- GROULX, Lionel, « Un débat parlementaire en 1849 », *Revue d’histoire de l’Amérique française*, vol. 2, no 3 (1948), p. 375-389.

- , « Louis-Joseph Papineau » (1921), *Notre maître, le passé*, Montréal, Librairie Granger, 1937 [1924], p. 189-211.
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.
- HARTOG, François, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard, 2005.
- HARVEY, Louis-Georges, « Rome et la république dans la culture politique des Patriotes », dans Charles-Philippe COURTOIS et Julie GUYOT (dir.), *La Culture des patriotes*, Québec, Septentrion, 2012, p. 141-156.
- , « Une Constitution pour l'Empire : sur les origines de l'idée fédérale au Québec, 1765-1815 », *Cahiers des dix*, n° 66 (2012), p. 25-54.
- , *Le Printemps de l'Amérique française*, Montréal, Éditions du Boréal, 2005.
- HUDON, Dominique, *Bibliographie analytique et critique des articles de revues sur Louis Fréchette* (1863-1983), Québec, Centre de recherche en littérature québécoise, 1987.
- HUSTON, James, *Le Répertoire national ou Recueil de littérature canadienne*, Montréal, Lovell et Gibson, 1848, vol. 1.
- LAMONDE, Yvan, *Fais ce que dois, advienne que pourra. Papineau et l'idée de nationalité*, à paraître.
- , « Britannisme et américanité de Louis-Joseph Papineau à l'époque du deuxième projet d'Union (1822-1823) », *Cahiers des dix*, n° 66 (2012), p. 55-94.
- , *Histoire sociale des idées au Québec. 1760-1895*, Montréal, Fides, 2000.
- LAMONDE, Yvan et Frédéric HARDEL, « Lectures domestiques, d'exil et de retraite de Louis-Joseph Papineau (1823-1871) », dans Yvan LAMONDE et Sophie MONTREUIL (dir.), *Lire au Québec au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 2003, p. 19-67.
- LAMONDE, Yvan et Claude LARIN (dir.), *Louis-Joseph Papineau. Un demi-siècle de combats*, Montréal, Fides, 1998.
- LAMONDE, Yvan et Jonathan LIVERNOIS, *Papineau. Erreur sur la personne*, Montréal, Éditions du Boréal, 2012.
- LANDRY, Jean, « Laurent-Olivier David » [en ligne], *Dictionnaire biographique du Canada* [http://www.biographi.ca/fr/bio/david_laurent_olivier_15F.html].
- LAROSE, Jean, *L'Amour du pauvre*, Montréal, Éditions du Boréal, 1998 [1991].
- LARRUE, Jean-Marc, « Les créations scéniques de Louis-Honoré Fréchette : juin 1880 » [en ligne], *Recherches théâtrales*, vol. 7, n° 2 (1986) [<http://journals.hil.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7391/8450#3>].
- LAURIER, Wilfrid, « Le libéralisme politique », dans Ulric BARTHE, *Wilfrid Laurier à la tribune. Recueil des principaux discours prononcés au parlement ou devant le peuple par l'honorable Wilfrid Laurier*, Québec, Turcotte et Ménard, 1890, p. 53-86.
- LEMIRE, Maurice, *Les Grands Thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1970.
- (dir.), *La Vie littéraire au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, t. 2 et 1999, t. 4.
- LIVERNOIS, Jonathan, *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 2014.
- , « Le paradoxe de la ruine neuve dans les *Chroniques* d'Hector Fabre », dans Ivan CAREL et Samuel MESLI (dir.), *Hector Fabre*, Montréal, VLB éditeur, 2011, p. 100-109.

- NELSON, Wolfred, « Messieurs les Électeurs de St. Aimé, St. Barnabé et St. Jude », *La Minerve*, 25 mai 1848, p. 1-2.
- PALUSZKIEWICZ-MAGNER, Joanna, « “Souvent un peuple entier s’incarne dans un seul homme” : Louis-Joseph Papineau vu par Louis Fréchette ou la construction de la mémoire nationale », dans Magdalena PALUSZKIEWICZ-MISIACZEK, Anna RECZYŃSKA et Anna ŚPIEWAKŚ (dir.), *Lieu et mémoire au Canada : perspectives globales*, Polska Akademia Umiejętności, 2005, p. 365-375.
- , *Poètes du nouveau monde face au romantisme : Louis-Honoré Fréchette et Henry Wadsworth Longfellow*, Thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 2004.
- PAPINEAU, Louis-Joseph, *Lettres à divers correspondants*, texte établi et annoté par Georges Aubin et Renée Blanchet, avec la collaboration de Marla Arbach, introduction par Yvan Lamonde, Montréal, Varia, 2006, 2 t.
- RANDALL, Marilyn « Plus patriote que ça... Fictions du Patriote 1837-1981 », *Voix et images*, vol. 26, n° 1 (2001), p. 516-538.
- RICARD, François, « Notre contemporain Fréchette », *Liberté*, vol. 16, n° 4 (1974), p. 125-137.
- ROBERT, Lucie « L’art de transformer une défaite en victoire. La représentation des Rébellions dans le théâtre de Louis Fréchette », *Bulletin d’histoire politique*, vol. 12, n° 1 (2003), p. 16-27.
- ROCHER, Guy et al., *Rapport du Comité d’étude sur les modalités d’une nouvelle université de langue française à Montréal*, Montréal, décembre 1965.
- ROY, Julie, *Stratégies épistolaires et écritures féminines : les Canadiennes à la conquête des lettres (1623-1839)*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2003.
- SAINT-JACQUES, Denis et Alain VIALA, « À propos du champ littéraire : histoire, géographie, histoire littéraire », dans Bernard LAHIRE (dir.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001, p. 59-74.
- SMART, Patricia, *De Marie de l’Incarnation à Nelly Arcand. Se dire, se faire par l’écriture intime*, Montréal, Éditions du Boréal, 2014.
- TARDIVEL, Jules-Paul, *Le Canadien*, 28 juillet 1880, p. 2.
- VALLIÈRES, Pierre, *Nègres blancs d’Amérique. Autobiographie « précoce » d’un terroriste québécois*, Montréal, Parti pris, 1968.
- WYCZYŃSKI, Paul, « Louis Fréchette et le théâtre », *Le Théâtre canadien-français. Évolution-témoignages-bibliographie*, Montréal, Fides, 1976, p. 137-165.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Michel Biron

Université McGill

Michel Biron est professeur au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Il est le coauteur de *l'Histoire de la littérature québécoise* (Boréal, 2007, avec Élisabeth Nardout-Lafarge, François Dumont et la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe). Il a également publié *L'Absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme* (Presses de l'Université de Montréal, 2000), *La Conscience du désert. Essais sur la littérature au Québec et ailleurs* (Boréal, 2010) et *Le Roman québécois* (Boréal, 2012).

Émilie Brière

Université du Québec à Montréal/Laboratoire Figura

Émilie Brière est docteur en lettres modernes, diplômée de l'Université de Montréal et de l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3. Elle consacre ses recherches aux poétiques contemporaines et s'intéresse notamment à l'épistémologie de la littérature et aux enjeux éthiques de la fiction. Elle a dirigé ou codirigé les dossiers « Fiction et démocratie » (*Revue critique de fiction française contemporaine*, 2013), « Le roman parle du monde. Lectures sociologiques et sociocritiques du roman contemporain » (*La Revue des sciences humaines*, 2010) et « De la pioche à la plume. Travail, littérature et discours social » (*Études littéraires*, 2009). Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche postdoctorale accueillie par le Laboratoire Figura de l'Université du Québec à Montréal et intitulée « Récits en transit : nouveaux territoires de la fiction contemporaine ».

Micheline Cambron

Université de Montréal/CRILCQ

Micheline Cambron est professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Spécialiste de la littérature et de la culture québécoises des XIX^e et XX^e siècles, ses recherches ont principalement porté sur l'utopie, la presse, les questions d'histoire littéraire (archives, récits, lecture et non-lecture) et d'épistémologie des sciences humaines, de même que sur les œuvres de Paul Ricœur et de Fernand Dumont.

Amélie Dorais

Collège Jean-de-Brébeuf

Amélie Dorais a rédigé un mémoire de maîtrise sur les carnets de Philippe Jaccottet. Elle enseigne le français et le latin au Collège Jean-de-Brébeuf, à Montréal.

Gilles Dupuis

Université de Montréal/CRILCQ

Gilles Dupuis est professeur agrégé au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et directeur du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Il est également membre du comité de rédaction du magazine culturel *Spirale*. Il a publié, en collaboration avec Klaus-Dieter Ertler, *À la carte. Le roman québécois (2000-2005 et 2005-2010)*, chez Peter Lang, et en collaboration avec Dominique Garand, *Italie-Québec. Croisements et coïncidences littéraires*, chez Nota bene en 2009. Il a fait paraître, en 2012, l'ouvrage collectif *Transmédiation. Traversées culturelles de la modernité tardive*, aux Presses de l'Université de Montréal, en collaboration avec Jean-François Vallée et Jean Klucinkas.

Marion Froger

Université de Montréal

Marion Froger est professeure en études cinématographiques à l'Université de Montréal. Ses travaux et son enseignement croisent le cinéma et les sciences humaines pour comprendre en quoi le cinéma relève des formes et de l'histoire des socialités. Elle a notamment publié, aux Presses universitaires de Montréal, *Le Cinéma à l'épreuve de la communauté : la production de L'ONF 1960-1980* (2010). Elle a été titulaire de la Chaire d'études du Québec contemporain à Paris 3 pour l'année 2013-2014, et dirige actuellement la revue *Intermédialités*.

André Habib

Université de Montréal

André Habib est professeur agrégé au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Il a soutenu une thèse de doctorat au Département de littérature comparée à l'Université de Montréal en 2008 portant sur le cinéma et l'imaginaire de la ruine. Il est l'auteur de *L'Attrait de la ruine* (Crisnée, Yellow Now, 2011). Il a dirigé, avec Viva Paci, l'ouvrage collectif *Chris Marker et l'imprimerie du regard* (L'Harmattan [Esthétiques], 2008), avec Michel Marie, *L'Avenir de la mémoire : patrimoine, restauration, réemploi cinématographique* (Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2013), et avec Sylvano Santini, Erik Bordeleau et Hermine Ortega, *Épopée : textes, entretiens, documents* (Montréal, Spirale/Nota Bene, 2013). Il est, depuis 2002, coordonnateur de la section cinéma de la revue électronique *Hors champ*. Ses recherches récentes ont porté sur l'esthétique des ruines, l'archive, le cinéma expérimental et la cinéphilie.

Simon Harel

Université de Montréal

Simon Harel est professeur titulaire et directeur du Département de littérature comparée à l'Université de Montréal. Il a ouvert, au cours des vingt-cinq dernières années, un champ de recherche novateur à la frontière des études littéraires et culturelles. Il a été l'un des premiers à préciser la singularité de l'expérience migratoire au Québec, avec, entre autres, l'essai *Le Voleur de parcours* en 1989. Auteur

et coauteur d'une trentaine d'ouvrages, Simon Harel s'intéresse aux problématiques interculturelles et poursuit des recherches sur la précarité de nos espaces de vie. Conscient de l'insuffisance de certains discours critiques (sur l'hybridité, le métissage, l'identité à la carte), il se donne actuellement pour objectif de cerner les formes instables, souvent conflictuelles, de la mobilité culturelle. Il est lauréat du prix Trudeau et membre de la Société royale du Canada.

Jonathan Livernois

Université Laval

Jonathan Livernois est professeur adjoint au Département des littératures de l'Université Laval. Spécialiste de l'histoire intellectuelle et littéraire des XIX^e et XX^e siècles québécois, il a récemment fait paraître *Un moderne à rebours. Biographie intellectuelle et artistique de Pierre Vadeboncoeur* (Presses de l'Université Laval, 2012), *Papineau. Erreur sur la personne* (avec Yvan Lamonde, Boréal, 2012), et *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec* (Boréal, 2014).

Pierre Popovic

Université de Montréal/CRIST

Pierre Popovic est professeur titulaire au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Spécialiste de la sociocritique, il a fondé le Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST) qu'il codirige avec Geneviève Lafrance (UQAM). Auteur de quelque 250 articles dans des revues universitaires et culturelles, directeur ou codirecteur de maints volumes collectifs, il a publié des textes de création tels *Le Dzi* (Fides, 2009) ou *Un livre dont vous êtes l'intellectuel* (Fides, 1998, avec Michel Biron), ainsi que des essais, dont *La Contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953* (Édition Balzac, 1992), *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne* (PUM, 2008, Prix Raymond-Klibansky 2009) et *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique* (Le Quartanier, 2013, Prix Éva-LeGrand de l'essai 2014).

Régine Robin

Université du Québec à Montréal/CRIST

Professeure émérite de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), professeure associée au département de sociologie de la même université, membre du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST), Régine Robin est l'auteure d'une œuvre critique très importante, comportant nombre d'essais marquants (*Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible* [Payot, 1986, prix du Gouverneur général 1987], *Kafka* [Belfond, 1989], *Le Golem de l'écriture. De l'auto-fiction au Cybersoi* [XYZ, prix Éva-LeGrand de l'essai 2000], *La Mémoire saturée* [Stock, 2003], etc.). Également auteure de textes de fiction (*La Québécoise*, Québec/Amérique, 1983 ; *L'Immense Fatigue des pierres. Biofictions*, XYZ, 1997), elle a publié des travaux et des textes sur les identités, la langue et la littérature, l'écriture migrante, les cultures de l'entre-deux guerres, la culture yiddish, les problèmes de la mémoire collective, les usages et mésusages du passé ainsi que sur les musées. Depuis une quinzaine d'années, ce sont les grandes villes qui sont son objet d'élec-

tion, ainsi qu'en témoignent ces essais récents : *Berlin Chantiers. Essai sur les passés fragiles* (Stock, 2001), *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur* (Stock, 2009) et *Le Mal de Paris* (Stock, 2014).

Laura Shine

Université Concordia

Laura Shine est titulaire d'une maîtrise en littératures de langue française de l'Université de Montréal, portant sur le repas et l'alimentation dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans. Elle poursuit aujourd'hui des recherches doctorales transdisciplinaires sur les discours et pratiques émergentes en alimentation à l'Université Concordia, à Montréal.

Sarah Sindaco

Ghent University (FWO-VI)

Sarah Sindaco est docteur en Philosophie et Lettres (thèse soutenue à l'Université de Liège, sous la direction de Jean-Marie Klinkenberg, et intitulée *Ennui, Violence, Oubli. Le roman français de l'ère gaullienne à l'épreuve de l'Histoire [1958-1974]*). En 2012-2013, elle a été chercheuse postdoctorale à l'Université de Gand, où elle a travaillé à un projet de recherche FWO, dirigé par Pierre Schoentjes et consacré à l'ironie dans le roman contemporain. Depuis octobre 2013, elle est en post-doctorat au Département des arts et sciences de la communication de l'Université de Liège, où elle se consacre à un projet de recherche FNRS portant sur « La rhétorique des "Nouveaux Réactionnaires" », sous la direction de Pascal Durand. Elle est chercheuse associée au CRIST et membre de la revue électronique *CONTEXTES*. Elle a dirigé, avec François Provenzano, l'ouvrage *La Fabrique du Français moyen. Productions culturelles et imaginaire social dans la France gaullienne (1958-1981)* (Le Cri, 2009) et a été collaboratrice scientifique du volume dirigé par Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine* (Garnier, 2013).

Bernabé Wesley

Université de Montréal/Université Montpellier 3

Bernabé Wesley est professeur certifié de Lettres Modernes. Son mémoire de maîtrise, dirigé à l'Université de Montréal par Élisabeth Nardout-Lafarge et Francis Gingras, porte sur la réécriture des chroniques médiévales dans *Nord* de L.-F. Céline. Il prépare actuellement une thèse en cotutelle avec Pierre Popovic (Université de Montréal) et Suzanne Lafont (Université Montpellier 3) sur l'altérité formelle du paradigme du passé dans l'œuvre de L.-F. Céline, laquelle pose la question de la saisie littéraire du passé dans le roman du XX^e siècle à partir des notions théoriques et des outils d'analyse propres à la sociocritique. Il a publié différents articles à ce sujet, notamment dans *@analyses* et dans les *Cahiers Figura*.



Résumés / *Abstracts*

■ Michel Biron

L'INTÉRÊT ROMANESQUE DE LA BANLIEUE CHEZ MICHAEL DELISLE
SUBURBIA'S LITERARY APPEAL IN MICHAEL DELISLE'S WORK

Résumé

Roman de la banlieue, *Dée* (2002) de Michael Delisle propose un portrait particulièrement poignant et dur d'une jeune femme dépressive, vivant dans un nouveau développement à Longueuil, sur la Rive-Sud de Montréal. Rien de romanesque n'arrive à ce personnage qui cependant incarne la misère d'un monde « déconflictualisé » (au sens de Marcel Gauchet) où l'individu n'a même plus le désir de se révolter contre la société. La souffrance n'est pas fixée et dramatisée par quelque événement tragique, mais diluée dans une série de minuscules tragédies qui révèlent l'insurmontable désarroi de l'être.

Abstract

Michael Delisle's 2002 Dée is a gritty tale of suburbia, centered on the harsh life of a depressive young woman from a new residential development in Longueuil, on the south shore of Montreal. Far from a storybook narrative, hers is the bleak existence of those resigned to living in a dulled world (as Marcel Gauchet would mean it), with no longer any desire to challenge the social norm. Rather than being derived from one given tragic occurrence, her suffering permeates a series of smaller misfortunes indicative of her insurmountable despair.

■ Émilie Brière

MARTINE SONNET ET LE *MONTPARNASSE MONDE* : « UN PETIT ÉCOSYSTÈME DANS LA SYMBIOSE GÉNÉRALE »

MARTINE SONNET'S MONTPARNASSE MONDE : "A SMALL ECOSYSTEM WITHIN A LARGER SYMBIOSIS"

Résumé

La gare Montparnasse est emblématique d'une certaine conception de l'urbanisme parisien et de l'évolution de ses principes depuis les années 1960 : brouillage des frontières entre centre et périphérie ; nouveaux modes de transit et démocratisation du tourisme ; gestion ergonomique des espaces en trajets standardisés, dont le fléchage guide des foules aveugles d'individus indifférents et indifférenciés. Pendant quelques

années, Martine Sonnet « lit » la gare, lui cherche des significations et interroge la possibilité d'« habiter » ce non-lieu. En résulte un projet multimédia : sur son blogue, elle collecte images et courts vidéos de la vie quotidienne dans l'univers ferroviaire. Dans son récit, paru en 2011, elle rassemble ses observations et ses souvenirs. Le style télégraphique de sa prose entérine la disparition du sujet au profit d'un usager anonyme et désincarné. Pour autant, sa description du « Montparnasse monde » laisse progressivement place à des îlots de narration de plus en plus nombreux, et donne à voir des aventures, accidents et accrocs de vie réelle que la normalisation voulue par les principes d'urbanisation moderne n'est pas parvenue à éradiquer tout à fait. Ce qui se donne au premier abord comme un univers déshumanisé, en camaïeux de gris et entrecroisements d'escaliers mécaniques, apparaît progressivement comme un écosystème que le vécu personnel, la mémoire familiale et l'histoire sociale ne cessent de colorer. La chose n'est pas banale pour qui fréquente régulièrement la gare Montparnasse : par la description très personnelle qu'elle en fait, Martine Sonnet parvient à élaborer une image de la gare qui traduit sa profonde « empathie pour le Montparnasse monde », et par-delà, pour le Paris du début du XXI^e siècle.

Abstract

In Paris, the Montparnasse train station embodies the evolution of a certain school of urban design that started in the 1960s, which sought to abolish the city centre versus suburbs dichotomy, foster new transit means, democratise tourism, and manage public spaces through ergonomic and standardised paths indicated by signage meant to steer blind crowds of bland and indifferent individuals. While spending a few years “deciphering” the Montparnasse station and trying to determine whether it could be “lived”, Martine Sonnet launched a multimedia project that combined a blog containing pictures and short videos of daily events at the station, and a compilation of her observations and memories that got published in 2011. While her telegraphic prose replaces named persons with anonymous passengers lacking substance, her depiction of the “Montparnasse microcosm” relies increasingly on the narration of adventures, accidents and daily mishaps that survived the standardisation advocated by modern urban design principles. While at first glance a soulless, grey fog of escalators, the station finally comes across as an ecosystem coloured by individual lives, family memories and social history. Those who often walk through Montparnasse will realise the full impact of Martine Sonnet’s very personal and empathetic take on the station, a world of its own nested within 21st-century Paris.

■ **Micheline Cambron**

VIVRE ET ÉCRIRE HOCHELAGA

HOCHELAGA IN WORDS AND MORE

Résumé

Le roman montréalais actuel configure souvent un espace géographique beaucoup plus vaste que la ville elle-même, celle-ci se situant au croisement de trajectoires qui étendent ses frontières imaginaires aux dimensions du monde. Pensons à *Nikolski*

de Nicolas Dickner, par exemple, ou au dernier roman de Monique LaRue, *L'Œil de Marquise*. Mais, tout aussi bien, certains écrivains choisissent, dans un mouvement inverse, de condenser l'espace urbain, saisissant Montréal à travers l'un de ses quartiers. Je me pencherai sur deux œuvres fort différentes, le roman *20h17 rue Darling* de Bernard Émond, et le recueil de poèmes *L'Œil au calendrier* de Gabriel Landry, afin de comprendre comment l'urbanité montréalaise s'y vit dans les limites d'un quartier, Hochelaga, qui devient ainsi l'incarnation intime de la ville. Je m'intéresserai à la forme qui se trouve donnée au temps, dans cet espace métonymique, et à la manière dont le temps et l'espace se trouvent croisés au fil des déambulations des sujets narrateurs qui font d'Hochelaga le lieu improbable du vivre-ensemble montréalais le plus contemporain.

Abstract

Contemporary writings set in Montreal often narrate a much broader area than the city proper, a focal point in an imaginary web that reaches across the planet : Nicolas Dickner's Nikolski or Monique LaRue's latest opus, L'Œil de Marquise, are but two examples. Conversely, some authors elect to shrink Montreal down to just one of its neighbourhoods. Bernard Émond's 20h17 rue Darling, a novel, and Gabriel Landry's collected poems L'Œil au calendrier are the two quite different sources through which this essay seeks to understand how life in Montreal can be understood from, and embodied in just one of its neighbourhoods, Hochelaga. In particular, this essay looks at how this metonymic and improbable representation of Montreal's collective and contemporary soul addresses time and its interaction with space as experienced by narrators.

■ **Amélie Dorais et Pierre Popovic**

LES MOTS ET LES MAUX DE MARSEILLE : *LA VILLE SANS NOM* DE FRÉDÉRIC VALABRÈGUE
SPELLING TROUBLE IN MARSEILLE : FRÉDÉRIC VALABRÈGUE'S LA VILLE SANS NOM

Résumé

Campé du côté de la Calanque de Maldormé, un SDF nommé Faria harangue et interpelle ceux qu'il appelle les « Innommables », c'est-à-dire les Marseillais (la ville fut privée de son nom durant quelques mois en 1794 par la Convention). Le choix décentré du lieu, la faconde et le caractère du personnage, le jeu sur l'intertexte (*Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas et son abbé Faria), l'hétérogénéité générique (roman, monologue, résidus épiques) sont autant de moyens mis au service d'une critique des repères culturels, des schémas discursifs, du légendaire et des stéréotypes marseillais. C'est ainsi toute la rumeur sociale d'une ville qui est prise en écharpe, innervée par un orateur des quais qui, tour à tour, se révèle rhapsode, prédicateur ou prophète.

Abstract

"Unmentionables" is how Faria, a hobo having set up camp by the Maldormé creek, calls the people of Marseille (the ruling National Convention had stripped the city of its name for a few months in 1794). Faria's remote location, his verbose harangues,

echoes of Dumas' Count of Monte Cristo and its namesake priest, a heterogeneous style (novel, monologue, epic remnants), all contribute to a critique of cultural benchmarks and discursive schemes, not to mention the legends and stereotypes of Marseille. Thus, the entire social rumour of the city is upended through the diatribes of a dockside orator who is at times preacher, rhapsodist or prophet.

■ Gilles Dupuis

ARCANES DE MONTRÉAL : LA MÉTROPOLÉ DANS LES ROMANS DE NELLY ARCAN

NELLY ARCAN'S METROPOLIS : DELVING INTO MONTREAL

Résumé

Montréal est au cœur de l'œuvre romanesque de l'écrivaine québécoise Nelly Arcan. Non seulement la métropole fournit-elle le décor à l'intrigue des quatre romans de l'auteure, mais aussi elle s'émancipe progressivement de sa seule fonction de cadre pour constituer, d'un opus à l'autre, un *topos* à part entière du récit, inséparable du sort des personnages qui y jouent leur destin. Tour à tour sordide et branchée à travers les quartiers de prédilection fréquentés par la romancière, virtuelle et fantastique dans le passage remarqué de l'autofiction à la science-fiction, la ville désirante mise en scène par Nelly Arcan ne livre pas d'emblée tous ses secrets. C'est en interrogeant les arcanes de l'œuvre, à la lumière de *Montréal interdite* d'Alain Médam et de *Paris insolite* de Jean-Paul Cléber, que la cybermétropole arcanienne révèle sa part insoupçonnée de mystère.

Abstract

Quebec author Nelly Arcan sets her four novels in Montreal, a mysterious city that she both depicts and recasts beyond the physical into a full-fledged element of her narrative, inseparable from the characters whose lives are being played out. Arcan describes Montreal not only through the gritty or upscale neighbourhoods she knows so well, but also as a virtual and imagined backdrop to her forays into science fiction. It is only through Alain Médam's *Montréal interdite* and Jean-Paul Cléber's *Paris insolite* that one can study Arcan's œuvre to glimpse at Montreal's mystery.

■ Marion Froger

PAR LA PORTE INTIME DU PAYSAGE MARSEILLAIS : LE CINÉMA POLITIQUE DE ROBERT

GUÉDIGUIAN

AN INTIMATE KNOWLEDGE OF MARSEILLE : ROBERT GUÉDIGUIAN'S POLITICAL MOVIE-MAKING

Résumé

Depuis quelques années, les études urbaines tentent de faire du paysage un « bien commun » et se faisant, sont amenées à tenir compte de la dimension affective et intime du rapport que les habitants entretiennent avec le paysage tout autant que des divers intérêts qui sont en jeu dans ses définitions et ses usages. Les débats que le programme Euroméditerranée de transformation de la ville de Marseille a

suscités en portent la trace. Au centre de la filmographie de Robert Guédiguian, on retrouve une notion essentielle à la compréhension de l'expérience de la ville et du rôle de ses paysages : celle d'un « attachement » éprouvé envers elle, moins comme demeure individuelle que comme lieu d'une expérience collective. Parce que la filmographie de Robert Guédiguian couvre trois décennies marseillaises, on y trouve aussi une attention particulière aux transformations de la ville ; parce que le cinéaste pose un regard d'enfant du pays sur la cité phocéenne, on y trouve encore une mise en question du sentiment de territoire ; et parce qu'il raconte des histoires dites communautaires, on y trouve enfin une interrogation lancinante sur les ressources intimes de l'engagement collectif. Dans la cinématographie de Robert Guédiguian, le paysage habité, ressenti et aperçu, autant par les personnages que par les spectateurs, sert de révélateur à une expérience inquiète de la ville, qui met le collectif — et le politique — au cœur de l'intime

Abstract

Of late, urban designers have considered the land as a shared benefit and have taken to minding the emotional and intimate relationship the people have with it as well as the various interests at play in defining and using it. This is reflected in the discussions surrounding the Euroméditerranée programme and how it will transform Marseille. Robert Guédiguian's movies share a common core essential to understanding Marseille and its land: a proven attachment to the city, not so much on an individual level as a collective experience. Spanning three decades, his filmography pays much attention to how the city has evolved. As a child looking at the Phoecean town, he questions the notion of land; as a narrator of the community, he finally questions the individual requirements for collective action. His movies use the land as experienced and witnessed by both its inhabitants and the viewers as a backdrop to the worries about Marseille that mesh the individual, the collective and the political.

■ **André Habib**

EN TERRAINS CONNUS OU « CHOSES VUES » DANS PARIS : *NIGHT AND DAY* (2008) DE HONG SANG-SOO

WELL-TRODDEN PATHS AND SIGHTS OF PARIS : *HONG SANG-SOO'S NIGHT AND DAY* (2008)

Résumé

Paris est, avec peut-être New York comme seul rival, un des « personnages » les plus illustres de l'histoire du cinéma. Des « vues Lumière » jusqu'aux pérégrinations des héros de la Nouvelle Vague, de la psychogéographie de Debord aux cartographies affectives de Rohmer, en passant par les *Paris vu par* (1965, 1985) et autres *Paris je t'aime* (2006), peu de villes ont été autant filmées, et peu de villes ont eu autant d'influence sur l'imaginaire cinématographique. Il est notamment fascinant de constater la migration de cet imaginaire au sein des cinématographies asiatiques contemporaines. Cet article se penche sur le film *Night and Day* (2008) de Hong Sang-soo, tourné principalement dans le XIV^e arrondissement à Paris, seul film de ce cinéaste sud-coréen à avoir été réalisé à l'extérieur de son pays. Le cinéma de

Hong Sang-soo tourne autour d'un périmètre très limité et obsessif de lieux (cafés, bars, appartements), de quartiers et de situations (beuveries, triangles amoureux, vacances). *Night and Day*, avec le XIV^e arrondissement comme toile de fond, en offre une énième variation, délocalisée, certes, mais totalement marquée par la présence du familier. Plutôt que d'être une expérience de la ville fondée sur le choc des cultures ou la rencontre avec l'autre, *Night and Day* propose un regard tout à fait décomplexé sur Paris, attentif aux « choses vues » les plus triviales, et marqué par un attachement aux lieux ordinaires, au commun, au quotidien, aux parcours du héros (qui n'y rencontre, à peu de choses près, que des Coréens). Par ailleurs, comme pour Tsai Ming-liang (*Et là-bas, quelle heure est-il ?* [2001], *Visage* [2009]) ou Hou Hsiao-hsien (*Le Voyage du ballon rouge*, 2007), l'appropriation de Paris est indissociable d'une culture cinéphilique (en l'occurrence, dans le cas de Hong Sang-soo, du cinéma de Rohmer). Il s'agira donc d'essayer de décrire les modes d'appropriation de l'espace de la ville dans ce film, et l'imaginaire culturel par lequel ils transitent.

Abstract

With the possible exception of New York City, Paris is one of cinema's most beloved "characters". From the Lumière brothers to New Wave heroes, from Debord's psycho-geography to Rohmer's emotional cartography, from the 1965 Six in Paris and the 1985 Japanese takes on the city to the 2006 Paris je t'aime, no other city has graced film and influenced filmmakers so often as Paris. Of general interest is the evolution of that city in contemporary Asian filmography and, in particular, the 2008 Night and Day by Hong Sang-soo, the only movie he shot outside his native South Korea. In keeping with his obsession with paring down locales (coffee shops, bars, apartments), neighbourhoods and events (drunken binges, love triangles, holidays), Night and Day is restricted to a familiar take on the city's 14th arrondissement. Focussed not so much on culture clash or encounters as on the city itself, Night and Day zooms in on the most trivial sights, the most ordinary settings, the drudgery of daily life and the paths trodden by the main character (who ends up meeting mostly South Koreans). Much like in Tsai Ming-liang's 2001 What Time Is It Over There? or 2009 Visage, or Hou Hsiao-hsien's 2007 Flight of the Red Balloon, the appropriation of Paris owes much to movie-making culture. Rohmer's influence on Hong Sang-soo is a case in point and this essay will look at how and through which cultural references the latter appropriates Paris in his movie.

■ **Simon Harel**

SUR LA BANQUETTE ARRIÈRE D'UN TAXI MONTRÉALAIS : À PROPOS DE *COSMOS* (1996)
COSMOS : IN THE BACKSEAT OF A MONTREAL TAXICAB

Résumé

Faisant appel au film culte *Cosmos* (1996), Simon Harel étudie les figures montréalaises de la mobilité géographique et culturelle. À ce sujet, le taxi représente, dans *Cosmos*, un espace identitaire, capteur de mobilité, traceur de parcours autant réels

qu'imaginaires et figure emblématique de la ville. Cette analyse permet une réflexion sur les récits de soi et d'espace du sujet en mouvement. Aux yeux de Simon Harel, le chauffeur de taxi est un véritable « homme-récit » (pour reprendre l'expression de Tzvetan Todorov) ayant une fonction d'interprète de la parole des autres, de l'actualité de la vie urbaine et de la tradition orale.

Abstract

Calling on that 1996 cult movie Cosmos, Simon Harel focuses on geographic and cultural comings and goings in Montreal. In the movie, the taxicab embodies the city and acts as an identity bubble that captures motion and traces routes both imagined and real. Harel's exploration fosters an analysis of the various narratives expounding the self and the environment of those in motion. To the author, the cab driver himself is a true "narrative" as Tzvetan Todorov would understand it, tasked with interpreting his passengers' words, life in his city and oral tradition.

■ **Jonathan Livernois**

LE PAPINEAU DE LOUIS FRÉCHETTE : L'EXPROPRIÉ DE L'HISTOIRE

LOUIS FRÉCHETTE'S PAPINEAU : HISTORY'S CAST-OFF

Résumé

On note une importante fictionnalisation de la figure de Louis-Joseph Papineau (1786-1871) dans le corpus littéraire canadien-français du XIX^e et du début du XX^e siècle. Louis Fréchette (1839-1908), dans ses poèmes, dans le drame *Papineau* ainsi que dans ses *Mémoires intimes*, magnifie le chef du Parti patriote, lui confère un statut de grand homme politique, de la trempe de Cicéron et de Caton. Pourtant, du même souffle, la figure de Papineau est subrepticement désamorcée, déradicalisée. Dans cette étude, nous verrons les ressorts littéraires qui expliquent ce double phénomène et ce qu'ils peuvent révéler des rapports entre la politique et la littérature canadiennes-françaises puis québécoises.

Abstract

Louis-Joseph Papineau (1786-1871) was a popular inspiration behind French-Canadian literature in the 19th and early 20th centuries. In his poems, his play Papineau and his childhood recollections Mémoires intimes, Louis Fréchette (1839-1908) extolls the leader of the Patriot Party. The writer makes a towering figure of the politician, akin to a Cicero or Cato, all the while taking the radical edge off Papineau. This article focuses on the literary roots of this dual phenomenon and how they shine a light on the links between French-Canadian (and then Québec) politics and literature.

■ Pierre Popovic

EN RADE : LES DESCENDANTS DU CHIFFONNIER. LIRE GILLES ASCARIDE

LEFT AT THE DOCK : THE SCAVENGER'S DESCENDANTS, AS INTERPRETED BY GILLES ASCARIDE

Résumé

L'œuvre de Gilles Ascaride élabore sans cesse des personnages qui, par leur fonction, par leur trajectoire existentielle, par leur situation sociale sont amenés à jeter un regard décentré sur la ville. Vue de leur point de vue, Marseille devient étrange, cruelle, contradictoire et n'a plus rien à voir avec la ville de la beauté et de la joie de vivre méditerranéenne ou avec la ville de la réussite commerciale planétaire que proposent les récits joviaux de l'industrie touristique et du néolibéralisme hégémonique. Le chômeur royal d'*Un Roi à Marseille*, l'instituteur retraité de *Retrouver Pétofi* et le SDF de *Sur tes ruines j'irai dansant* remobilisent et transforment le « chronotype » du chiffonnier, que Walter Benjamin avait naguère débusqué dans l'œuvre de Charles Baudelaire.

Abstract

Whether as a result of their role, their past or their social standing, the characters flowing from Gilles Ascaride's pen are always remote observers who make Marseille to be a strange, cruel and contradictory city, far removed from the idyllic, joyful and successful Mediterranean destination concocted by the tourist industry and overbearing neoliberals. From the princely unemployed in Un roi à Marseille to the retired teacher in Retrouver Pétofi and the hobo in Sur tes ruines j'irai dansant, Ascaride rekindles and recasts the scavenger first unearthed by Walter Benjamin in Charles Baudelaire's writings.

■ Régine Robin

POUR UN IMAGINAIRE GRAND PARISIEN

REIMAGINING GREATER PARIS

Résumé

La place de Paris dans l'imaginaire collectif hexagonal et international est énorme. L'étude décrit la naissance et l'évolution de la représentation enchantée de la capitale française, capitale du romantisme à laquelle la littérature, le cinéma, la chanson, l'art en général ont donné une aura qui s'est étendue sur le long XX^e siècle et jusqu'à nos jours. Mais dans les temps récents, le dynamisme de cette célébration symbolique s'est atténué, comme s'il y avait eu un trop-plein de chromos et une usure progressive des signes. Cette érosion et cette surabondance ont engendré des clichés et des stéréotypes indéfiniment reconduits et ressassés. Après avoir dressé ce constat et montré comment se construit ce Paris « carte postale » dont *Midnight in Paris* de Woody Allen fournit un exemple, l'étude propose d'aller vers la ville réelle d'aujourd'hui et de reconnaître en elle un projet potentiel qui n'attend que des écrivains, des cinéastes, des penseurs pour avoir des assises imaginaires solides. Abolissant le périphérique, liant le centre

historique aux banlieues, ce projet vise à donner naissance à cette grande métropole multiculturelle de 10 millions d'habitants qui porte déjà un nom, celui de « Grand Paris ».

Abstract

*Paris plays a superlative role in the collective imagination of both the French and the rest of the world. This essay looks at how the capital of romanticism gained and held its magical aura through literature, cinema, song and other art forms throughout the 20th century and beyond. More recently, however, the city's reputation has paled, falling prey to a vibrant and excessive popularity that led to endlessly overused clichés and stereotypes. Having revealed the history behind the postcard city epitomised in Woody Allen's *Midnight in Paris*, this essay moves on to the real Paris of today and how it can become the new imaginary inspiration for writers, moviemakers and philosophers alike. Erasing the ring road that separates suburbs from the historical core of the city, this would make what is already a multicultural metropolis of 10 million people truly become known as "Greater Paris".*

■ **Laura Shine**

DÉDALES, CARREFOURS ET COÏNCIDENCES : PARIS ET LA MÉMOIRE DANS *PONT DE L'ALMA* DE JULIÁN RÍOS

INTRICACIES, INTERSECTIONS AND INTERCONNECTIONS : REMEMBRANCE IN *PARIS* ACCORDING TO JULIÁN RÍOS

Résumé

La ville peut-elle préserver la mémoire de ceux qui ne sont plus ? Voilà l'une des questions que pose Julián Ríos dans son roman *Pont de l'Alma* (2010). L'auteur espagnol tisse autour de la princesse Diana un récit de culte et de souvenir, faisant de sa mort dans la Ville Lumière le nœud de son œuvre complexe. Promenant le lecteur dans un Paris fragmenté et peuplé de revenants, il propose de réexaminer la ville et de remotiver les signes qu'elle offre en les considérant comme des formes d'existence *post-mortem*. Ce faisant, il donne « sens » au paysage urbain, conjuguant les trois acceptions du mot : sensation, direction et signification.

Abstract

*Can the deceased live on in a city through memories? This is one of the questions raised by Julián Ríos in his 2010 *Bridge of Souls*. Woven around Princess Diana's accidental death in Paris, the Spanish author's novel cultivates her memory, ambling through a shattered city of ghosts. He takes a closer look at the French capital, recasting its symbols as post-mortem forms of life, all the while redrawing, redefining and "re-viewing" its topography.*

■ Sarah Sindaco

LA CLÔTURE DE JEAN ROLIN. LE TERRITOIRE CIRCUMPARISIEN : ENTRE IRONIE ET MÉLANCOLIE
 JEAN ROLIN'S *LA CLÔTURE*: NAVIGATING THE IRONIC MELANCHOLY OF THE PARISIAN RING

Résumé

Journaliste et écrivain, Jean Rolin a construit, dès le début des années 1980, une œuvre originale dont le point de départ est le plus souvent « l'exploration d'un territoire ». *La Clôture* (2002) s'ancre dans un lieu de déshérence sociale et urbaine où le narrateur fait la rencontre d'un monde marginal et interlope : le boulevard Ney, espace tampon entre Paris *intra-muros* et sa périphérie. Mêlant fiction et autobiographie et érigeant la déambulation en une véritable démarche littéraire, l'auteur-narrateur entend articuler le présent et l'Histoire et déchiffrer le réel en conciliant engagement subjectif et réflexivité critique — Jean Rolin prenant ici ses distances avec les grands discours totalisants qui ont caractérisé son passé de militant maoïste. Pour ce faire, aux côtés d'autres formes de l'ironie, il a recours à l'ironie romantique, tout en mettant en scène une série de héros paradoxaux, incarnations d'une ironie de l'Histoire dans laquelle s'expose, comme en miroir, la propre mélancolie de l'auteur, consécutive à la perte des espoirs qui sous-tendaient son engagement révolutionnaire.

Abstract

*Since the early 1980s, journalist and author Jean Rolin has been writing original works that often start with the exploration of a given place. His 2002 *La Clôture* is set around the Ney Boulevard, a social and urban wasteland populated by marginals and criminals that separates Paris proper from its suburbs. The author-cum-narrator weaves his story, both fictional and autobiographical, around his route, telling the now and the then, and taking a subjective yet critical look at his surroundings. In so doing, Jean Rolin foregoes the all-encompassing discourse of the maoist activism of his past. As he stages a series of paradoxical heroes, he resorts to various shades of sarcasm, including romantic satire, to illustrate the irony of a history that reveals his own melancholy at the loss of his revolutionary ideals.*

■ Bernabé Wesley

CHOURMO, LA NOSTALGIE D'UN AUTRE PRÉSENT
 CHOURMO: HOPING FOR A NEW NOW

Résumé

Chourmo, le second volume de la trilogie de Fabio Montale, est une refondation du mythe fondateur de Gyptis et Protis, représentation privilégiée de Marseille d'après laquelle le roman recrée un espace d'invention singulière de la mémoire collective phocéenne. Tel que l'œuvre de Jean-Claude Izzo le réinterprète et le reformule, le mythe apparaît dans une version déceptive qui montre que sa légende est en panne dans la Marseille du milieu des années 1990. Moment mythique de la fondation de la ville, récit constitutif d'une mémoire et d'une identité multiculturelle chevillée à un

imaginaire méditerranéen particulier, le mythe de Gyptis et Protis est le récit légendaire de Marseille que le roman de Jean-Claude Izzo convoque comme un sous-texte et qu'il passe au crible de sa propre désillusion contemporaine pour donner forme à sa représentation de la ville. Étudier la dimension discursive, cognitive, générique, poétique et narrative de ce recours à la légende et à son imaginaire mythologique dans *Chourmo* est l'objet de cet article.

Abstract

The second instalment in the Fabio Montale trilogy, Chourmo revisits the myth of Gyptis and Protis as founders of Marseille. Jean-Claude Izzo's novel is a unique fiction that reinterprets and recasts the collective memories of Phocaea around a legend that has lost its lustre in the mid-1990s Marseille. He uses the legendary marriage of Gyptis and Protis and their mythical foundation of Marseille as a sub-text for his disillusioned depiction of the city. This essay looks at the discursive, cognitive, generic, poetic and narrative components of Izzo's take on legend and myth in Chourmo.



Prochains numéros

Adapter le théâtre au cinéma

Sous la direction d'Esther Pelletier et Irène Roy
Université Laval
Parution : avril 2015

Géographies transnationales du texte africain et caribéen

Sous la direction de Mbaye Diouf et Antje Ziethen
Université McGill
Parution : septembre 2015

L'émergence d'une pensée moderne.

Les livres anciens des bibliothèques universitaires québécoises.

Sous la direction de Nicholas Dion
Université de Sherbrooke
(en préparation)



Appel d'articles

Espionnage, complots, secrets d'État : l'imaginaire de la terreur

Sous la coordination de François-Emmanuel Boucher (Collège militaire royal, Kingston), de Sylvain David (Université Concordia) et de Maxime Prévost (Université d'Ottawa), la revue *Études littéraires* lance un appel à contributions pour le premier numéro du volume 47 sur le thème : *Espionnage, complots, secrets d'État : l'imaginaire de la terreur*.

Jacques Dubois et Luc Boltanski nous invitent, de manière très convaincante, à traquer la modernité à travers le roman policier puis le roman d'espionnage : le « paradigme de l'indice » (Carlo Ginzburg), et donc de l'enquête (Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet*, 1887), se double ainsi d'un paradigme du terrorisme (Joseph Conrad, *The Secret Agent*, 1907) et du complot (John Buchan, *The Thirty-Nine Steps*, 1915), dont la durable fascination révèle une angoisse collective, qui ne prend pas toujours conscience d'elle-même, face à la marche du monde et de ses transformations successives au cours de la modernité.

Si le mythe est bien « l'objectivation de l'expérience sociale de l'humanité », comme le voulait Ernst Cassirer, on pourra se demander ce qu'objective la vitalité d'une telle mythologie au sein de l'imaginaire social. Le capitaine Nemo de Jules Verne est sans doute le premier grand terroriste de la littérature, mais il œuvre en solitaire, loin de la logique de l'État-nation. Notons toutefois que le même Verne instituera aussi, dans des romans plus tardifs comme *Face au drapeau* (1896), l'imaginaire de la menace collective issue de « savants fous » et de « machines infernales » tournées contre l'État qu'une faction d'agents secrets tente vaillamment de contrer ; tout l'imaginaire d'un Ian Fleming, si ce n'est d'un Graham Green (*The Ministry of Fear*), y est en germe. L'État, détenteur de secrets dangereux, devient à la fois l'objet et le promoteur d'une protection subreptice, de tous les instants. La lucidité serait le fait d'une élite œuvrant à la bonne garde de la multitude, cette dernière devant être protégée de la terreur à laquelle des forces occultes tentent de la soumettre. C'est ainsi que Norman Mailer, pourtant démocrate et « homme de gauche », voyait dans la CIA « l'âme de l'Amérique » (*Harlot's Ghost*, 1991). Dès lors, tant les adhérents à un ordre social donné que ses ennemis deviennent liés par un imaginaire de la menace souterraine, laquelle doit être combattue ou entretenue sous le couvert, pour les uns, de la raison d'État, du bon gouvernement, de l'héroïsme clandestin,

et pour les autres, de la résistance, de la violence contre-culturelle, de la « fuite » savamment orchestrée.

Ce sont les modulations et les variations de cet imaginaire occulte et terrifiant qui méritent d'être explorées afin de mieux saisir les manières dont il façonne une conception instable et fluide du mal social qui demeure indissociable des explications sur les multiples et toujours probables dysfonctionnements guettant les sociétés contemporaines. Du Jackal des *Mobicans de Paris* à George Smiley, de l'Arsène Lupin du *Triangle d'or* au narrateur de *Prochain Épisode*, de Floria Tosca à Pussy Galore, l'espionnage et son personnel incarnent, dans la sphère des représentations, des univers qui évoluent au cours du temps et qui interagissent autant avec l'actualité et les grands événements politiques qu'avec les discours savants. Le monde imaginé par John Le Carré depuis *The Spy Who Came in from the Cold* (1963) a bien changé en plus d'un demi-siècle. *A Most Wanted Man* (2008) présente une toute autre conception de la menace, des complots possibles, de la nature de l'espionnage et des méthodes employées par des organismes de plus en plus occultes. Parallèlement aux travaux actuels sur la nouvelle géostratégie du crime (Jean-François Gayraud), sur la création d'un nouvel ennemi intérieur (Mathieu Rigouste), ou encore sur la surveillance exponentielle et irrépessible de tout un chacun à partir de technologies souvent perçues comme ayant un pouvoir démentiel (Stephen Graham), se confectionne un nouvel imaginaire de la surveillance que nourrissent autant l'apparition réelle ou fictive de nouvelles menaces planétaires que les mensonges institutionnalisés et les dérives paranoïaques des discours citoyens et gouvernementaux.

Les collaborateurs écriront en tenant compte du caractère fictionnel pour ne pas dire romanesque de cet imaginaire de la terreur, d'une part en favorisant l'analyse des discours qui participent à alimenter et à dessiner les grands paramètres de ce monde qui serait encore plus réel que le réel (avec des complots inconnus, des espions de toutes sortes, des menaces qu'on ne saurait détruire et des moyens techniques, financiers, informatiques, etc., d'une puissance sans cesse grandissante) et, d'autre part, en étudiant ses répercussions formelles. En effet, alors que le « paradigme de l'indice » a souvent été associé à une mise en abyme de la lecture, dans la mesure où il met en scène une activité de déchiffrement, le « paradigme du terrorisme et du complot » peut être considéré comme une mise en abyme de l'écriture : l'enchaînement des événements n'y est en rien aléatoire, comme il peut l'être dans le quotidien ordinaire, mais s'avère plutôt savamment calculé. Tout se passe comme si, à certains égards, la dynamique romanesque, souvent fondée sur une convergence qui doit beaucoup au hasard, se voyait reprise selon le principe d'un déterminisme absolu (du moins jusqu'à ce que les forces de l'ordre s'interposent).

L'espion, rappelle Alain Dewerpe, est « une figure socialement déterminée et historiquement construite ». Donald Rumsfeld et Julian Assange, Austin Powers et John Le Carré parlent le même langage ; ils œuvrent à partir d'un imaginaire commun,

dont il serait pertinent d'établir les topiques et de reconstituer l'histoire à la fois dans sa durée et dans sa complexité.

Les propositions doivent être faites en 200 mots et suivies d'une notice biobibliographique d'environ huit lignes comportant votre nom, université d'attache, domaines de recherche et quelques titres de publications récentes, pour le 1^{er} juillet 2015. Le Comité de sélection de la revue évaluera toutes les propositions retenues, et les auteurs seront avisés le 15 août 2015. Les articles (6 000 mots ou 15 pages) devront ensuite être soumis au plus tard le 1^{er} janvier 2016.

Les propositions d'article doivent être envoyées par courriel aux trois codirecteurs du dossier :

François-Emmanuel Boucher, Collège militaire royal, Kingston
francois-emmanuel.boucher@rmc.ca

Sylvain David, Université Concordia, Montréal
sylvain.david@concordia.ca

Maxime Prévost, Université d'Ottawa
Maxime.Prevost@uottawa.ca

URL de la revue : <http://www.etudes-litteraires.ulaval.ca/>
revueel@lit.ulaval.ca

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$

(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$
(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$
(42, 2, 2011)	Philosophie et narration. «Ne pas se raconter d'histoire»	15 \$
(42, 3, 2011)	Gautier. <i>Comme il vous plaira</i>	15 \$
(43, 1, 2012)	Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles	15 \$
(43, 2, 2012)	Déclinaisons du commentaire	15 \$
(43, 3, 2012)	Lectures sociocritiques du théâtre	15 \$
(44, 1, 2013)	L'aventure comme possibilité.	15 \$
(44, 2, 2013)	Populisme pas mort.	15 \$
(44, 3, 2013)	MANIFESTE/S	15 \$
(45, 1, 2014)	Aragon théoricien/praticien du roman	15 \$
(45, 2, 2014)	La ville dans la littérature et le cinéma contemporains.	15 \$

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	85,00 \$
ÉTATS-UNIS	39,00 \$	25,00 \$	90,00 \$
ÉTRANGER (CAD)	45,00 \$	27,00 \$	95,00 \$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada: chèque ou mandat-poste libellé
à l'ordre de: Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

VOL.	N ^o	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada: chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL.)	AVEC TAXES (CANADA SEUL.)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$



33^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA 

33rd INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART



19-29 mars 2015 | Montréal | www.artfifa.com

PLUS DE 200 FILMS PROVENANT D'UNE VINGTAINE DE PAYS

Ne manquez pas le 5^e Marché International du Film sur l'Art (MIFA) | 25 au 28 mars 2015

Canada

Québec

TELEFILM
CANADA

Bureau des festivals et
des événements culturels
Montréal

Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

TOURISME
Montréal



■ *Ce numéro a été dirigé par*
ÉMILIE BRIÈRE *et* PIERRE POPOVIC

■ RÉGINE ROBIN – Pour un imaginaire grand parisien

ÉTUDES

■ GILLES DUPUIS – Arcanes de Montréal. La métropole dans les romans de Nelly Arcan ■ MICHEL BIRON – L'intérêt romanesque de la banlieue chez Michael Delisle ■ MICHELINE CAMBRON – Vivre et écrire Hochelaga ■ SIMON HAREL – Sur la banquette arrière d'un taxi montréalais. À propos de *Cosmos* (1996) ■ ÉMILIE BRIÈRE – Martine Sonnet et le *Montparnasse monde* : « un petit écosystème dans la symbiose générale » ■ SARAH SINDACO – *La Clôture* de Jean Rolin. Le territoire circumparisien : entre ironie et mélancolie ■ ANDRÉ HABIB – En terrains connus ou « choses vues » dans Paris : *Night and Day* (2008) de Hong Sang-soo ■ LAURA SHINE – Dédalles, carrefours et coïncidences. Paris et la mémoire dans *Pont de l'Alma* de Julián Ríos ■ BERNABÉ WESLEY – *Chourmo*, la nostalgie d'un autre présent ■ AMÉLIE DORAIS et PIERRE POPOVIC – Les mots et les maux de Marseille. *La Ville sans nom* de Frédéric Valabré ■ MARION FROGER – Par la porte intime du payasage marseillais : le cinéma politique de Robert Guédiguian ■ PIERRE POPOVIC – En rade : les descendants du chiffonnier. Lire Gilles Ascaride

ANALYSE

■ JONATHAN LIVERNOIS – Le Papineau de Louis Fréchette : l'exproprié de l'histoire

ISSN 0014-214X
ISBN 978-2-920949-55-3
ISBN pdf 978-2-920949-56-0

INSÉRER CODE À BARRES