



AIMER PARIS

Regards exotiques sur une ville capital(e) de la modernité

Libretos

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

AIMER PARIS. Regards exotopiques sur une ville capital(e) de la modernité

Setembro 2017

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM |

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA LUÍSA AMARAL

ANA PAULA COUTINHO

GONÇALO VILAS-BOAS

ROSA MARIA MARTELO

ORGANIZADORES DO LIBRETO Nº 12

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL

MARIA DE JESUS CABRAL

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-99375-8-1

DOI: 10.21747/9789899937581/libreto12

OBS: O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2017

Esta publicação é desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade –COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”.



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA



UID/ELT/00500/2013



POCI-01-0145-FEDER-007339



Libretos # 12

Aimer Paris. Regards exotopiques sur une ville capital(e) de la modernité

Eds. José Domingues de Almeida, Maria Hermínia Laurel e Maria de Jesus Cabral



UID/ELT/00500/2013



POCI-01-0145-FEDER-007339



Aimer Paris

Regards exotopiques sur une ville capital(e) de la modernité

Les attentats tragiques et successifs dont Paris a été dernièrement la victime, ont fait basculer les images, les représentations, voire les repères, que la culture occidentale s'est construit au fil des temps sur cette ville en tant que motif et moteur d'une conception et d'un vécu de la culture européenne, foncièrement marqués par des idées de passage, de mobilité et de modernité, mais aussi de liberté de pensée et de création.

C'est à l'aune de cette mémoire et de cet univers symboliques que l'on saisit mieux l'émoi collectif suscité par les odieuses attaques terroristes qui ont durement frappé le cœur de cette ville phare de la civilisation et des arts. Il conviendrait donc d'interroger cet émoi collectif de manière approfondie à la lumière des discours critiques et artistiques contemporains, et notamment au regard exotopique que la littérature porte sur Paris en tant que décor, repère, espace pluriel, voire comme personnage principal.

Les contributions au présent ouvrage ont le mérite de se pencher de façon diversifiée et complexe sur des modalités littéraires d'attachement affectif à la capitale française, subtilement perçue en tant que capital(e) de notre modernité et de notre conception créative et tolérante du *vivre ensemble*, et partant comme *lieu* symboliquement ciblé par l'intégrisme, l'intolérance et la haine régressive. Aussi cette publication s'avère-t-elle somme toute un bel hommage émouvant, rendu à cette ville aimée et maintes fois (d)écrite avec passion.

Nous remercions tous les auteurs qui ont bien voulu enrichir cette réflexion à partir de points de vue exotopiques. Ils ont le mérite de mettre en lumière cette vocation universelle et cosmopolite de Paris qui nous a tant marqué, qui pourrait venir à nous manquer. Or la littérature, et la critique littéraire, n'ont pas seulement pour but de nous

entretenir ou de nous procurer des pistes de lecture théoriques. Elle est aussi dénonciation, conscience et vigilance.

José Domingues de Almeida
Maria Hermínia Amado Laurel
Maria de Jesus Cabral

Sur Patrick Modiano et les villes (lettre à un ami portugais)

Franc Schuerewegen

Univ. Antwerpen

Résumé: À partir de la poétique de Patrick Modiano, l'auteur passe en revue le rapport très particulier du lauréat français à la ville de Paris et à une certaine image mémorielle de la Flandre.

Mots-clés: Patrick Modiano, Paris, ville, géopoétique

Resumo: A partir da poética de Patrick Modiano, o autor passa em revista a relação muito peculiar do laureado francês com a cidade de Paris, bem como com uma certa imagem memorial da Flandres.

Palavras-chave: Patrick Modiano, Paris, cidade, geopoética

Je lis ceci, cher J***, chez Patrick Modiano, écrivain que j'aime. Nous sommes à Paris, ville que j'aime, ville que nous aimons, toi et moi, ville de Modiano, bien sûr. L'histoire se passe sur les quais, tu verras que plusieurs langues sont en cause:

19, du quai d'Austerlitz. Un immeuble de trois étages, avec une porte cochère ouverte sur un couloir aux murs jaunes. Un café dont l'enseigne est *A la Marine*. Derrière la porte vitrée, un panneau est accroché où on lit: "MEN SPREEKT VLAAMSCH", en caractères rouge vif. Une dizaine de personnes se pressaient au comptoir. Je me suis assis à l'une des tables vides. Une grande photographie d'un port sur le mur du fond: ANVERS, comme il était écrit au bas de la photo.¹

Tu as vécu en Belgique, cher J***, tu sais ce que veut dire “*Men spreekt Vlaamsch*”. Modiano, il est vrai, utilise l’orthographe à l’ancienne, avec un “*sch*” à la fin. Dans la langue d’aujourd’hui, il faudrait écrire “*Vlaams*”, avec un seul “*s*”. Mais si l’orthographe a changé, le sens est demeuré le même. Au café du 19, quai d’Austerlitz, café qui n’existe plus, qui n’a peut-être jamais existé – ce que nous lisons est une fiction, un roman, j’oublie de le signaler –, on parle flamand. Le narrateur de *Rue des boutiques obscures* ouvre une “porte cochère” en plein cœur de Paris, et que découvre-t-il derrière cette porte? Très exactement, un débit à boissons où on parle une langue étrangère et, aussi, où la photo d’une *autre* ville, Anvers, est bien mise en évidence, accrochée au mur du fond. Tout cela est un peu troublant, dépaysant, non? Nous étions à Paris, en France, et dans la langue française. Soudainement, à cause de cette sorte de trappe qui s’ouvre sous nos pieds, trappe que Modiano appelle une “porte cochère”, nous sommes ailleurs, en Belgique, à Anvers, dans une autre ville, dans un autre univers, dans une autre langue.

Un peu plus loin, dans le même chapitre, on trouve un passage similaire. Nous sommes toujours au débit de boissons du 19, quai d’Austerlitz. Le narrateur s’entretient avec le barman – je suppose qu’on peut l’appeler ainsi – de l’établissement. On nous informe aussi sur la clientèle et sur l’idiome dans lequel elle s’exprime:

Il se leva pesamment et marcha vers le comptoir. De nouveau il écarta du bras tous ceux qui se trouvaient sur son passage. La plupart des clients avaient des casquettes de mariniers et parlaient une drôle de langue, le flamand sans doute. J’ai pensé que c’était des péniches amarrées en bas, quai d’Austerlitz, et qui devaient venir de Belgique. (p. 421)

Le dépaysement, la délocalisation sont toujours au rendez-vous. Chez le romancier de Paris qu’est Modiano, et dans ce passage de *Rue des boutiques obscures* – titre qui fait aussi allusion à une rue romaine, soit dit en passant –, Paris est donc quelque chose comme un portail, comme un point de départ si tu veux, où commence un voyage vers *l’ailleurs*. *L’ailleurs*, ici, c’est, entre autres, la ville d’Anvers, avec son port, ses marins, sa langue. Une porte s’ouvre, on était *ici*, soudainement on est *là-bas*.

Je sais que la comparaison peut étonner, cher J***, et je la propose donc à mes risques et périls. J’ai l’impression, alors que je sais bien que je suis chez Modiano, qui n’est pas un auteur de science-fiction, d’assister à un épisode de *Star Trek*. Le capitaine

Kirk – tu as regardé la série, enfant, comme moi – se fait “téléporter” de son vaisseau spatial vers telle ou telle planète où il a affaire, puis, une fois la mission accomplie, il prononce là où il est les mots suivants: *Beam me up Scotty!* Et il revient dans son *flagship*. *Scotty*, tu te le rappelles, est le nom amical donné au docteur Spock, aux oreilles pointues et décollées, et qui, dans la série, veille à ces opérations de migration miraculeuse et instantanée. Grâce aux bons soins de *Scotty*, le capitaine Kirk parvient à se déplacer dans le temps et dans l’espace si l’on peut dire en un tournemain.

Je retrouve, avec ta permission, le même genre de miracle chez Modiano pour ce qui concerne les villes, non les planètes, mais les villes sont aussi des sortes de planètes, tu seras d’accord avec moi. Pour compléter l’analogie: si le capitaine Kirk a son vaisseau spatial, on vient de voir que chez Modiano, tout près du café où on parle flamand, car on est sur les quais, sont amarrées des péniches. Ce sont d’autres véhicules pour notre voyage vers *l’ailleurs*. On pourrait donc résumer la scène que je viens de rappeler par un simple et sans doute irrespectueux: *Beam me up, Patrick!*

Ceci se lit dans *Quartier perdu*, de 1984. Le protagoniste du livre est un écrivain français qui vit en Angleterre, et qui est de retour dans sa ville natale, Paris, pour une série de rendez-vous. Je note d’abord que Modiano explique que son personnage n’a plus la nationalité française qu’il a donc troquée contre l’anglaise. La France est devenue pour l’écrivain fictionnel un pays étranger:

C’est étrange d’entendre parler français. À ma descente de l’avion, j’ai senti un léger pincement au cœur. Dans la file d’attente, devant les bureaux de la douane, je contemplais le passeport, qui est désormais le mien, vert pâle, orné de deux lions d’or, les emblèmes de mon pays d’adoption. Et j’ai pensé à celui, cartonné de bleu marine, que l’on m’avait délivré jadis, quand j’avais quatorze ans, au nom de la République française.²

La suite est plus intéressante encore pour notre sujet. Le protagoniste du roman passe la nuit à l’hôtel, et il a choisi une chambre dans le Paris “touristique”. Logiquement, puisqu’on est dans un endroit où viennent les touristes, des badauds défilent sous ses fenêtres:

Sous les arcades de la rue de Castiglione, je croisais des touristes, américains ou japonais. Plusieurs cars stationnaient devant les grilles du jardin des Tuileries, et sur le marchepied de l'un d'eux, un homme blond en costume de steward accueillait les passagers, micro à la main. Il parlait vite et fort, dans une langue gutturale et s'interrompait, d'un éclat de rire qui ressemblait à un hennissement. Il a fermé lui-même la portière et s'est assis à côté du chauffeur. Le car a filé en direction de la place de la Concorde, un car bleu clair au flanc duquel était écrit en lettres rouges: DE GROTE REISEN [*sic*] ANTWERPEN.

J'ai mis un *sic* car Modiano écrit "reisen" avec un "s" alors que, tu sais aussi cela, cher J***, à cause de ta belgitude bien installée, le pluriel s'écrit avec un "z": "reizen", donc. Il y a là une petite erreur d'orthographe, rien de grave. Je fais, moi, des erreurs du même genre quand j'ai à orthographier, par exemple, des noms en portugais. Mais passons sur ces bricoles et venons-en à l'essentiel. "GROTE REIZEN", donc, veut dire "grands voyages" et le texte indique aussi d'où est parti le "grand voyage" de nos touristes ayant voyagé en car: "ANTWERPEN". Le toponyme est inscrit, dans la langue d'origine, sur les flancs du véhicule. Le trajet Anvers-Paris a été parcouru, on peut donc, maintenant, faire le même trajet en sens inverse: de Paris à Anvers.

Tu m'attends au tournant. Je soutiens, moi, qu'on est devant le même type de scénario que dans *Rue des boutiques obscures*. Le scénario est seulement ici un peu plus complexe, ou contient un peu plus de paramètres. Deux langues étrangères sont en cause: l'anglais, langue d'adoption du narrateur, et le néerlandais, celui qu'on parle à Anvers et qui est donc la "langue gutturale" en laquelle s'expriment les touristes arrivés en car. Mais ces deux langues étrangères n'en font peut-être qu'une seule; plus exactement: elles pourraient bien être chez Modiano deux figurations d'un même *autre*, donc d'un même ailleurs. Et nous voyons aussi très bien que ce que j'ai proposé d'appeler *l'effet Star Trek* est également présent. Le narrateur est arrivé en avion, là où il se trouve, un autocar l'attend. Il pourra donc poursuivre son voyage: le car qui est là est une autre invitation au voyage, cette fois par voie terrestre et non pas par voie fluviale. Morale provisoire de la fable: une ville peut en cacher une autre.

Chez Modiano, à deux reprises déjà, dans la petite enquête qui est la nôtre ici, nous constatons que Paris est la ville qui "cache", entre autres choses, Anvers. Je ne fais pas de mauvais jeu de mots mais la tentation est là, je le confesse: chez Modiano, dans

les passages qu'on vient de lire, Anvers est quelque chose comme *l'envers de Paris*. C'est drôle non? C'est dépaysant. C'est troublant. Je lis Modiano. Je ne sais plus où je suis.

Je donne un troisième exemple. Dans *Les Boulevards de ceinture* (1972), le narrateur de Modiano se souvient des excursions, qu'enfant, il faisait avec son père dans et autour de Paris. Le moyen de transport est ici encore l'automobile. Le texte du roman dit très exactement ceci:

Mais d'autres étapes sollicitaient nos errances (ou nos fuites?). Boulevard Murat, un restaurant de nuit, perdu parmi les blocks d'immeubles. La salle était toujours déserte, et sur l'un des murs se trouvait accrochée, pour des raisons mystérieuses, une photo de Daniel-Rops. Entre Maillot et Champerret, un bar simili-"américain" centre de ralliement de toute une bande de bookmakers. Et quand nous nous risquions à l'extrême nord de Paris – région de docks et d'abattoirs – nous faisons halte au *Bœuf Blue*, place de Joinville, en bordure du canal de l'Ourcq. Mon père aimait particulièrement cet endroit parce qu'il lui rappelait le quartier Saint-André, à Anvers, où il avait séjourné, jadis.³

On voit bien ici encore que circuler dans et autour de Paris est aussi chez Modiano un moyen pour quitter Paris, pour aller ailleurs. Les "errances du père avec son fils sont aussi, en effet, des "fuites". L'Amérique, ou plutôt le bar "simili-américain" entre Maillot et Champerret est alors un point de fuite possible mais il y a plus intéressant. Quand on va vers le nord, écrit Modiano, dans une région de "docks" qui font surgir, par métonymie, d'autres docks, dans un autre port – devine lequel, mon excellent J*** –, on va aussi vers un endroit qu'aimait particulièrement le père et où il a séjourné. Cet endroit est le quartier Saint-André, dans le vieux port d'Anvers. Le capitaine Kirk et son ami Scotty sont toujours là, nous le voyons bien. Le père propose à son fils une balade parisienne. La balade finit au quartier Saint-André, à Anvers. C'est que les bords du canal de l'Ourcq sont aussi un peu un lieu "anversois", et, par conséquent, que les docks et bassins de la ville flamande ont aux yeux du romancier, et de son personnage, une allure et une dégaine toute "parisiennes". Sait-on jamais où on est exactement quand on voyage? La réponse, ici, est, pour ce qui me concerne toujours, négative.

On n'entrera pas ici dans les détails de la biographie. Pourquoi Anvers? A cause du père, Albert Modiano (1912-1977), personnage un peu louche et dont la vie reste bien mystérieuse? Il reste ici des recherches à entreprendre, par les biographes, justement. Ce qui est sûr, et qui importe aussi directement pour nos recherches à nous, c'est qu'Anvers est la ville de la mère de l'écrivain, Louise Colpeyn (1918-2015), actrice flamande, née là-bas, et qui, après la seconde guerre mondiale, a commencé une carrière en France. La mère, dans sa vie professionnelle, est donc passée du flamand, après – soit dit en passant –, un petit détour par Berlin et la langue allemande, au français. Tu sais sans doute, cher J***, que Modiano raconte ce rapport de la mère à la Flandre et aux origines flamandes notamment dans *Un Pedigree* de 2009.⁴ Mais je ne fais pas de biographie, moi, je m'intéresse ici au rapport à la ville, et à l'amour que l'on peut ressentir pour une ville.

Relis donc avec moi, cher J***, deux passages de *Livret de famille* (1977) où on nous offre encore une fois des aller-retour entre la Belgique et la France, entre Anvers et Paris. Au chapitre IV, Modiano raconte le bombardement d'Anvers par la *Wehrmacht* en mai 1940. C'est donc le début de l'invasion de la Belgique. La mère habite dans une maison donnant sur les quais. Tiens, des quais... Est-ce que cela ne rappelle pas quelque chose?... Je donne le texte du roman, à propos de la mère donc:

Elle habitait au premier étage d'une petite maison proche du quai Van-Dyck. L'une de ses fenêtres s'ouvrait sur l'Escaut et sur la terrasse du promenoir qui le borde, avec le grand café, au bout. Empire Theater, où chaque soir elle se maquillait dans sa loge. Bâtiment de la Douane. Quartier du port et des bassins. Je la vois qui traverse l'avenue tandis qu'un tramway passe en brinquebalant, et la brume finit par noyer sa lumière jaune. C'est la nuit. On entend l'appel des steamers.⁵

L'Empire Theater n'existe plus. Je ne sais pas s'il a jamais existé. Là aussi il y a pour les érudits des recherches à entreprendre. Le Bâtiment de la Douane a également disparu. On en trouve encore des images sur d'anciennes cartes postales que Modiano, je suppose, a eues sous les yeux. Je laisse tout cela de côté et m'intéresse exclusivement au personnage de la mère, la Flamande, regardant le fleuve, l'Escaut, depuis ses fenêtres. Elle va quitter sa ville natale pour aller *ailleurs*, car elle est obligée de fuir sa ville. Où va-

t-elle? Nous savons la réponse et elle est donnée, en version autofictionnelle, à la fin de *Livret de famille* au chapitre XIV. Le narrateur raconte dans ce texte une visite à l'appartement de son enfance au 15 quai Conti, à Paris donc. La scène que nous lisons est une recherche du temps perdu. L'appartement que l'on visite est à ce moment à louer, le narrateur fait semblant d'être candidat locataire. L'heure est à la nostalgie, mais en version modianesque:

Un pincement au cœur. Cela faisait plus de quinze ans que je n'avais pas franchi ce seuil. Une ampoule, au bout d'un fil, éclairait le vestibule dont les murs avaient gardé leur teinte beige rosé. (p. 321)

Plus loin:

A quinze ans, lorsque je me réveillais dans cette chambre, je tirais les rideaux, et le soleil, les promeneurs du samedi, les bouquinistes qui ouvraient leurs boîtes, le passage d'un autobus à plate-forme, tout cela me rassurait. (p. 323)

Tu auras remarqué, cher J***, l'autre autobus, encore un ! Quand Modiano voyage dans ses souvenirs, les moyens de locomotion ne sont jamais très loin. Il y a ici comme une compulsion à concrétiser les données du voyage vers *l'ailleurs*, donc à leur donner une évidence matérielle. L'épisode de *Livret de famille* que nous examinons est, si tu veux, un autre épisode de *Star Trek* en version franco-flamande. Je dis autobus, il y a aussi, là où nous nous trouvons, des bateaux. Il est clair que l'évocation de l'Escaut, fleuve maternel, au début de *Livret de famille*, annonce l'évocation de la Seine, fleuve parisien, à la fin. La mère, de ses fenêtres, voyait le "*Schelde*", qui est le nom flamand de l'Escaut, elle écoutait les steamers. Des fenêtres du 15 quai Conti, le narrateur, lors de la visite de l'appartement à louer, voit passer d'autres embarcations:

A cet instant, le bateau-mouche est apparu. Il glissait vers la pointe de l'île, sa guirlande de projecteurs braquée sur les maisons des quais. Les murs de la pièce étaient brusquement recouverts de taches, de points lumineux, et de treillages qui tournaient et venaient se perdre au plafond. (p. 330)

La cerise sur le gâteau, si je puis dire, est alors le souvenir dans le souvenir qui est aussi la scène de clôture du chapitre, et quasiment la fin du roman. Modiano, qui a commencé son histoire en racontant le départ du personnage maternel de sa ville natale, sous les bombes allemandes, évoque la libération de Paris de mai 1945, telle qu'on pouvait y assister des fenêtres de même appartement du 15 quai Conti:

On devait fêter quelque chose ce soir-là. Le Louvre, les jardins du Vert-Galant et la statue d'Henri IV sur le Pont-Neuf étaient illuminés [...] En mai 1945, un soir de mai, les quais et le Louvre étaient illuminés de la même façon. Une foule envahissait les berges de la Seine et le jardin du Vert-Galant. En bas, dans le renforcement du quai Conti, on avait improvisé un bal musette. On a joué *La Marseillaise* et puis *La Valse brune*. Ma mère, accoudée au balcon, regardait les gens danser. Je devais naître en juillet. (*ibid.*)

Scène à la fois émouvante et dépaysante. Scène qui, d'une certaine manière, dit tout. La mère accoudée à sa fenêtre devant la Seine en mai 1945 est la même qui observait l'Escaut de ses fenêtres anversoises cinq ans plus tôt. La boucle est bouclée. Si tu préfères: tout a bougé et *rien* n'a bougé. Fuir la ville d'Anvers, et aussi abandonner la langue qu'on parle dans cette ville – la langue “maternelle” –, pour s'installer à Paris, est aussi une façon de retrouver Anvers et la langue flamande, donc “maternelle”. Ce qu'on abandonne, on le retrouve. Si tu préfères, chez Modiano, on ne quitte jamais rien, on tourne en rond. Plus exactement encore: on évolue, ici, selon un modèle en spirale, revisitant les mêmes lieux à des hauteurs différentes. Or, dans *Livret de famille*, la mère retrouve Anvers à Paris avec un enfant dans son ventre, et c'est l'enfant, devenu un homme – et qui se dira d'ailleurs, dans d'autres textes, peu aimé par, peut-être détesté de la mère –, qui fera le constat de cette troublante et poignante circularité. L'œuvre de Modiano raconte l'histoire de l'origine de l'œuvre. Il y a dans la scène quasi finale de *Livret de famille* quelque chose comme le récit d'une autogénèse. Si l'œuvre de Modiano est, comme on l'a dit, un hommage à Paris, une constante, rigoureuse, systématique et passionnante exploration de cette ville, à nous d'en tirer la conclusion qui s'impose. L'œuvre nous apprend qu'on aime une ville parce qu'elle nous fait penser à une *autre* ville. Il n'y a pas d'amour, ni pour les villes, ni pour les personnes, sans déplacements, permutations, migrations, sans jeux de miroir.

Je conclus. Tout cela, excellent J***, était déjà dans Proust et Modiano, me semble-t-il, est aussi allé le chercher là-bas. On retrouve toujours une autre ville dans une ville. On retrouve toujours une autre œuvre dans celle qu'on a sous les yeux. Voici donc, pour finir, et qui nous amènera, après Paris, Anvers et Rome – *Via delle Botthege oscure*, de communiste mémoire –, à Venise, puis à Amsterdam, les aventures de Marcel errant solitairement dans la cité des Doges. Proust écrit ceci:

Le soir je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des Mille et Une Nuits. Il était bien rare que je ne découvrisse pas au hasard de mes promenades quelque place inconnue et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé. Je m'étais engagé dans un réseau de petites ruelles, de *calli*. Le soir, avec leurs hautes cheminées évasées auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs, c'est tout un jardin qui fleurit au-dessus des maisons, avec des nuances si variées qu'on eût dit, planté sur la ville, le jardin d'un amateur de tulipes de Delft oui de Haarlem. Et d'ailleurs l'extrême proximité des maisons faisait de chaque croisée le cadre où rêvassait une cuisinière qui regardait par lui, d'une jeune fille qui, assise, se faisait peigner les cheveux par une vieille femme à figure, devinée dans l'ombre, de sorcière, – faisait comme une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés, de chaque pauvre maisons silencieuse et toute proche à cause de l'extrême étroitesse de ces *calli*.⁶

Il y a des jardins de tulipes à Venise, des péniches sur le *Canal grande*, des steamers sur la Seine et des bateaux-mouches sur l'Escaut. Tout cela est logique et nécessaire et nous savons mieux maintenant pourquoi. Il y a des morceaux de X dans Y. Sans doute est-ce la clé de ce que nous appelons l'expérience esthétique et affective.

Voici l'autre passage proustien sur lequel je veux aussi terminer. On le trouve à la fin de la première partie du *Côté de chez Swann*. Il est question de Combray, ville ou village imaginaire. On apprend ici encore que Combray n'est pas dans Combray, qu'un lieu peut être à la fois lui-même et un *autre lieu*, et que c'est très exactement cette sorte de tremblement topologique, et rhétorique qui fait le charme des voyages:

C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray, à mes tristes soirées sans sommeil, à tant de jours aussi dont l'image m'avait été plus récemment rendue par la saveur – ce qu'on aurait appelé à Combray le "parfum" – d'une tasse de thé, et par association de

souvenirs à ce que, bien des années après avoir quitté cette petite ville, j'avais appris, au sujet d'un amour que Swann avait eu avant ma naissance, avec cette précision dans les détails plus facile à obtenir quelquefois pour la vie de personnes mortes il y a des siècles que pour celle de nos meilleurs amis, et qui semble impossible comme semble impossible de causer d'une ville à une autre – tant qu'on ignore le biais par lequel cette impossibilité a été tournée.⁷

“Tant qu'on ignore le biais par lequel cette impossibilité a été tournée”. Pour ce qui concerne Modiano, et si on emprunte, entre autres, la piste anversoise, on voit un peu mieux, me semble-t-il, après les réflexions qui précèdent, quel est ici le *biais* et comment il a été *tourné*. Voilà qui nous permet donc de *de causer d'une ville à une autre*.

C'est d'ailleurs, si tu m'autorises cette ultime remarque amicale, cher J***, ce que toi et moi, nous avons fait à notre manière pendant ce bref échange. J'écris ces lignes à Anvers, tu me lis à Porto. Par cet autre *biais*, je te serre affectueusement, à travers l'espace, la main.

Um abraço,

fs

Bibliographie

Modiano, Patrick (1978), *Rue des boutiques obscures*, in *Romans*, Paris, Gallimard, coll. "Quarto".

Modiano, Patrick (1994), *Quartier perdu*, Paris, éd. Folio.

Mura-Brunel, Aline (2017), *Les Lieux du trouble. Lecture de trois romans de Patrick Modiano*, Paris, Ed. Lavoisier-Saint-Martin.

Modiano, Patrick (1972), *Les Boulevards de ceinture*, Paris, éd. "Folio".

Proust, Marcel (1989), *Albertine disparue, A la recherche du temps perdu*, Paris, éd. publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, "Bibliothèque de la Pléiade", t. IV.

Proust, Marcel (1989), *Du Côté de chez Swann, A la recherche du temps perdu*, Paris, éd. publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, "Bibliothèque de la Pléiade", t. I.

Franc Schuerewegen s'intéresse à la littérature française et francophone au sens large. Alors que la tendance de l'époque est l'intérêt porté aux "petits" auteurs (*minores, minorités*), il choisit de privilégier, par esprit de contradiction, les figures "canoniques". Montaigne, Racine, Chateaubriand, Balzac, Proust, Claude Simon etc. C'est que lire signifie à peu près la même chose, pour Franc Schuerewegen, que réécrire et construire. Autrement dit : en lisant un texte, on le réinvente, et le défi consiste alors à réinventer le presque-trop-bien-connu, en le lisant et en le construisant *différemment*. Son livre *Introduction à la méthode posttextuelle. L'exemple proustien* (Garnier, 2012) est un décapant traité de méthodologie littéraire. On lira bientôt de sa plume *Vies de Chateaubriand*, sur la question de la *biofiction* et des vies virtuelles, en littérature.

Notes

¹ Je cite *Rue des boutiques obscures* (1978), dans Patrick Modiano, *Romans*, Gallimard, "Quarto", p. 419.

² *Quartier perdu*, éd. Folio, 1994, p. 76.

³ *Les Boulevards de ceinture*, "Folio", 1972, p. 65.

⁴ Je renvoie, pour une belle analyse de *Un Pedigree*, au livre d'Aline Mura-Brunel, *Les Lieux du trouble. Lecture de trois romans de Patrick Modiano*, Ed. Lavoisier-Saint-Martin, 2017.

⁵ *Livret de famille*, *Romans*, p. 227

⁶ *Albertine disparue, A la recherche du temps perdu*, éd. publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, "Bibliothèque de la Pléiade", t. IV, p. 229.

⁷ *Du Côté de chez Swann, A la recherche du temps perdu*, t. I, p. 183-184.

Psychanalyse de Paris

Nathalie Roelens et Christabel Marrama

Université du Luxembourg

Résumé: Suite aux attentats du 7 janvier et du 13 novembre 2015, l'on observe, dans les images et discours sur Paris, ce que la psychanalyse appelle "conduite d'évitement". L'attention se détourne du présent en faveur du passé ou du futur. D'une part, des emblèmes nationalistes surgissent comme symptôme du "recouvrement de l'*ipse* par l'*idem*" (Ricœur) et des pratiques nostalgiques renouent avec un passé mythique ou pittoresque; d'autre part, d'ambitieux projets architecturaux ou infrastructurels se projettent dans un avenir fluide et utopique. Les œuvres d'art elles-mêmes se réduisent souvent à des opérations purement cosmétiques qui ne font que mettre un baume sur la plaie de la ville. Seule une étude morphogénétique (Desmarais) des quartiers serait à même de pallier le narcissisme problématique (Blanchot) du Paris humilié. On pourrait, dans ces conditions, composer pour chaque site un *Bilderatlas Mnemosyne* (Warburg) qui confronterait le présent refoulé avec les prégnances du passé situé dans ledit lieu, permettant ainsi une herméneutique du présent à travers sa stratification symbolique, artistique et historique.

Mots-clés: Paris, identité, psychanalyse

Abstract: After the terrorist attacks of January, the 7th and November, the 13th, 2015, we observe in images or discourses about Paris, what psychoanalysis calls an *avoidance behavior*. The gazes turn away from current matters and address either the past or the future. On the one hand, nationalistic emblems emerge as a symptom of "the covering of the *ipse* with the *idem*" (Ricœur) and nostalgic practices draw back to a mythical and picturesque past. On the other hand, ambitious architectural or infrastructural projects envisage a fluid and utopian future. Even some works of art have a mere cosmetic function of hiding the wounds inflicted on the city. A cure to the problematic narcissism (Blanchot) of this humiliated city would be to study the morphogenesis of the meaning (Desmarais) of the respective districts and to

compose for each of them a *Bilderatlas Mnemosyne* (Warburg) which confronts the denied present with the pregnancies of the past located in the same place, allowing a hermeneutics of the present through its multi-layered, multifaceted, symbolic, artistic and historical density.

Keywords: Paris, identity, psychoanalysis

0. Introduction

Suite à la crise et les attentats du 7 janvier et du 13 novembre 2011, le présent traumatisé de Paris est refoulé, réprimé, dénié en faveur, d'une part, d'une régression vers le passé, que ce soit par une opération de mythification d'un Paris glorieux ou de mises en discours nostalgiques (le "vieux Paris" avec sa convivialité retentissant jusque dans les "nuits debout") et, d'autre part, d'un tropisme prospectif de projets futurs, lumineux, élevés et fluides (la Tour Triangle, le Grand Paris, la piétonisation des berges de Seine). Dans les deux cas – de fuite vers l'arrière ou de fuite vers l'avant –, on constate un "évitement" du présent, au sens psychanalytique de comportement qui consiste, pour un sujet phobique, à éviter la confrontation avec l'objet ou la situation phobogène (*avoidance behavior* en anglais).

1. Paris outragé

La célèbre phrase prononcée par le général de Gaulle à l'occasion de son discours à l'Hôtel de ville de Paris du 25 août 1944, "Paris, Paris outragé, Paris brisé, Paris martyrisé mais Paris libéré!", a été exhumée à plusieurs reprises après les attentats du 13 novembre, comme pour exorciser l'angoisse du présent (toujours dans l'optique d'une névrose phobique). L'article de Philippe David dans *le Figaro*, intitulé "Paris outragé, Paris brisé, Paris martyrisé...", appelle à rompre avec le politiquement correct pour résister à la barbarie djihadiste. Il reprend les mots de de Gaulle, en tant que figure tutélaire d'un passé invincible, pour les reformuler à sa façon:

Paris outragé, Paris brisé, Paris martyrisé mais malheureusement Paris pas encore libéré...Pas encore libéré du terrorisme qui a frappé pour la seconde fois [...]. Pas encore libéré de l'aveuglement volontaire de nos dirigeants qui refusent de mettre des mots sur des faits, soit par intérêt électoraliste soit par peur de sortir de la doxa. Comme l'ont dit tant le président de la

République que le Premier ministre, nous sommes bel et bien en guerre. Alors aux armes citoyens!¹

Philippe David exhorte dès lors à répliquer par la guerre face à une réalité qui “éclate au visage des bisounours de tout poil.”²

Libération, qui pour l’occasion porte bien son nom, dans la tribune de Jacques Lévi et de Michel Lussault, intitulée “Paris outragé: une ville face aux risques du monde” (22 novembre 2015), renvoie à un passé plus enfoui, à savoir la devise de la corporation des Nautes (Parisii gaulois) de Lutèce qui devint le blason de Paris: “Le peuple de Paris, aujourd’hui comme le 11 janvier, a fait savoir qu’il est blessé mais bien vivant: *fluctuat nec mergitur*”.³ En phase avec l’orientation du journal, l’article privilégie l’analyse de l’événement et des responsabilités: “les ségrégations intra-urbaines”, voire l’invasion de l’Irak par George W. Bush. Sautant à pieds joints au-dessus du présent, c’est vers l’avenir que se tourne finalement l’article, vers les ressources de la métropole pour “inventer une nouvelle modernité”, une “société francilienne créative, mélangée et ouverte, porteuse d’avenir” et “un modèle de vivre ensemble”, suite à la stigmatisation par Daech comme “capitale des abominations et de la perversion”: “L’Europe, ce devrait être aussi le lieu d’un grand chantier, avec un objectif simple: réconcilier la société avec son futur.”⁴

Dans les deux cas, Paris outragé, blessé et humilié ne se reconnaît plus, est atteint dans son narcissisme et se tourne dès lors vers un passé plus robuste ou se projette dans un futur meilleur. Dans les deux cas le présent est évacué, évité. Nous avons montré ailleurs⁵ que l’iconographie de la crise participe d’une “économie de l’attention” (Yves Citton⁶) que l’on peut faire remonter à la propagande dévote des *Andachtsbilder* du Moyen Âge, elles aussi empreintes d’une rhétorique faite de “passion”, d’une imagerie sanguinaire et larmoyante, le pathos servant d’amplificateur émotionnel. Georges Didi-Huberman a ramené récemment l’importance de l’imagerie de la figure en larmes aux *Pathosformeln* (formules de pathos) qu’Aby Warburg avait rassemblées à travers les siècles en vue de son *Bilderatlas Mnemosyne*.⁷ Le prosélytisme religieux, économique et idéologique, recourent en effet aux mêmes mécanismes pour susciter l’empathie. Dans notre cas, des larmes sont affectées à des emblèmes nationalistes et instrumentalisées à

des fins fédératrices et magnifiantes: Marianne en larmes,⁸ les drapeaux anthropomorphes en berne, les citoyens affligés.

L'identité de Paris doit dès lors être étudiée à l'aune de la distinction qu'opère Paul Ricoeur dans *Soi-même comme un autre* entre l'identité-*idem* – la mêmeté, la permanence dans le temps, l'immutabilité du caractère –, et l'identité-*ipse* – l'ipséité, le changeant, le variable – qui devrait pouvoir “s'affranchi[r] de la mêmeté”⁹ s'il n'y avait pas le risque du “recouvrement de l'*ipse* par l'*idem*”.¹⁰ On pourrait appliquer ce phénomène à l'identité d'une ville si tant est que tout ce qui semble relever de l'*ipse*, “l'identification à des figures héroïques” ou “à des valeurs qui fait que l'on met une 'cause' au-dessus de sa propre vie”¹¹ se sédimentent en habitude ou dispositions évaluatives qui se muent en surmoi intériorisé.

La petite phrase “Nos ancêtres les Gaulois”¹² de Nicolas Sarkozy atteste cette rémanence de l'*idem* par-delà les tentatives d'affranchissement de l'*ipse*. Ce retour à une France mythique s'avère le résultat d'un narcissisme comme fascination des images, d'un Paris mirage, d'un Paris apparence, d'un Paris rhétorique. Maurice Blanchot peut être convoqué ici car il nous enjoint à remonter à une origine plus lointaine du mythe de Narcisse qu'Ovide passe sous silence dans ses *Métamorphoses*:

Mais le trait du mythe qu'Ovide finit par oublier, c'est que Narcisse, penché sur la source, ne se reconnaît pas en l'image fluide que lui renvoient les eaux. [...]. Et s'il ne se reconnaît pas, c'est que ce qu'il voit est une image, que la similitude d'une image ne renvoie à personne, ayant pour caractère de ne ressembler à rien, mais qu'il en tombe “amoureux”, parce que l'image – toute image – est attirante, attrait du vide même de la mort en son leurre. [...] il faut plutôt penser que Narcisse, voyant l'image qu'il ne reconnaît pas, voit en elle la part divine, la part non vivante d'éternité (car l'image est incorruptible) qui à son insu serait la sienne, et qu'il n'a pas le droit de regarder sous peine d'un désir vain, de sorte que l'on peut dire qu'il meurt (s'il meurt) d'être immortel, immortalité d'apparence qu'atteste la métamorphose en fleur, fleur funèbre ou fleur de rhétorique.¹³

La ville a besoin de se reconnaître dans des repères fixes. Selon Patrizia Laudati, sémiologue de la ville, les éléments permanents de la dynamique urbaine fonctionnent comme des “régulateurs d'équilibre et de continuité entre passé et présent”¹⁴ (ce qu'en marketing on appelle *présomption d'isotopie*). Comme ces repères sont terrassés,

laminés, broyés, éventrés, par l'urbanisation sauvage ou menacés, érodés par un terrorisme qui ne doit même plus sévir mais qui se contente d'intimider,¹⁵ ils seront d'autant plus exhibés, mis en exergue, mobilisés dans l'iconographie de la crise. Cette fierté nationale a toutefois un effet pervers. Manar Hammad, architecte et sémioticien de l'espace, a relevé ce cercle vicieux dans le cas de la destruction du temple de Bel de Palmyre par Daech en 2015. L'analyse actantielle qu'il applique à ce vandalisme barbare lui fait dire que les terroristes s'attaquent aux emblèmes spectaculaires, rendus visibles par les archéologues – ou “anti-sujet conservateur” –, qui les ont déblayés et par conséquent offerts en pâture aux terroristes – ou “sujet destructeur” –: “c'est le travail des archéologues qui a rendu le monument visible et exposé à la vindicte de l'État Islamique”.¹⁶ Le tourisme de l'après 13 novembre sera convié vers les emblèmes de Paris, pris dans un régime de visibilité encore accru car désormais protégés par l'état d'urgence et son impressionnant dispositif sécuritaire de sentinelles et de vigipirates. En pleine crise identitaire, Paris s'agrippe aux éléments fixes, emblèmes mythifiés, constitutifs à la fois de son identité ontologique (ce qui distingue Paris d'une autre ville) et de son identité symbolique (ses bannières culturelles) (cf. Laudati), ville *idéalisée*, comme autrefois les *Cités idéales* qui ne décrivaient aucune ville existante, “mais plutôt un fantasme de l'inhabitation construite”.¹⁷

En somme, c'est à un Paris plus parisien qu'il ne l'est que le Paris outragé aspire. Régine Robin, dans *Le mal de Paris*, consacre un chapitre au “Paris carte postale” dénonçant la dérive ou “l'idéologie passéiste, populiste, réactionnaire”, “fleurant bon le terroir”, “franchouillard[e]” proposée par Jean-Pierre Jeunet dans *Amélie Poulain* (2001) ou les “chromos parisiens” et la “ville-musée”¹⁸ que nous administre Woody Allen dans *Midnight in Paris* (2011). Éléments-clés de l'attractivité touristique, certaines villes ont, dans cette optique, créé des clusters de musées, comme à Vienne, simplifiant ainsi la visite des touristes qui trouvent toutes les aménités nécessaires, le prêt à porter culturel dans un petit périmètre. A en croire Rem Koolhaas: “Il y a toujours un quartier appelé ‘Faux-semblant’, où l'on préserve un minimum de passé: il est en général traversé par un vieux train, ou tramway, ou bus à deux étages [...]. Faux-semblant – également appelé Remords”.¹⁹

2. Le mal de Paris

Le “mal de Paris” ne date pas d’aujourd’hui. Avant les attentats, l’on imputait l’outrage aux transformations urbanistiques. Le Paris - “bonbonnière”,²⁰ se retrouve déjà dans “Le Cygne” de Baudelaire, qui “frott[e] le pavé sec de ses pieds palmés”.²¹ Par-delà les Grands Travaux et son déblaiement de la place du Carrousel, le poète se tourne vers le vieux Paris des marchands de bric-à-brac ou de volatiles en cage de la place.²² Pour Franz Hessel, “Paris est métropole et village perdu, jardin et taudis”.²³ Walter Benjamin prolonge cette antithèse car les Passages ont beau être les derniers refuges du rêve et biotope par excellence des surréalistes, lieux dotés d’un imaginaire érotisé et clandestin, ils ne sont pas parvenus à extraire le sujet du sommeil capitaliste. Les Passages favorisent au contraire “l’expérience du flâneur qui s’abandonne aux fantasmagories du marché”²⁴ ou à la marchandise-fétiche, comme la mode, “infatigable pourvoyeuse d’illusion”,²⁵ inaugurant par-là l’enfer du progrès et de la modernité. Le mal de Paris fait que l’on tourne le dos au présent, à l’encontre de *l’Angelus Novus* de Paul Klee qui tournait le dos à l’avenir.

Ce désamour de Paris se traduit en effet par une compulsion archéologique. Dans *Malaise dans la civilisation* (1929), Freud utilise l’enfouissement de la Ville Éternelle comme métaphore archéologique pour étayer sa thèse de la permanence quasi inaltérable du passé dans l’inconscient par la conservation des impressions sédimentées: “des débris de la Rome antique apparaissent noyés dans le chaos d’une ville qui n’a cessé de grandir”²⁶ à ceci près que les ruines et la démolition sont la règle dans le cas d’une ville, l’exception dans le cas de la vie psychique. Toute ville s’origine en effet dans le chantier, à en croire Jean-Luc Nancy, qui relève un nouage fatal entre l’urbain et le défoncement perpétuel du sol dont les hommes ont toujours eu besoin pour bâtir leur ville: Rome, avec sa superposition d’empires – païen, chrétien, touristique –, se prête parfaitement à ce feuilletage; Paris avec sa crue centrifuge relayée par Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*: “La puissante ville avait fait craquer successivement ses quatre ceintures de murs, comme un enfant qui grandit et qui crève ses vêtements de l’an passé”.²⁷ Et pour ce qui est de la cathédrale, la “marée montante du pavé de Paris” a fait “dévorer une à une” “les onze marches qui ajoutaient à la hauteur majestueuse de l’édifice”.²⁸

Toutefois, l'archéologue de la psyché parisienne n'exhume que des mythes. Les écrivains, s'ils ont ce pouvoir de désensevelir ce que la ville a sédimenté et de libérer l'imaginaire que les urbanistes désavouent, le *génie du lieu*, ils contribuent à créer de nouvelles images d'Épinal, non pas inspirées par un nationalisme exhibitionniste mais par une nostalgie d'un passé populaire, convivial, historique au sens du paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg: "retrouver telle tour oubliée, tel morceau caché de muraille ou cette première cathédrale parisienne dissimulée sous un parking".²⁹ Les artistes seraient ainsi tiraillés par une tâche contradictoire: dévoiler et effacer, effacer en dévoilant à l'instar de la scène de *Fellini-Roma* (1972) où l'on saisit une brève lueur des fresques antiques découvertes lors de l'excavation du métro, avant leur disparition.

Les films et les écrits "infraordinaires" vénèrent le quartier comme pilier du vivre-ensemble, lieu entouré d'une aura "anthropologique" (vs non-lieu), un *chronotope* potentiellement festif, un quotidien insolite, qui rédime la conscience de toute compromission avec l'impératif économique et l'urbanisme planificateur. Par la mobilisation du quartier, les lieux sont réenchantés, repoétisés, rendus plus "habitables"³⁰ dans l'acception de Michel de Certeau, c'est-à-dire hantés de récits et de légendes, occasions de se réapproprier l'espace, de le réinvestir sémantiquement par l'expérience. En même temps, l'engouement envers le pittoresque, version à son tour sécularisée du pèlerinage vers les lieux de culte, autrement dit, le pittoresque dépouillé de ses ambitions picturales (au sens étymologique de ce qui mérite d'être peint), se fige, se coagule, se fossilise en cliché.

Tout est occasion pour une réconciliation mythique avec l'origine, même ou surtout la crue de la Seine 1955 qui, à en croire Roland Barthes, a non seulement dépaycé certains objets et rafraîchi la perception du monde – des autos réduites à leur toit, des réverbères tronqués, leur tête seule surnageant comme un nénuphar –, bouleversé les lignes habituelles du cadastre, mais surtout réactivé "le grand rêve mythique du marcheur aquatique"³¹ – on va en bateau chez l'épicier, le curé entre en barque dans son église, une famille va aux provisions en canoë –, voire le mythe de l'Arche de Noé.

Le café, en tant qu'enclave déconnectée de la ville utilitaire, sera d'autant plus propice aux pérégrinations pédestres dans Paris. Chez Patrick Modiano, les destinées

errantes convergent en effet vers le Condé, ce lieu magnétique qui aimante tout le roman dans *Le café de la jeunesse perdue*, asile pour la “bohème étudiante”³² et artistique, la “jeunesse perdue”, sans règles ni souci du lendemain. Le personnage de Louki semble lui-même engendré par ce lieu. Elle y était venue par la “porte de l’ombre” parce qu’elle avait “rompu avec toute une partie de sa vie”.³³ Lorsque Roland revisite toutefois l’endroit devenu la maroquinerie *Au Prince de Condé*, il ne voit plus aucun vestige de l’ancien café.

Pour reprendre notre psychanalyse de Paris, il nous semble que l’arpenteur infraordinaire souffre d’hypermnésie comme *Funes el memorioso*³⁴ de Borges qui se souvenait uniquement de singularités, le chien de 3h14, et était incapable d’idées générales, selon une inadéquation constitutive. Les travaux d’épuisement d’un lieu de Georges Perec sont une des modalités de cet excès.

Ce désir d’épuisement affecte aussi les randonnées pédestres en milieu périurbain, consignées dans l’ouvrage de l’urbaniste géographe Paul-Hervé Lavessière, *La Révolution de Paris, sentier métropolitain*.³⁵ Cette nouvelle expérience de la randonnée patrimoniale et écologique dégage des poches de poésie du monde périurbain. Ainsi à Montreuil, ils découvrent des “murs à pêches”,³⁶ murs fabriqués autrefois en pierre calcaire qui gardent la chaleur pour stimuler la croissance des pêches (qui furent ensuite mangées à la table du Tzar de Russie!).

3. Paris au futur

Les grands projets exacerbent les anticipations dans l’esprit des Lumières de Louis-Sébastien Mercier, *L’an 2440, rêves s’il en fût jamais* (1770), de l’utopie fouriériste de Tony Moilin, *Paris en l’an 2000* (1869) ou des “grands axes merveilleusement accessibles à l’air, à la lumière et à l’infanterie” du baron Haussmann. Emile Zola avait bien cerné cette luminosité du progrès dans le grand magasin de *Au bonheur des dames*, qui s’opposait au “trou glacial de l’ancien commerce”,³⁷ mais “tout ce qui reluit n’est pas d’or”³⁸ rappelle Baudu depuis son magasin délabré le Vieil Elbeuf, menacé par le succès de la “cathédrale du commerce moderne”,³⁹ qui pour de nombreux petits commerçants représente un monstre déshumanisant.

Le Grand Paris, ambitieux projet urbain, géographique et sociologique lancé pendant l'ère Sarkozy, et toujours en phase d'étude en 2017, ambitionne de réhabiliter les zones urbaines et périphériques de la métropole parisienne, en reposant sur deux piliers: désaturer et désenclaver la capitale et faire sortir de son isolement la banlieue.⁴⁰

La Tour Triangle est un imposant projet d'immeuble de grande hauteur situé au Parc des Expositions de la porte de Versailles (15^e arrondissement de Paris). Appelé "Triangle", il s'agit d'un édifice de forme pyramidale qui devrait voir le jour en 2021, qui a été conçu par les architectes suisses Herzog & de Meuron. Le bâtiment culminera à 180 mètres de hauteur pour 42 étages, ce qui en ferait le troisième plus haut édifice de la capitale après la tour Eiffel (324 m) et la tour Montparnasse (209 m). Ses façades seront largement vitrées. Légèrement amendé en intégrant un hôtel quatre étoiles de 120 chambres, 2 200 m² d'espaces de coworking et un équipement culturel de 540 m², le projet est de nouveau présenté au Conseil de Paris le 30 juin 2015 et adopté. L'édifice s'inscrit dans la foulée de ce que Peter Sloterdijk qualifie d'"espace intérieur capitaliste global",⁴¹ à savoir la "capsule spatiale"⁴² conçue sur le modèle de la serre, du Palais de Cristal de Joseph Paxton pour l'Exposition universelle de Londres de 1851, ou des unités d'habitation de Le Corbusier, véritables *machines célibataires*, "machines à habiter", "intelligentes" ou "radieuses" seulement de nom.

Dans la bande dessinée d'anticipation de Benoît Peeters et François Schuiten, *Revoir Paris* (2014), l'évitement du présent est fonction d'allers-retours entre le XIX^e siècle avec ses réalisations technologiques elles-mêmes tournées vers l'avenir, à la mode, modernes et donc transitoires comme disait Baudelaire, et une vision apocalyptique d'une ville-musée encapsulée (pour paraphraser Sloterdijk). En 2155 Kârihn, une jeune femme, est sélectionnée pour une mission sur Terre depuis l'Arche, une espèce de "pseudo Paradis". Très excitée, elle relève le défi, "A nous deux Paris!"⁴³ Pendant le voyage à bord du vaisseau "Le Tube", elle profite pour se plonger dans ses recherches sur Paris et ses métamorphoses. C'est l'occasion pour elle de rêver une descente en "immersion" dans les Passages. Elle y débarque au XIX^e siècle au grand ahurissement des passants et arrache à un de ceux-ci l'ouvrage de Grandville, *Un Autre monde* (1884) qui disparaît toutefois à son réveil. Véritable "utopiomane", elle replonge dans l'univers d'Albert Robida, le célèbre caricaturiste, auteur d'une trilogie

d'anticipation *Le Vingtième Siècle* et de ses engins volants. Sa navette finit par atterrir et elle découvre un Paris sous cloche (annoncé par des écrans sphériques).

Comme pour se donner bonne conscience, pour renverser le “recouvrement de l'ipse par l'idem” en “recouvrement de l'idem par l'ipse”, les lieux emblématiques acceptent les capteurs d'attention artistiques, ce qui s'inscrit encore dans une logique de revitalisation du tourisme. Ayant reçu carte blanche de la FIAC, l'artiste américain Paul McCarthy a érigé place Vendôme une sculpture éphémère, un sapin gonflable vert intitulé *Tree*. Évoquant aux dires de l'auteur les formes de Brancusi, tandis qu'aux yeux des passants la création rappelle un *sex toy* (plug anal), l'arbre (nous aimerions plutôt le qualifier de totem) commence à enflammer les réseaux sociaux, après un tweet posté par *Printemps Français*, mouvement mêlant militants identitaires et catholiques traditionalistes: “Un plug anal géant de 24 m de haut vient d'être installé place Vendôme! Place #Vendôme défigurée! Paris humilié!”. L'installation est vandalisée et dégonflée:⁴⁴ l'artiste, devant les réactions négatives, renonce à la regonfler et affirme qu'il ne souhaite pas être “mêlé à ce type de confrontations et à la violence physique, ou même continuer à faire prendre des risques à cette œuvre”.⁹ On oublie que la colonne Vendôme est elle-même un *sex toy* napoléonien,⁴⁵ éminemment phallique, inspirée de la colonne de Trajane. Son fût, constitué de 98 tambours de pierre, est recouvert d'une chape coulée avec le bronze de 1 200 canons pris aux armées russes et autrichiennes et décoré, à la manière antique, de bas-reliefs représentant des trophées et des scènes de batailles. S'enroulant en continu jusqu'au sommet, cette hélice, longue de 280 m et composée de 425 plaques de bronze.

En 2010, Takashi Murakami exposait ses sculptures ludiques et hautes en couleurs au château de Versailles. Il souhaitait ainsi répondre à ce monde sophistiqué et irréel de Versailles par une œuvre sophistiquée et irréaliste.⁴⁶

Dans le quartier jadis agricole de “La Chapelle” (Paris 18^{ième}), une importante opération d'optimisation et de réhabilitation foncière a été entreprise. Après avoir démoli des pavillons et des immeubles, Paris Habitat,⁴⁷ avec l'approbation du maire, a construit de nouveaux logements publics et entamé la conception d'un espace vert qui servira en tant que jardin partagé, non sans rencontrer quelques difficultés. La commission du vieux Paris a en effet exigé que l'on conserve une grange datant du XIV^e

siècle, une cave et un pavillon du XVIII^e siècle. Le fabricant vante ses logements sociaux les qualifiant d'exemplaires du point de vue énergétique ainsi que de l'accessibilité aux personnes à mobilité réduite. Cerise sur le gâteau, il explique que les bandes obliques sur les murs extérieurs faites par le collectif de *street-art* "Graphic Surgery",⁴⁸ auquel on a fait recours pour donner une touche artistique à la structure, sont la réponse plastique à l'œuvre architecturale. Pour nous, ceci ressemble à une tentative désespérée de répondre à l'inertie architecturale en essayant d'insuffler dynamisme et vie dans un quartier exsangue. Ces conceptions architecturales qui semblent défier l'ère industrielle responsable de la transfiguration de voisinage, apparaissent comme de simples opérations cosmétiques pour camoufler une nouvelle fois les vrais problèmes.

A son tour, le collectif artistique parisien Ici-Même,⁴⁹ a entrepris de faire la chronique du développement urbain de la capitale en concevant des performances virtuelles qui ont pour but de définir de nouvelles interactions entre l'utilisateur et son environnement. Moyennant des contrefaçons sophistiquées de la sémantique urbaine, les créations artistiques d'Ici-Même s'insinuent dans la vie quotidienne de la ville moderne afin d'en analyser les problématiques. Les artistes se concentrent sur les tactiques de marketing urbain avec ses euphémismes, ses jeux de mots, ainsi que sa coercition et sa limitation des libertés publiques. Si jusqu'à présent nous nous sommes concentrées sur une psychanalyse "verticale" de Paris, Ici-Même avec son spectacle de nouvelle génération appelé First Life, met en œuvre une psychanalyse "horizontale"-variable. En d'autres termes, équipés d'un casque et de smartphones, nous pouvons faire l'expérience de réalités urbaines alternatives dans la peau de quelqu'un d'autre. Ce concept de "réalité augmentée" est très proche du scénario de James Cameron pour le film *Strange Days* de 1995. Le film a comme protagoniste Lenny Nero, un ancien officier de la police de Los Angeles, qui survit en dealant des clips très particuliers. Grâce à un dispositif futuriste appelé SQUID, il est possible de visualiser ces clips qui permettent de vivre la même expérience sensorielle que celui qui a filmé/ou a été filmé. Dans la réalité virtuelle parallèle tout devient possible, les rêves, même les plus effrénés se réalisent et la soif de transgression et de violence est étanchée. Le dispositif itinérant d'Ici-Même permet d'emprunter la vie d'un autre, de se glisser dans ses chaussures sans avoir à se soucier de la pointure, peut-être pour fuir une réalité inconfortable, celle des attaques

terroristes et du “pire à venir”. Dans ce cas, l’art au lieu de bouleverser et de dénoncer, est un outil réconfortant dans les mains d’une économie opportuniste qui tire son profit de la frustration des autres.

4. Morphogenèse et anatomie du présent

Revenons à Freud. Quoique l’équation freudienne entre stratification/sédimentation de la ville et de la conscience soit vouée à avorter, car si rien n’est effacé, comme le suggère Jean-Bertrand Pontalis “c’est une Rome surréelle à la Max Ernst que laisse entrevoir [cette] comparaison”,⁵⁰ il n’empêche que de nos jours la topologie même de la ville porte les traces de ces strates multiples, entre autres dans ses collines. Celles-ci s’élèvent souvent sur des vestiges d’anciens édifices ou se forment par la superposition de débris comme en témoigne la colline artificielle du Testaccio qui s’est formée à partir de l’entassement de tessons d’amphores.

C’est précisément la situation actuelle de la ville que nous voulons analyser dans une perspective généalogique, topographique et géologique en fournissant un effort d’anamnèse, qui consiste à suivre les lignes de filiation de la ville actuelle. Cela est possible à condition de re-mythologiser l’urbain, de réévoquer les légendes, de miser sur une stratification verticale plutôt que sur un urbanisme extensif *ergo* horizontal, contrairement aux villes “génériques” qui, selon Rem Koolhaas, sont sans épaisseur: “La Ville Générique [...] n’a pas de couches”. A l’affût de ce qui transparaît de l’ancien dans l’agencement urbain, mais aussi de l’assise des édifices antiques infléchissant le plan des nouveaux, l’architecte Henri Gaudin renchérit: “Le théâtre de Pompée transparaît sous l’habitation à loyer. L’Empire païen sous la chrétienté, le cirque de Domitien sous les exèdres baroques”.⁵¹

C’est à ce Paris surréel, comme un tableau de Max Ernst, que nous voudrions aboutir. Si le présent est évité en faveur d’un passé mythique ou pittoresque et d’un futur aseptisé, il nous reste à faire ce que Maxime du Camp avait entamé, c’est-à-dire une anatomie, une dissection du présent, du grand corps de Paris, dans son reportage en six volumes *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie* (1875), dont le but était celui d’en expliquer le fonctionnement, les engrenages (les Egouts, les Enfants trouvés, la Mendicité, le Télégraphe, la Police, les Service des eaux, les Halles): “Paris m’apparut

tout à coup comme un corps immense, dont chaque fonction était mise en œuvre par des organes spéciaux, surveillés, et de singulière précision [...] J'étais décidé à étudier un à un tous les rouages qui donnent le mouvement à l'existence de Paris."

Le présent de Paris devrait être appréhendé en coupe – Julien Gracq parlait déjà d'"autopsie".⁵² Il faudrait jouer la morphogénèse (ou théorie de la forme urbaine) contre l'archéologie. La morphogénèse de Paris de Gaétan Desmarais (calquée sur l'embryogénèse et la biochimie) évite l'écueil de l'archéologie car elle ne met pas à nu, en revanche elle fait surgir l'ancien dans le nouveau, nous donnant accès aux valeurs profondes de notre mémoire collective qui a traversé des siècles, ce qu'Isabel Marcos, dans sillage de Jean Petitot et de la théorie des catastrophes de René Thom, appelle le niveau des formes physico-symboliques (par exemple des monstres marins qui cristallisent les peurs liées à la mer comme lieu abyssal) selon un processus dynamique à trois niveaux:

Ces nappes de sens nous permettent de distinguer trois strates: une strate socio-culturelle intermédiaire entre la strate physico-symbolique et une troisième strate concrète, celle de la matérialisation effective des prégnances latentes (monuments, quartiers, places, etc.), devenues alors des saillances.⁵³

4.1. La Plaine du Lendit

Dans son ouvrage sur la genèse de la ville de Paris,⁵⁴ Anne Lombard-Jourdan a beaucoup étudié la plaine du Lendit. A l'époque celtique, un sanctuaire sacré fut érigé à une dizaine de kilomètres au nord de l'île de la Cité, où une assemblée de Druides se réunissait chaque année, autour d'un monticule appelé "Montjoie". Ce tumulus localisait le tombeau d'un ancêtre divinisé qui tenait le rôle d'intermédiaire privilégié entre les vivants et les morts, ainsi que celui de gardien des liens de parenté et de la légitimité du pouvoir politique. La plaine du Lendit était alors considérée comme le nombril de la Gaule, son centre sacré. Pour répondre à la question de savoir dans quelle mesure la naissance d'un centre sacré permet de mieux comprendre la position dans l'espace occupée par la ville, Gaétan Desmarais recourt au concept théorique de *vacuum*, tel qu'il est défini en géographie humaine structurale.

Le *vacuum* est un centre *attractif* car investi de “prégnance subjective”, ce qui explique le rassemblement de personnes dans son voisinage, et en même temps *répulsif*, car il était interdit à tout établissement profane. Dans son étude de la morphogenèse de Paris, Desmarais montre que la plaine du Lendit a servi de *vacuum* sacré, siège d’un Destinateur transcendant qui ordonnait le rassemblement périodique des sujets ainsi que leur dispersion dans l’écoumène environnant. L’entité ancestrale du tumulus de Montjoie recouvrait un tel rôle actantiel. Ce Destinateur détenait les fonctions mythologiques de “souveraineté”, de “force” et de “fécondité” qui caractérise l’idéologie tripartite des peuples indo-européens (Dumézil) et était associé à l’élément figuratif du soleil levant, qui chez les Celtes effectuait deux parcours opposés: une course “diurne”, allant d’Est en Ouest transitant par le Sud, et qui délimitait la moitié claire du monde, celle des vivants et des divinités lumineuses; ainsi qu’une course “nocturne”, allant d’Ouest en Est en transitant par le Nord et qui délimitait la moitié sombre du monde, celle des morts et des divinités mystérieuses.

Incorporer le concept morphodynamique de *vacuum* là où communément on ne parle que de “centre sacré” ou d’*omphalos*, permet à Desmarais de dénouer le mystère de la localisation originaire de Lutèce dans l’île de la Cité. Ce parcours mythico-rituel nous donne les clés pour situer le pôle urbain de Paris, à dans la moitié “lumineuse” du monde, dans un lieu localisé au Sud du *vacuum* sacré où se propagent les prégnances euphoriques du héros mythique. Telle est en effet la situation réelle de l’Île de la Cité. Le site insulaire choisi pour accueillir l’établissement “profane”, est dicté non seulement par les vertus naturelles du lieu (protection, accès fluvial, etc.), mais surtout par la distance qui le sépare du *vacuum* sacré, ni trop loin, ni trop près. C’est donc grâce au centre “vide” de la Gaule qu’il nous est possible de comprendre l’emplacement périphérique de Lutèce. Le *vacuum* lui permet en outre d’invalider les théories qui font remonter la genèse d’une ville au seul stade de sa réalisation concrète: “En ce qui concerne Paris, un tel raisonnement conduit à soutenir que la première urbanisation authentifiée s’est déroulée entièrement sous le règne de Philippe Auguste, le bâtisseur de la ville sur la rive droite et de l’université sur la rive gauche. Puisque le règne de ce monarque a marqué l’avènement de la nation, Paris serait une ville exclusivement française”.⁵⁵

Enquêtant sur les “zones vierges” laissées pour compte par la cartographie, “lieux théoriquement vides”,⁵⁶ Philippe Vasset achoppe sur la plaine de Lendit et se demande ce qui hante ce blanc, cette vacuité, cet espace “quelconque” (Deleuze) plus que “non-lieu” (Augé). Il se met alors à imaginer des fictions dans le but de l’animer:

Je me suis régulièrement surpris en train d’élaborer des fictions pour animer les endroits que j’explorais (comme l’auteur de romans policiers Germaine de Beaumont, je pense que le rôle essentiel de l’écrivain est de “pourvoir d’hôtes les maisons abandonnées”). Un site en particulier a excité mon imagination: en arpentant, sur la plaine Saint-Denis, un vaste rectangle que la carte présente comme vierge [...], je suis tombé, au croisement des rues Saint-Gobain et Fillette, sur un rassemblement de voitures et toutes marques et de toutes nationalités sur lesquelles s’affairaient des mécaniciens en bleu de travail. Les véhicules étaient tous garés du même côté de la rue, le long d’un mur derrière lequel s’élevait de la fumée. Lorsque j’ai risqué un œil par l’une des nombreuses brèches dont cette enceinte était percée [voyeur/voyou potentiel] – ce n’était pas forcément évident, de nombreux individus [...], y étaient adossés –, j’ai vu des carcasses de voitures, des montagnes de pneus, des cabanes de contreplaqué et des baraques de chantier aménagées en logements de fortune. Pour tenter d’expliquer cette scène bizarre, j’ai successivement imaginé qu’il s’agissait: 1) d’un atelier de mécanique clandestin; 2) d’une réunion de passionnés d’automobiles; 3) d’une caravane itinérante qui, provisoirement immobilisées par de multiples avaries, campait à proximité de ses véhicules en attendant de pouvoir repartir. Pour ne pas dissiper le mystère, je n’ai jamais cherché à savoir ce qui, en réalité, se tramait à cet endroit”.⁵⁷

Tel un nouveau “paysan de Paris”, il déclare forfait avec un respect sacré. Dans l’ouvrage de Lorant Deutsch on découvre que la foire du Lendit était l’une des plus importantes de France au Moyen Âge, elle attirait un millier de marchands venant de toute l’Europe et de Byzance. On y vendait notamment le parchemin utilisé par l’université de Paris et par ses étudiants. L’herméneutique que nous proposons devrait donc traverser ces réalités et les lire de façon syncrétique.

4.2. Porte de la Chapelle, Boulevard Ney, Stalingrad, 18^{ième}

Dans *La Clôture*, Jean Rolin effectue une partie de cette démarche morphogénétique car il décrit la vie sur le boulevard Ney et à ses abords au début des années 2000 à travers la biographie du Maréchal napoléonien Michel Ney, prince de la

Moskova, dotant la toponymie d'une densité à la fois historique et pratique. Dans son viseur défilent une prostituée assassinée, des chômeurs ou un automobiliste arrêté par la police après avoir tiré sur des étourneaux qui avaient souillé son véhicule "disparu sous la fiente".⁵⁸

L'actualité nous impose de mentionner les deux camps humanitaires prévus pour l'accueil des migrants: l'un pour les hommes seuls sur le boulevard Ney (18^{ième}), l'autre à Ivry-sur-Seine (Val-de-Marne) pour les femmes isolées et les familles. Bâti sur une ancienne friche de la SNCF, le camp humanitaire réservé aux hommes seuls, est géré par l'association Emmaüs Solidarité et affiche une capacité d'accueil de 600 places. Sous les auspices du maire de Paris, Anne Hidalgo, des camps sont en cours de construction, mais restent tributaires d'un discours dilatoire qui renvoie dans un futur incertain la destinée des gens qui y transitent. L'architecture du lieu,⁵⁹ une énorme bulle gonflable de 1000 m², évoque là encore les "capsules spatiales" de Sloterdijk. Pour ce projet, conçu très rapidement, l'architecte du camp, Julien Beller, déclare qu'il n'a pas été possible de poser des blocs en béton car les bâtiments devront être déplacés endéans les deux ans. L'acceptation y sera inconditionnelle: chaque individu bénéficiera d'une évaluation sociale avant d'être acheminé vers un centre d'accueil. Ils y seront nourris et équipés de kits d'hygiène et de vêtements. La rhétorique du discours corrobore l'évitement du présent car tout demeure inchoatif, tout est reporté à un futur incertain et à un hébergement inconnu. Le collectif *La Chapelle Debout!* est très sceptique, Houssam, l'un de ses membres, exprime son désarroi: "Ce camp est la figure même du provisoire. L'accueil sera temporaire, tout comme l'endroit choisi". Le bénévole craint surtout que projet légitime de futurs démantèlements de camps, des véritables évacuations ou "raids". Les petits commerçants de la région redoutent que le projet de construction du Campus Condorcet près de la porte de la Chapelle, qui leur aurait apporté un espoir économique, ne soit reporté en raison du camp humanitaire.

Rappelons que la porte de la Chapelle est l'une des dix-sept portes percées dans l'enceinte de Thiers au milieu du XIX^e siècle pour protéger Paris. Dans ce feuilleté mémoriel, dans ces archives morphogénétiques, il faut aussi mentionner les *Fleurs de ruines* de Paris de Modiano. Enquêtant sur le suicide d'un jeune couple, rue des Fossés

Saint-Jacques en 1933, l'écrivain arrive devant l'une des "portes" de Paris et entre dans un refuge où il a le sentiment qu'un petit terrier implore d'être libéré:

Je me suis assis avec lui à une terrasse de café. C'était en juin. On n'avait pas encore creusé la tranchée du périphérique qui vous donne une sensation d'encerclement. Les portes, en ces temps-là étaient toutes des lignes de fuite, la ville peu à peu desserrait son étreinte pour se perdre ans les terrains vagues. Et l'on pouvait croire encore que l'aventure était au coin de la rue.⁶⁰

Enfin, c'est au 3 boulevard Ney, dans un entrepôt de 4000 m² sans enseigne apparente, situé au troisième étage d'un bâtiment lambda des années 1970, qu'Amazon Prime Now a installé depuis juin 2016 son service de livraison ultrarapide de produits usuels et de denrées alimentaires.

Cette cartographie "psychogéographique", en référence à Michel Collot⁶¹ qui emprunte le terme aux Situationnistes, ou "cognitive", selon la terminologie du groupe *Stalker*, recouvre également les zones les plus décentralisées et, ce faisant, vise également à préserver du repli identitaire et nationaliste centripète. Afin d'obtenir un véritable *Atlas Mnemosyne*, ce *mapping* devrait être agrémenté d'enquêtes ethno-sémiotiques ou d'une recherche de "paysages linguistiques" dans les quartiers ethniquement hybrides, culturellement hétérogènes, où les codes, les valeurs et les styles de vie rentrent souvent en conflit ("stratification de "mondes" qui évoluent l'un à côté de l'autre, souvent en s'ignorant"⁶²). La créolisation culturelle actuelle est susceptible de prendre la relève des pratiques et idiolectes populaires de la zone parisienne que nous connaissons grâce à des films tels qu'*Hôtel du Nord* de Marcel Carné (1938), qui se déroule le long du canal Saint-Martin en face de la passerelle de la Grange-aux-Belles, ou encore *Casque d'or* de Jacques Becker (1952), qui s'inspire du quartier de Belleville.

La littérature et les arts "désyncrétisent" ce que l'architecture et le temps ont "syncrétisé". La ville serait ainsi un creuset d'images que l'écrivain ou l'artiste déploient, seuls à même de saisir la puissance d'évocation des lieux, la charge imaginaire onirique et poétique qui reconfigure le référent urbain. À Rome, comme à Paris, "tout est alluvion, et tout est allusion. Les dépôts matériels des siècles successifs non seulement se recouvrent, mais s'imbriquent, s'entre-pénètrent, se restructurent et se contaminent les

uns les autres”.⁶³ Georges Didi-Huberman nous rappelle que “Les Assyriens, autrefois, accompagnaient la construction de chaque palais d’un récit – nommé “récit de construction” – qui, en réalité, était rédigé en vue de faire mémoire à la ruine, jugée fatale, de l’édifice lui-même”⁶⁴ afin de prendre acte de sa disparition en établissant un état des lieux généalogique, topographique et géologique.

4.3. Boulevard Voltaire

Faisant écho au philosophe et haut lieu des barricades érigées pendant la Commune, le boulevard Voltaire abrite, au numéro 50, la salle de concerts dont à l’origine le nom retentissait du joyeux tapage emprunté à une pièce d’Offenbach, le bata-clan, qui devint le Bataclan, mais qui porte désormais, depuis la prise d’otages à l’issue sanglante, les stigmates de l’horreur. Comme pour exorciser cette sombre mémoire et comme pour resémantiser le lieu qui a fait peau neuve, un an après la date maudite, le chanteur Sting inaugure le Bataclan restauré. L’on distingue un geste analogue dans le dessin de presse à l’humour grinçant mais faisant fi de tout assujettissement aux menaces terroristes, réalisé par la collaboratrice de Charlie Hebdo Coco, “#Occupyterrasse, 20 novembre 2015”. Faisant allusion aux attaques des terrasses du 10^{ième} et 11^{ième} arrondissement le même 13 novembre 2016, Coco brosse le portrait d’un poivrot assis à la terrasse d’un bistrot qui brandit une longue bande de papier en proférant: “L’addition, c’est pour Daech”.⁶⁵

Le toponyme “boulevard Voltaire” se confond toutefois malencontreusement avec le site d’information “Boulevard Voltaire”, un site d’extrême droite à tendance islamophobe, fondé en 2012 par Robert Ménard et Dominique Jamet, dont le logo arbore une tête de gavroche ainsi que la citation “la liberté guide nos pas”. Toutes ces références parfois antithétiques se superposent et s’entrecroisent accroissant la densité mémorielle du lieu.

Conclusion

Si une psychanalyse de Paris est souhaitable, elle devrait aboutir à ce que Catherine Malabou qualifie de “cinéplastique de l’être”: une “puissance d’anéantissement” et en même temps une “plasticité créatrice”. Le passé ne doit pas être

idéalisé car il deviendrait pittoresque, ni patrimonialisé car il virerait au cliché. En revanche, les artistes qui avec leurs œuvres osent affronter l'actualité, témoignent du patrimoine intangible d'une ville, se frayant un chemin vers les pratiques, en occupant réellement et symboliquement les lieux. Les "images" devraient être collectées dans un *Atlas Mnemosyne* comme celui entrepris par Aby Warburg, historien de l'art à l'identité hybride, qui aimait se définir "juif de sang, hambourgeois de cœur et florentin dans l'âme", un atlas illustré comme seul moyen de donner lieu à la ville globale et à ses pièces composites, et en même temps un musée "imaginaire" qui rassemble les "images de pensée" (Benjamin), dont les juxtapositions, anachronismes, contigüités, associations singulières, libèrent une pensée nouvelle. Dans le passé, certains artistes plasticiens, dont Meryon avec Paris et Ernst avec des villes en général, ont réussi à produire des allégories synthétiques de la ville, semblables à celles de l'Atlas warburgien. Seul une approche kaléidoscopique, diffractant toute vision unitaire, peut mettre au jour la réalité subliminale d'une ville.

Nathalie Roelens est professeur de théorie littéraire à l'Université du Luxembourg et membre de l'Unité de Recherche "Identités, Politiques, Sociétés, Espaces" où elle dirige le centre MIS (Migration and Intercultural Studies). Ses travaux récents s'inscrivent dans le domaine de la littérature de voyage, de la géocritique et de la sémiotique urbaine. Elle est membre de l'Association Internationale Word & Image Studies, de l'Association Internationale de Sémiotique et du groupe de recherche européen LEA! "Lire en Europe Aujourd'hui". Elle a publié entre autres *Le lecteur, ce voyeur absolu* (1998) et dirigé ou codirigé les recueils *Jacques Derrida et l'esthétique* (2000), *Homo orthopedicus* (2001), *L'imaginaire de l'écran* (2004), *Lire, écrire, pratiquer la ville* (2016), *Visages. Histoires, représentations, créations* (2017, à paraître), *Sémiotique en interface* (2017, en préparation). Sa dernière monographie, publiée chez Kimé, s'intitule *Éloge du dépaysement. Du voyage au tourisme* (2015). Son premier roman, *Perdre le Nord* (sous le pseudonyme de Hélène Rolin), est paru chez Persée en 2016.

Christabel Marrama est chercheuse en formation doctorale à l'Université du Luxembourg en cotutelle avec l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. Ses recherches portent sur l'espace urbain du corpus italien de Tahar Ben Jelloun. Elle co-organise au sein du centre MIS les journées d'étude en partenariat avec la Villa Vigoni, intitulées *Fuga Confine Integrazione*, qui auront lieu du 5 au 7 octobre 2017.

Notes

¹ Philippe David, "Paris outragé, Paris brisé, Paris martyrisé...", <http://www.lefigaro.fr/vox/politique/2015/11/18/31001-20151118ARTFIG00184-paris-outrage-paris-brise-paris-martyrise.php>, 18 novembre 2015.

² *Ibid.*

³ Jacques Lévy et Michel Lussault, "Paris outragé: une ville face aux risques du monde", http://www.liberation.fr/planete/2015/11/22/paris-outrage-une-ville-face-aux-risques-du-monde_1415306, 22 novembre 2015.

⁴ *Ibid.*

⁵ Nathalie Roelens, "La svolta virale della filosofia contemporanea", in *Lexia*, 24 "Semiotica e viralità" (à paraître).

⁶ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, La couleur des idées, 2014

⁷ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Minuit, 2016

⁸ <http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/evenements/benjamin-regnier-sa-marianne-en-pleurs-a-fait-le-tour-du-monde-231509>

⁹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 143

¹⁰ *Ibid.*, p. 146.

¹¹ *Ibid.*, p. 147.

¹² Phrase prononcée lors d'un meeting à Franconville (Val d'Oise), le 19 septembre 2016.

¹³ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 194.

¹⁴ Manar Hammad, "Représentations spatiales et identité urbaine", in *Chorographies*, à paraître

¹⁵ C'est l'intimidation, l'imminence qui suffisent. Depuis le 11 septembre, l'imminence du terrorisme est toutefois d'un type nouveau. Derrida pointe l'inaccompli constitutif de toute effraction d'un type nouveau. Il y a traumatisme sans travail de deuil possible quand le mal vient de la possibilité à venir du pire, de la répétition à venir mais en pire. Le traumatisme est produit par l'avenir, par la menace du pire à venir plutôt que par une agression passée et 'finie' [le mal de ce traumatisme tient à ce que l'agression n'est pas finie] ", Jacques Derrida, *Le "concept" du 11 septembre*, Paris, Galilée, 2003, p. 149.

¹⁶ In *Chorographies*, à paraître. .

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *La Demeure, la souche, L'Apparement de l'artiste*, Paris, Minuit, 1999.

¹⁸ Régine Robin, *Le mal de Paris*, Paris, Stock, 2014, pp. 189-196.

¹⁹ Rem Koolhaas, "La Ville Générique" (1995), in *Junkspace*, (2011), Paris, Payot et Rivage, p. 63.

²⁰ Régine Robin, *Le mal de Paris*, op. cit. p. 189.

²¹ Charles Baudelaire, "Le cygne", in *Tableaux parisiens*, 1861.

²² Cf. Karl Heiz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Editions de la maison de sciences de l'homme, 2001, p. 518.

²³ Franz Hessel, *Flâneries parisiennes*, Paris, Payot-rivages, p. 26.

²⁴ Walter Benjamin, "Exposé, 1939", in *Paris, Capitale du 19ième siècle* (éd. Rolf Thielemans), Paris, Cerf, 2009, p. 47.

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁶ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1929), Paris, Seuil "Point/Essais", 2010, p. 16.

²⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), Paris, Gallimard, "Folio classique", 1974, p. 157

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Lorant Deutsch, *Métronome illustré*, Paris, Lafon, 2010, 4^{ième} de couverture.

³⁰ *Ibid.*, p. 160.

³¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 p. 65.

³² Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, 2007, p. 35.

³³ *Ibid.*, p. 24.

³⁴ Borges, *Funes el memorioso*, Ficciones, 1944, barrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos. Ireneo Funes muere en 1889, de una congestión pulmonar, a los 21 años.

³⁵ Paul-Hervé Lavessière, *La Révolution de Paris, sentier métropolitain*, Paris, Wildproject, 2014.

³⁶ Cf. Émission à France Inter de Stéphane Paoli, dimanche 12 janvier de 12h à 14h <http://www.franceinter.fr/emission-3d-le-journal-la-gloire-des-imposteurs-et-la-revolution-de-paris>

³⁷ Émile Zola, *Au Bonheur des Dames* (1883), Paris, Gallimard, 1999, p. 45.

³⁸ *Ibid.*, p. 46.

³⁹ *Ibid.*, p. 298.

⁴⁰ <https://www.societedugrandparis.fr/projet>

⁴¹ Peter Sloterdijk, *Le Palais de cristal: à l'intérieur du capitalisme planétaire*, Paris, Pluriel, 2014, p. 279.

⁴² *Id.*, *Écumes: sphérologie plurielle*, Paris, Pluriel, 2013, p. 445.

⁴³ Benoît Peeters et François Schuiten, *Revoir Paris*, Bruxelles, Casterman, 2014, p. 4.

⁴⁴ Emmanuelle Jardonnet, "Paris humilié", *LE MONDE*, 17 octobre 2014.

⁴⁵ Colonne que Victor Hugo avait déjà tournée en dérision: "Seul es resté debout; — ruine triomphale/ De l'édifice du géant!/ Débris du Grand Empire et de la Grande Armée,/ Colonne, d'où si haut parle la renommée!" (Victor Hugo, "A la colonne de la place Vendôme")

⁴⁶ <http://www.chateauversailles.fr/les-actualites-du-domaine/evenements/evenements/expositions/murakami-versailles>

⁴⁷ <http://www.parishabitat.fr/Pages/inauguration-40-chapelle-accessibilite-vegetalisation.aspx>

⁴⁸ <http://www.pavillon-arsenal.com/fr/paris-dactualites/10453-24-logements-sociaux-la-chapelle.html>

⁴⁹ <http://icimeme.info/>

⁵⁰ Jean-Bertrand Pontalis, *Préface à Jensen*, Gradiva, Paris, Gallimard, 1986, p. 16.

⁵¹ Henri Gaudin, *La cabane et le labyrinthe* (1984), Paris, Mardaga, 2000, p. 74.

⁵² Julien Gracq, *Autour des sept collines*, Paris, Stock, 1988, p. 90.

⁵³ Isabel Marcos & Clément Morier, "La théorie sémiophysique de René Thom permet-elle de comprendre autrement le concept de frontière?", Working Paper 8, MIS, 2016, p.5. (<http://mis.uni.lu/fr/ressourcen/mis-working-papers/>)

⁵⁴ Anne Lombard-Jourdan, *Montjoie et Saint-Denis! Le centre de la Gaule aux origines de Paris et de Saint-Denis*, Paris, *Presses du CNRS*, 1989.

⁵⁵ Gaétan Desmarais, *La morphogenèse de Paris*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 14.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Jean Rolin, *La clôture*, Paris, POL, 2002, p. 37.

⁵⁹ http://www.lemonde.fr/immigration-et-diversite/article/2016/11/10/le-centre-pour-migrants-ouvre-ses-portes-a-paris_5028547_1654200.html

⁶⁰ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil "Points", 1991, p. 142.

⁶¹ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.

⁶² Ilaria Tani, "Formazione e trasformazioni di spazi linguistici e sociali: riflessioni sull'Esquilino", in Isabella Pezzini, ed., *Roma, luoghi di consumo, consumo dei luoghi*, Roma, Nuova Cultura. 2009, 221-242, p. 237.

⁶³ Julien Gracq, *Autour des sept collines*, *op.cit.*, p. 8.

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, *La Demeure, la souche, L'Apparentement de l'artiste*, Paris, Minuit, 1999, pp. 27-28.

⁶⁵ <http://stripsjournal.canalblog.com/archives/2015/11/22/32962601.html>

Paris, toile de fond d'un roman "juif" dérangeant *Zimmer* d'Olivier Benyahya¹

José Domingues de Almeida

Univ. Porto – ILC Margarida Losa

Résumé: La critique s'est montrée unanime à caractériser le bref roman *Zimmer* (2010) de l'écrivain juif français contemporain Olivier Benyahya comme un roman féroce, dérangeant et foncièrement "parisien". En effet, ce récit revisite de façon post-mémorielle la Shoah, mais soulève surtout la complexité sociétale française actuelle, laquelle se trouve une toile de fond incontournable dans la ville de Paris. Il s'agira de mettre succinctement en exergue les aspects polémiques expressément convoqués dans cette fiction narrative.

Mots-clés: Olivier Benyahya, Paris, Shoah, inclusion, juif.

Abstract: Critics were unanimous in characterizing the short novel *Zimmer* (2010) by contemporary French Jewish writer Olivier Benyahya as a ferocious, disturbing and fundamentally "Parisian" novel. Indeed, this narrative revisits the Shoah in a post-memorial way, but raises above all the current French societal complexity, which is an unavoidable backdrop in the city of Paris. Our aim is to highlight the polemical aspects expressly convened in this narrative fiction.

Keywords: Olivier Benyahya, Paris, Shoah, inclusion, Jewish.

À la parution du premier roman, plutôt bref (70 pages), *Zimmer*, de l'écrivain juif français formé en droit, Olivier Benyahya, la critique n'est pas demeurée indifférente, loin de là. Le *Nouvel Observateur* avertissait: "Si la force d'un livre se mesure au malaise qu'il provoque, alors *Zimmer* est un petit chef-d'œuvre de férocité, de mauvais goût, de douleur et d'humour glaçant",² alors que *Télérama* caractérisait cette livraison comme suit: "Un premier roman qui bouscule la littérature en érigeant la férocité en grand art... Dès les premières lignes, sèches, tranchantes, agressives, Olivier Benyahya captive et dérange".³ Aussi aurions-nous affaire à "Un livre 'dérangeant', 'irritant', qui 'fait éclater les préjugés'"?⁴ Où veut en venir Benyahya, lui si présent sur les réseaux sociaux?

Michel Houellebecq aurait-il fait un nouvel émule, juif cette fois, qui viendrait, lui aussi, ébranler la bien-pensance et contrarier, par la fiction narrative, le politiquement correct dans le fait littéraire (cf. Almeida 2011)? Peut-être, et certains passages ne sont pas sans rappeler ou suggérer la plume de l'auteur de *Soumission* (Houellebecq 2015): "Éric estime que les choses sont en train de changer en France. En mal. Le fils d'un de ses amis a eu des problèmes à l'école avec une bande de petits Arabes (...). La France compte quatre ou cinq millions d'Arabes. Six cent mille juifs" (Benyahya 2010: 46).

Il est vrai que des parenthèses réflexives politiquement incorrectes viennent nuancer la dimension purement narrative du roman, et peuvent déranger le lecteur. Se référant à la possibilité d'une nouvelle intervention militaire en Irak dont il suit le débat à la télévision, le narrateur rompt avec la bien-pensance: "Si on avait pu garantir que vingt mille morts apporteraient les libertés individuelles dans la région – en plus de la délivrer d'un dictateur – quelle aurait été la position de ceux qui sont descendus dans la rue?" (*idem*: 56), ou encore: "Est-ce qu'ils avaient la Sécurité Sociale en Algérie? Est-ce qu'ils avaient le droit de critiquer le gouvernement? Tout est allé trop vite" (*idem*: 44).

En tous cas, il s'agit bien là d'un exemple concret de l'émergence d'une expression littéraire juive non spécifiquement ou directement redevable au travail narratif post-mémoriel de l'holocauste, mais qui s'y réfère autrement, par la mise en jeu de repères historiques et culturels immédiatement identifiables, que l'on trouve chez P. Claudel, A. Rykner, K. Tuil ou L. Binet), qui tout comme Olivier Benyahya relayent et revisitent quelque part dans la fiction le trauma de la Shoah enduré par leurs aïeux

durant la Seconde Guerre mondiale (déportations, morts en masse, résistance, souvenirs de guerre, humiliations diverses, etc.).

Comme le souligne Stéphanie Bellemare-Page:

L'époque actuelle se caractérise par la multiplication des espaces consacrés à la mémoire individuelle et collective. On ne compte plus les monuments, les musées, les discours destinés à nous rappeler certains épisodes-clés de notre histoire, notamment celle du siècle dernier. Ce phénomène est d'autant plus important que nous avons désormais la capacité, d'un point de vue technique, d'accumuler des quantités phénoménales de documents de toutes sortes (2006: 49),

tout comme elle voit aussi la reviviscence des quêtes identitaires, juive notamment, qui passe par l'affirmation de la dimension et la pratique religieuses, comme l'a bien montré l'essai-enquête de Marianne Rubinstein *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin* (2002). Zimmer, le personnage principal du roman, s'en rend lui-même compte: "On n'est jamais seul quand on est juif. Où qu'on aille, dans n'importe quelle grande ville, on peut être certains qu'une place, une rue, une plaque ou un bâtiment nous accordera l'honneur du souvenir" (Benyahya 2010: 20).

La notion de "post-mémoire", communément attribuée aux travaux et à l'expérience personnelle de Marianne Hirsch (2008), désigne très précisément:

(...) la relation que la 'génération d'après' entretient avec le traumatisme personnel, collectif et culturel subi par ceux qui l'ont précédée, avec des expériences dont elle ne 'se souvient' que par le biais d'histoires, d'images et de comportements au milieu desquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises si profondément et avec tant d'émotion qu'elles semblent constituer une mémoire en tant que telle. Comme [je] la conçois, la connexion avec le passé que je définis comme postmémoire ne s'opère pas au travers d'une forme particulière de remémoration, mais d'un investissement imaginaire, d'une projection et d'une création.⁵

Il s'agit d'"une forme indirecte de mémoire" devenu simultanément "un important outil d'analyse et un objet d'étude (...)".⁶ Dans *La Mémoire saturée*, Régine Robin caractérise la post-mémoire comme la "transmission de traumatismes de la guerre ou du génocide par ceux qui n'ont pas connu la guerre ou qui étaient trop jeunes pour comprendre la gravité des événements" (2003: 322), c'est-à-dire, comme le précise Stéphanie Bellemare-Page, que "(...) le concept de post-mémoire évoque plus

particulièrement la démarche créatrice des enfants de victimes de la Shoah qui, par l'entremise de l'art ou de l'écriture, parviennent aujourd'hui à exprimer, à leur manière, leur souvenir des récits que leur ont fait leurs parents",⁷ cette mémoire qualifiée d' "indirecte" ne pouvant se constituer que dans une dimension imaginaire.⁸

Giorgio Agamben a bien cerné la problématique du "reste" d'Auschwitz comme matière plurielle et aux multiples facettes - dont les formes narrativisées et les discours mémoriels (1999: 31-48). Dans le cas d'Olivier Benyahya, nous n'avons pas affaire à ce que Marianne Hirsch nomme "la postmémoire familiale", mais plutôt une "postmémoire affiliative",⁹ non éprouvée par un descendant direct du traumatisme passé.

Bernard Zimmer est quelque part confronté à la mémoire et poursuivi par de vieux démons: "Je ne veux que l'Oubli" (Benyahya 2010: 11), avoue-t-il, avant de regretter "(...) de ne pas avoir conservé [s]on étoile jaune. C'est ce que j'appelle de la poésie... Une étoile jaune" (*ibidem*). Son "reste d'Auschwitz", Zimmer l'a intégré par la posture, celle qui le fait se tenir "la tête haute" (*idem*: 18), comme bien des Juifs se tenaient dans les camps de concentration pour ne pas donner aux bourreaux l'impression de fléchir devant l'indicible et l'opprobre: "Parce qu'on savait s'amuser à l'époque. 'Arbeit macht frei!'" (*idem*: 19), cette même contenance qu'il regrette de ne pas (pouvoir) voir chez les Noirs: "Pas de justifications, rien. Son problème, à mon Noir, c'est qu'il ne marche pas la tête haute. Ça le titille encore, la peur d'être mal vu, le regard du Blanc" (*idem*: 18). Zimmer renchérit un peu plus loin: "Je lui [au Noir] ferais comprendre qu'il faut marcher la tête haute. Marcher la tête haute, je l'ai déjà dit, je le dirai jusqu'à ce qu'on me mette en terre. Affirmer ses convictions. Sinon on finit comme mon macaque, le cul entre deux chaises. Réduit à faire le Juif. Peut-on souhaiter pire sort à quelqu'un?" (*idem*: 19).

D'autant plus que la mémoire collective des déportés et gazés accompagne toujours ce Juif parisien, comme elle se transforme en postmémoire traumatique ou tacite pour les générations suivantes qui n'ont pas concrètement connu cette blessure: "Voilà pourquoi on nous trouve bruyants: chaque corps abrite deux voix [si on compte le goy] (en plus de celles des six millions)" (*idem* : 22); "Macérer avec mes six millions et les liquider plus tard (je riais tout seul en songeant à comment je m'y prendrais pour

venir à bout de ces fractions de moi, ce tas de loqueteux dont le souffle me fait avancer)” (*idem*: 24).

Comme la presse littéraire n’a pas manqué de le remarquer:

De l’héritage juif, Olivier Benyahya admire l’art de l’exégèse, la roublardise et la sincérité. *Zimmer* a été écrit, dit-il, au son de la Radical Jewish Culture, la musique incarnée entre autres par John Zorn, cette chasse au trésor à l’intérieur de la tradition, pour créer avec elle une relation vivante.¹⁰

Et comment ne pas remarquer cette touche d’humour juif que dérange parfois tellement il est grinçant: “Notre humour est une valeur sûre. Plaise au ciel qu’ils continuent à nous trouver drôles longtemps, parce qu’on ne sait jamais à quoi s’attendre quand ils se mettent à nous trouver très amusants” (Benyahya 2010: 32).

Ceci étant, une simple recherche sur le moteur Google avec l’entrée “roman parisien contemporain” fait immédiatement apparaître deux romans de Benyahya: *Zimmer* (2010) et *Dexies & Dolly* (2012). Cet indice dépasse largement le plan purement thématique pour atteindre une dimension plus complexe et imbriquée, laquelle pointe une lecture identitaire de la France contemporaine, dont Paris représente métonymiquement la configuration multiculturelle et la difficile coexistence républicaine. D’entrée de jeu le narrateur homodiégétique plante le décor du roman, non sans une bonne dose d’humour juif: “J’ai habité Paris toute ma vie. Laissons de côté mon escapade polonaise, relativement brève, je ne me suis jamais fait au climat d’Auschwitz. J’y ai habité toute ma vie et j’y ai connu trois adresses” (Benyahya 2010: 8).

Rappelons que, à l’instar de Bernard Zimmer, le personnage principal du récit, Benyahya

(...) s’est installé rue du Temple après avoir vécu dans les camps “de la mort”, a ensuite déménagé dans le 7^{ème} arrondissement. Écoutez ça: “Ici au moins, on vit tranquille, en paix, sans la présence des Arabes. Le prix du m² et la réticence des voisins dissuadent cet entourage qu’il considère inconvenante, discourtoise... D’un point de vue strictement juif, le prix du mètre carré dans certains quartiers de Paris est un signe de Dieu. Le Tout-Puissant veille sur nous. Il se repent. Le prix de l’immobilier dans les beaux quartiers c’est la repentance de Dieu après Auschwitz.” (*idem*: 10).

Dans ce roman, un vieux Parisien raciste, misanthrope de par un passé douloureux et traumatique, commence à tuer des Arabes, pour se donner l'illusion de "(...) remettre un peu d'ordre dans ce monde" (*idem*: 14), et ce après avoir entendu: "Mort aux juifs!" (*idem*: 15-16) lors d'une manifestation pro-palestinienne, et parce que cet appel au meurtre lui en a évoqué d'autres, dont lui, et son peuple furent les victimes durant la Shoah. Zimmer a 82 ans, il est juif, devenu légèrement fou, et il porte en lui et sur lui cette sorte de circonstance victimaire atténuante:

Je suis rentré d'Auschwitz le 11 avril 1945 Je fêterai demain mes quatre-vingt-deux ans. D'un point de vue strictement juif, je n'ai jamais été plus détendu qu'après Auschwitz. S'appeler Zimmer et habiter Paris après avoir été déporté là-bas, c'était quelque chose dont on ne mesure pas la portée. Ça vous avait des parfums de sainteté" (*idem*: 7)

Aussi, en tant que survivant de la Shoah, assassine-t-il des Arabes, règle-t-il ses comptes avec les Noirs et s'en prend-il aux Juifs qui fuient la France pour les États-Unis ou Israël: "À ce jour, j'ai tué trois hommes. Tous des Arabes. Des types à qui je n'avais jamais parlé. Je crois que le prochain sera un Noir. Ils l'ouvrent moins que les Arabes, mais je ne suis pas convaincu qu'ils vaillent mieux" (*idem*: 17). D'ailleurs, la question de la rivalité et de l'argumentaire victimaires qui empoisonne une approche rationnelle de l'identité nationale française se trouve au centre des réflexions de Zimmer. Dans *Qu'est-ce que la France?* - essai paru dans la foulée des questionnements identitaires franco-français - plus précisément au chapitre "Y a-t-il une question noire en France?", Alain Finkielkraut lançait dans le débat l'hypothèse "(...) d'une violente envie de Shoah et une inquiétante rivalité mimétique avec les Juifs (...). Pour le dire très brutalement, on veut avoir leur peau pour avoir ce qu'on croit être leur place" (2007: 26). Bien sûr, en toile de fond, il y a les invectives antisémites de Dieudonné. Et Stephen Smith le dira autrement: "(...) la concurrence victimaire, elle est établie partout" (*idem*: 27), ce qui fait dire à Françoise Vergès que "comme le travail de réflexion [sur tous les crimes contre l'humanité] n'a pas été fait, le seul modèle à s'être présenté est celui de la Shoah, et tout le monde s'est engouffré là-dedans" (*idem*: 28).

Aussi les rivalités discursives victimaires des différentes communautés vivant à Paris, et notamment des composantes ethniques juive, arabe et noire, forment-elles le

socle d'un récit forcément dérangeant. Zimmer insiste sur l'acquis de l'intégration juive en France, une communauté sans problème et sans intégrisme, un exemple d'attachement à la République, alors allez chercher les ennuis ailleurs: "Pas d'histoire de voile, pas d'attentats, nos gamins ne brûlent pas de voitures, nos impôts font tourner le système. Ils [les politiques français] savent que nous parlons la même langue, que nous entendons les mots de la raison. Mais ils sont forcés de composer [entendez par là la soumission au lobby arabe et à la bien-pensance]" (*idem*: 46).

Zimmer ne décrit-il pas ses aïeux comme des:

gens tirés à quatre épingles, qui fréquentaient les cercles bourgeois, des juifs parfaitement assimilés, au point que jamais je ne les ai entendu – comme ça arrive parfois chez des gens de bonne volonté justifier une exigence morale accrue du fait de leur appartenance religieuse, ou le devoir de se conformer avec une rigueur particulière aux mœurs de la société française (*idem*: 28-29).

Pareille posture sociale contraste drastiquement avec celle d'autres communautés françaises en mal d'intégration et d'assimilation, et dont Paris s'avère le théâtre de la non-cohabitation et de la ghettoïsation, et pour lesquelles la France ne représente plus, au dire d'Alain Finkielkraut, "(...) une patrie mais un État protecteur, une compagnie d'assurances" (2007: 87). L'intellectuel juif français voit dans ces revendications prétendument communautaristes l'expression de "(...) la même obsession des jouissances matérielles (...). Et c'est leur frustration qui débouche aujourd'hui sur une rage destructrice. Celle-ci se réclame de l'islam et de sa lutte contre le postcolonialisme, mais elle est avant tout insatiablement consumériste et relève, en ce sens, d'un occidentalisme échevelé" (*idem*: 89).

Zimmer entend également les heurts communautaristes parisiens qui se passent sous son nez comme une scène victimaire mimétique de la Shoah, comme un désir inavoué ou un appel jaloux à une Shoah de la part de la communauté arabe: "Qu'ils restent chez eux à baiser ou à s'occuper de leurs gosses. Que les Palestiniens aillent crever. Ils veulent un génocide, c'est ça? Ils veulent un Holocauste à eux? Qu'ils aillent crever" (Benyahya 2010: 11).

Le contexte est en effet fort troublé et instable. On s'en souvient: "Paris, hiver 2005. Les synagogues cessent de brûler" (*idem*: 53), mais les banlieues prennent feu à leur tour, ce qui entraînera le durcissement des politiques intérieures françaises et le lancement officiel de la question de l'identité nationale sous le mandat Sarkozy, et après. Les notions de non-intégration, d'intégrisme, d'islamisme, de repentance (refus ou obsession) et de communautarisme s'imposent dans les argumentaires et les discours sociétaux et politiques. Les vieux démons s'éveillent: "Les synagogues brûlent. On nous donne de nouveau la chasse" (*idem*: 7).

Alors cette fois, ce sont les quartiers arabes des banlieues parisiennes qui font parler d'eux, alors que le quartier où vit le vieux Zimmer "(...) a peu changé avec les années. M'être installé là est une des rares décisions dont je me félicite régulièrement. On ne croise pas beaucoup d'Arabes. C'est un des arrondissements où il y en a le moins" (*idem*: 9). Habiter Paris en contexte de désintégration multiculturelle, de crise du discours multiculturaliste (Finkelkraut 2007: 69-96) entraîne une lecture plus profonde et subtile du rôle et du statut symbolique de cette ville comme capitale de la modernité et espace traditionnellement inclusif. Après être passé à l'acte sur un des Arabes qui s'étaient manifestés Place de la République, Zimmer, le vieux Juif rescapé d'Auschwitz - éponyme épouvantable des déboires de la Modernité occidentale - se retrouve pris d'un vertige, dans cette même place dont la toponymie n'est guère innocente vu le contexte.

Dès lors, une lecture géocritique de Paris - "où j'ai fait ma vie", prend-il le soin de préciser (Benyahya 2010: 15) - s'invite qui interroge les rapports entre cette ville et ses représentations et son imaginaire. Cet itinéraire parisien, qu'emprunte Zimmer dans ces promenades solitaires ou assassines, et où il règle d'étranges comptes avec l'Histoire, va du Temple, à la République, à l'Opéra, ou au Champ-de-Mars; traverse la ville vers le boulevard de Courcelles, s'attarde rarement dans les quartiers sensibles et à risque, dédaigneusement désignés par "cette partie de la ville" (*idem*: 59) ou "l'autre bout de la ville" (*ibidem*). Pour un peuple intimement associé à l'exil et à la diaspora, Paris, comme d'autres villes, représente un point d'ancrage et un relai ou repère référentiels et culturels placés ici sous le signe de la pleine assimilation: "Paris, Berlin, Vienne, Amsterdam: grâce à Dieu et au Reich, nous sommes partout" (*idem*: 20).

Alors, où cet “écrivain fouineur de mauvaise conscience” veut-il en venir avec ce récit éminemment parisien, qui dérange et installe le malaise chez son lecteur? Simple provocation? Avertissement détourné? Mélange d’humour juif et d’autodérision? La critique hésite, mais s’accorde sur un point: nous avons affaire à “un récit foudroyant au sens plein du mot, bouleversant. De la part d’un trentenaire qui a ressenti le besoin de déconstruire l’Histoire et montrer l’aporie à laquelle elle a conduit aujourd’hui”.¹¹

Bibliographie

Agamben, Giorgio (1999), “Ce qui reste d’Auschwitz. L’archive et le témoin”, *Homo sacer III*, Paris, Payot & Rivages.

Almeida, José Domingues de (2011), “La face (in)correcte du littéraire: considérations en guise d’avertissement”, *Carnets*, n° spécial printemps-été: 11-17.

Bellemare-Page, Stéphanie (2006), “La littérature au temps de la post-mémoire: écriture et résilience chez Andreï Makine”, *Études littéraires*, vol. 38, n° 1: 49-56.

Benyahya, Olivier (2010), *Zimmer*, Paris, Allia Éditions.

Benyahya, Olivier (2012), *Dexies & Dolly*, Paris, Allia Éditions.

Finkielkraut, Alain (2007), *Qu’est-ce que la France?*, Paris, Stock / Panama.

Hirsch, Marianne (2008), “The generation of postmemory”, *Poetics Today*, vol. 29, n° 1, 2008: 103-128.

Houellebecq, Michel (2015), *Soumission*, Paris, Flammarion.

Rubinstein, Marianne (2002), *Tout le monde n’a pas la chance d’être orphelin*, Paris, Verticales / Seuil.

Robin, Régine (2003), *La Mémoire saturée*, Paris, Stock.

Sitiographie

<http://www.lechoixdeslibraires.com/livre-93054-zimmer.htm>

<http://www.babelio.com/auteur/Olivier-Benyahya/102390>

<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20101109.BIB5912/olivier-benyahya.html>

<http://www.telerama.fr/livres/zimmer,59483.php>

<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20101109.BIB5912/olivier-benyahya.html>

<http://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-72dpi.pdf>

José Domingues de Almeida est docteur en littérature française contemporaine, maître de conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto et chercheur à l'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Il dirige en outre la revue électronique d'études françaises *Intercâmbio* et est vice-président de l'Association Portugaise d'Études Françaises (APEF).

Notes

¹ Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique intégré UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339.

² <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20101109.BIB5912/olivier-benyahya.html> [consulté le 15-09-2016].

³ <http://www.telerama.fr/livres/zimmer,59483.php> [consulté le 15-09-2016].

⁴ <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20101109.BIB5912/olivier-benyahya.html> [consulté le 15-09-2016].

⁵ <http://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-72dpi.pdf> [consulté le 15-09-2016].

⁶ *Ibidem.*

⁷ <http://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-72dpi.pdf> [consulté le 15-09-2016].

⁸ *Ibidem.*

⁹ <http://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-72dpi.pdf> [consulté le 15-09-2016].

¹⁰ <http://www.babelio.com/auteur/Olivier-Benyahya/102390> [consulté le 15-09-2016].

¹¹ <http://www.lechoixdeslibraires.com/livre-93054-zimmer.htm> [consulté le 15-09-2016].

De l'Homme à la Nature: les damnés de la banalisation du mal

José Guimarães

Universidade do Minho – ILCH

Résumé: Le terrorisme d'origine islamiste bouleverse la société occidentale et met en cause ses valeurs. Afin d'essayer de cerner ce phénomène complexe et bouleversant, nous nous proposons de lire Tahar Ben Jelloun, Chahdortt Djavann et Marguerite Yourcenar pour comprendre les racines de cette guerre civilisationnelle qui menace notre société et sa laïcité.

Mots-clés: Tahar Ben Jelloun, Chahdortt Djavann et Marguerite Yourcenar, Paris, terrorisme, Islam.

Abstract: Terrorism of Islamist origin disrupts Western society and undermines its values. In order to understand this complex and disturbing phenomenon, we propose to read Tahar Ben Jelloun, Chahdortt Djavann and Marguerite Yourcenar in order to cognize the roots of this civilizational war that threatens our society and its secularism.

Keywords: Tahar Ben Jelloun, Chahdortt Djavann et Marguerite Yourcenar, Paris, terrorisme, Islam.

Terreur et violence ne se répondent pas; la terreur est la forme de gouvernement qui naît lorsque la violence, après avoir détruit tout le pouvoir, n'y renonce pas, mais, au contraire, demeure, tout en en gardant le contrôle absolu.¹ (Arendt 2004: 14)

Nous nous proposons de réfléchir, dans cet article, sur quelques données susceptibles de nous aider à mieux comprendre notre temps. Afin de nous aider dans notre parcours, nous avons lu l'écrivain Tahar Ben Jelloun, considéré comme un musulman modéré et membre de la *Fondation pour l'Islam de France*. Cet écrivain d'origine marocaine se situe dans le contexte transculturel de quelqu'un qui, à un moment donné dans sa vie, se trouve déraciné de sa culture d'origine et est amené à s'insérer dans une culture d'accueil très différente de la sienne. Une perception différente est celle de l'écrivaine Chahdortt Djavann, iranienne émigrée à Paris depuis 1993. Pour obtenir une perspective temporellement plus élargie sur les problèmes auxquels nous nous sommes confrontés, nous avons fait appel au témoignage de Marguerite Yourcenar. Cette auteure a également fait l'expérience du déracinement, mais lors d'un voyage en sens inverse. Elle a émigré aux États-Unis en 1939, fuyant, entre autres, la Seconde Guerre mondiale. Elle est décédée en 1987, la même année où Tahar Ben Jelloun a reçu le prix Goncourt.

La relation de Tahar Ben Jelloun, de Chahdortt Djavann et de Marguerite Yourcenar avec la langue française a des caractéristiques différentes: tandis que Marguerite Yourcenar avait le français comme langue maternelle et que Ben Jelloun l'a appris très jeune, Chahdortt Djavann a seulement contacté avec sa langue d'expression littéraire à l'âge de vingt-cinq ans, du fait d'un auto-apprentissage causé par une migration forcée. Djavann constitue une exception, car les auteurs ne sont pas fréquents qui commencent à s'exprimer littérairement dans la langue d'accueil, à un moment avancé de leur vie. À titre d'exemple, on peut citer le cas de Marguerite Yourcenar qui, bien qu'elle ait vécu aux États-Unis la plupart de sa vie, n'a jamais utilisé l'anglais comme langue littéraire.

Dans l'essai *La cave de ma mémoire, le toit de ma maison sont des mots français*, inséré dans le volume *Pour une littérature-monde*, publié par Gallimard en 2007, Tahar Ben Jelloun réfléchit sur ce que signifie être un écrivain "métèque". Il parle de son amour pour la langue française, la langue qu'il a choisie pour s'exprimer littérairement à cause de sa beauté, à cause de son passé de grands poètes et écrivains, une langue qui est aujourd'hui vilipendée par des "politiques assez médiocres, à courte vue et sans grande ambition" (Ben Jelloun 2007: 115). Cet écrivain "métèque" est musulman. Pour cette raison, il souffre dans sa peau, aujourd'hui plus que jamais, comme bien d'autres écrivains en conséquence d'une intolérance et d'une xénophobie grandissantes. Afin de mieux illustrer cette discrimination, Ben Jelloun fait référence au fait que Samuel Beckett et Eugène Ionesco, parmi d'autres, n'ont jamais vu être mis en question leur statut d'écrivains français, parce "Ceux qu'on désigne du doigt, ceux qui doivent se justifier, montrer leurs «papiers», ceux qu'on regarde avec suspicion, ce sont les «métèques»" (*idem* 2007: 118).

On ne peut dès lors ne pas établir un parallèle avec la controverse qui a entouré la nomination de Marguerite Yourcenar à l'Académie Française. Cette controverse est due non seulement au fait que l'auteure était une femme dans un fief masculin, comme au fait qu'elle vivait aux États-Unis depuis le début de la Seconde Guerre mondiale et qu'elle avait, aussi, commis l'audace de n'être jamais retournée de cette émigration semi-forcée, et d'avoir pris la citoyenneté américaine.

Tahar Ben Jelloun affirme également que le désinvestissement dans la diffusion de la langue et de la culture françaises n'est qu'un symptôme d'arrogance. Comme si la langue française pouvait s'imposer d'elle-même à l'anglais et à l'espagnol en négligeant tout effort d'investissement dans sa diffusion dans un monde aussi compétitif que le nôtre. Pour Ben Jelloun, d'ailleurs, "cette arrogance est de l'ignorance" (Ben Jelloun 2002: 123). D'après le romancier, une langue "a besoin d'être fêtée, célébrée, aimée pour qu'elle s'enrichisse et se répande avec bonheur et largesse". (*idem* 2007: 123), ajoutant que "Tout le paradoxe est là. On ne parle pas le francophone. On ne l'écrit pas non plus." (*idem* 2007: 120). Ce qui unit les écrivains étrangers en France, ou les écrivains français de la diaspora, est leur passion pour la langue française – pas pour la "Francophonie", "langue" que personne ne parle – une passion qui défie tous les préjugés de ceux qui

n'ont jamais écrit un texte littéraire de leur vie et qui s'arrogent défenseurs de la pureté de la langue française.

Pourquoi, alors, parler de la langue et de ses artisans dans un article qui parle de la banalisation du mal? La raison en est qu'en supprimant la composante culturelle et linguistique de l'homme on lui retire son humanité. Le crime ne paie pas.

Djavann Chahdortt est moins dure avec la France. Elle l'affirme plurielle et tolérante: "La France est un pays de droit et le racisme est considéré comme un crime par la loi; l'État français ne reconnaît pas de Français de première, deuxième ou troisième classe." (Djavann 2004: 12). En louant les vertus de l'État français, elle attire, néanmoins, notre attention sur le fait que celles-ci font de la France et de l'Europe un "laboratoire idéal pour les islamistes [parce que leur] structure même se prête exemplairement à l'offensive de la casuistique islamiste. Notamment parce que coexistent à l'intérieur de chaque pays européen plusieurs instances juridiques, des possibilités d'appel" (*idem* 2004: 39) ce qui donne des possibilités presque infinies de recours à des mouvements expansionnistes totalitaires qui tirent parti des droits et des garanties conférées par les États démocratiques de façon à les affaiblir de l'intérieur.

Il est intéressant de noter que la position de ces deux auteurs face à la France est opposée à leur position face à l'Islam: Ben Jelloun est plus critique avec la France et plus tolérant avec l'Islam; en revanche, Chahdortt est plus bienveillante avec la France et elle est une critique féroce de l'Islam.

Compte tenu de l'état d'instabilité sociale actuel, Tahar Ben Jelloun a publié récemment une lettre ouverte aux musulmans français, intitulée *Dégageons l'islam des griffes de l'EI*,² un rappel sur la nécessité d'une saine cohabitation entre les citoyens de différentes confessions et ethnies. Dans un registre différent, Chahdortt Djavann, dans son livre *Que pense Allah de l'Europe*, nous présente une vision violente et radicale de l'Islam, en particulier de l'islamisme, la perspective de quelqu'un qui a été forcé de quitter son pays pour survivre à une dictature religieuse fondamentaliste. Cette perspective est encore plus aigüe du fait qu'elle est une femme. L'opinion de Ben Jelloun est celle d'un musulman modéré comme on l'a déjà signalé; elle est moins sombre dans la mesure où, dans le cas de l'Islam, être l'homme fait toute la différence: "Nous n'avons pas besoin de couvrir nos femmes comme des fantômes noirs qui font peur aux enfants

dans la rue” décrit-il dans sa lettre aux musulmans de France; Chahdortt nous dit que le voile “fait de la femme un sous-homme: il est le symbole qui autorise toute violence et toute barbarie à l’endroit des femmes (...) [il est] comme l’étoile jaune de la condition féminine”. (*idem* 2004: 32). Il serait curieux d'analyser la déclaration de Tahar Ben Jelloun, en la confrontant avec celle de Djavann Chahdortt qui affirme que le voile est un symbole de la condition inférieure que l'Islam donne aux femmes. La femme musulmane est couverte, ou non, par le voile qui lui est imposé sans qu'elle dispose de liberté de choix: elle appartient à quelqu'un et ce quelqu'un décide de lui imposer le voile ou de la laisser à découvert. L'expression bien bienveillante de Jelloun nous montre, involontairement, les asymétries de genre dans la "Nation de l'Islam", des asymétries qui existent aussi en Europe dans les communautés islamiques. Alors que Chahdortt Djavann réfère qu’“une femme musulmane qui se marie avec un non musulman est justiciable de la peine de mort”, Jelloun explique à sa fille qu’“une musulmane n'[a] pas le droit d'épouser un non-musulman, à moins qu'il ne se soit converti à l'Islam (...) [en raison] du nom qui est transmis par le père. (...) La femme doit se soumettre, [parce qu'elle] est dépendante de l'homme et donc influençable. Si (...) elle épouse un non-musulman, l'Islam peut perdre cette femme, et ses enfants peuvent être éduqués conformément à la religion du père". (*idem* 2002: 34).

Les réflexions de ces auteurs devraient nous faire réfléchir sur la *liberté*, l'*égalité* et la *fraternité*, valeurs que la République française a proclamées et sur le rôle de chacun de nous dans la défense de ces valeurs. Ces réflexions révèlent, par ailleurs, l'engagement de ces écrivains envers ce monde qui existe autour d'eux, malgré leurs différents points de vue, concernant la défense du patrimoine culturel et social de l'Occident et de ses valeurs humanistes. Lorsque Chahdortt Djavann attire l'attention sur l'augmentation de l'utilisation du voile islamique dans les villes européennes et la propagation du système de signalisation islamiste (*idem* 2004: 37), quand elle dit que ce voile est une arme de pression et d'intimidation, quand elle assure que ce voile est une arme de guerre, elle le fait toujours au nom de la défense des valeurs de la tolérance, de la laïcité et de la démocratie et au nom de la lutte pour la liberté individuelle de chacun de nous.

Dans le cas de Marguerite Yourcenar, c'est précisément à cause de l'alerte que l'auteure a faite à propos de la nécessité de préserver l'environnement, que cette écrivaine se révèle importante dans le contexte de notre réflexion. Les problèmes que nous vivons aujourd'hui ne concernent pas seulement des facteurs comme les conflits civilisationnels et religieux, mais concernent, aussi, des enjeux environnementaux. Personne n'oserait, de nos jours, de bonne foi et informé par la recherche scientifique, remettre en question les données environnementales qui conditionnent la vie sur notre planète.

On ne peut pas dissocier l'aspect écologique des convulsions de nos jours. L'écologie est œcuménique parce que l'"humanité" de l'être humain n'existe pas en dehors d'une Nature harmonieuse. Comme l'a déclaré Augustin Berque dans la préface de son livre *Écoulène. Introduction à l'étude des milieux humains*, en 1999 "[N]otre appréhension des choses participe au déploiement d'un monde, au lieu de ne prendre sens que dans un arrangement de signes. (...) si l'œuvre humaine a un rôle dans le poème du monde, un rôle nécessaire, elle perd tout sens lorsqu'elle prétend s'en détacher"³ (Berque 2015: 8). On vit des jours très problématiques en ce qui concerne la radicalisation des discours et des actes qui peuvent conduire (et conduisent si souvent, d'ailleurs, dans tant de régions au monde), à la guerre, à l'intolérance religieuse, à la destruction du patrimoine culturel et à la destruction du monde qu'on a rêvé possible d'être amélioré.

Face aux défis environnementaux incontestables et impérieux, face à l'état de faillite des institutions qui, pendant des décennies ont été inquestionnables comme incontestables, face à l'intransigeance de certaines convictions et pratiques religieuses qui permettent à l'Homme toutes sortes de crimes contre son semblable, il nous semble important d'analyser le chemin vers l'anéantissement de la société occidentale, sans jamais oublier que dans d'autres sites du monde, sont commises des tragédies infiniment pires que celles qui arrivent dans le monde occidental.

Berceau de la culture occidentale moderne, phare culturel, Paris a été, jusqu'à récemment, un centre d'attraction politique, philosophique et artistique des peuples du monde entier. Cependant, et dans les mots de l'écrivain Ben Jelloun, "La quatrième puissance du monde n'a [plus] les moyens de renouer avec son passé de puissance

culturelle" (*idem* 2007: 120-121). La France et l'Europe, en raison de mauvaises politiques telles que celles que Ben Jelloun souligne dans son texte, ou de facteurs comme la vulnérabilité des états démocratiques et pluralistes, selon Chahdortt Djavann, se soumettent aux forces qui veulent les briser. De plus, la France et l'Europe se laissent emprisonner par les préjugés et les discours politiquement corrects qui ne sont plus que des actes pusillanimes. Pour Chahdortt Djavann,

Les islamistes savent que les immigrés d'origine musulmane sont les boucs émissaires de l'extrême droite (...). Il est relativement facile de pousser [les adolescents musulmans] à produire par provocation les signes emblématiques d'une cassure que les islamistes cherchent à mettre en scène parce qu'elle sert leur projet. En exhibant ostensiblement les signes les plus criants de la non-intégration, ils espèrent alimenter le verbiage de l'extrême droite, irriter une majorité de l'opinion publique et approfondir ainsi une rupture qu'ils entendent bien gérer au mieux de leurs intérêts. L'extrême droite, en voie d'expansion dans tous les pays européens, ne pouvait rêver meilleur allié que l'islamisme. (Djavann 2004: 74-75)

Après les attentats barbares de novembre 2015 à Paris, le racisme, la xénophobie et l'hystérie qui étaient latents dans la société occidentale, se sont trouvés enflammés et alimentés par les *tabloïdes*, et sont devenus un terrain fertile pour des partis extrémistes. Aux attentats s'est jointe la résurgence de la crise humanitaire provoquée par les guerres au Moyen-Orient et par le changement climatique, entre-temps ravivé. La société française est laïque et pluraliste, mais elle tend, motivée par la peur, à se fracturer et à se radicaliser, devenant un miroir de tout ce qui se passe dans le monde occidental. Tout ce qui est étrange cause de la peur et de la terreur et devient une arme redoutable entre les mains de ceux qui veulent détruire les valeurs sociales et humaines de l'Occident. Ben Jelloun le rappelle,

[Les *hashishiyyin* étaient une secte qui] existait en Asie occidentale, à savoir, en Syrie et en Perse au cours des XI^e et XII^e siècles. Leur dirigeant, Hassan As-Sabbah (...) droguait ses disciples avec du chanvre indien (...) [en faisant] secouer les rois et les princes. Leurs armes étaient la terreur, la haine et les massacres. (Jelloun 2002: 75)

Que l'on reste perplexe – ou pas - face à la répétition de l'Histoire, on vérifiera facilement la récurrence de la terreur. Autrefois, Hassan As-Sabbah. De nos jours, des

noms tels que ceux de Bin Laden,⁴ d'Abu Bark Al-Baghdadi, et de tant d'autres *hashishiyyin* dont on ne comprend pas, ni n'avons voulu comprendre, les idéaux et les motivations. On n'a pas voulu, non plus, comprendre ce qui a guidé et qui a créé ces assassins, tant que tout se passait bien loin de nos frontières. L'étonnement et l'horreur nous ont frappés seulement quand le World Trade Center s'est écroulé, lorsque que nous avons vu la mort dans le bus, à Londres, les visages noircis par la fumée des passagers du métro de la même ville, le train à Atocha et que, plus récemment, nous avons été bouleversés par les attentats à Paris, à Bruxelles, à Nice et à Saint-Etienne-du-Rouvray, pour ne rappeler que quelques-uns parmi combien d'autres. Cependant, des villes entières en Syrie sont bombardées, tous les jours; il y a des attaques d'une brutalité inimaginable en Irak et en Afghanistan, les raffineries et les infrastructures industrielles sont détruites, on pollue délibérément pour des raisons politiques et tactiques. Or, tout cela demeure moins important, presque banal, parce que plus éloigné du citoyen occidental.

Cette folie collective constitue la preuve du processus cyclique des mouvements historiques. Marguerite Yourcenar a écrit *L'Œuvre au Noir*, en 1955, à un moment où les symptômes de la Guerre Froide évoluaient dans le sens de l'hécatombe finale, et la course aux armements classiques et nucléaires créait le désespoir dans le monde. Dans cette œuvre, l'auteur décrit l'intolérance religieuse et les projets expansionnistes de l'Espagne qui, au XVI^{ème} siècle, vivait son temps impérial. L'impérialisme religieux, instrumentalisé, autrefois, par l'Inquisition, est imposé à notre époque par le *jihad* moderne à travers des actes barbares ou des symbolismes qui ne le sont pas moins. Djavann le constate,

Le voile est le meilleur moyen de gagner du terrain pour les islamistes. Voiler les femmes, c'est diffuser la vision du monde islamiste, une vision du monde, de la société, de l'homme et de la femme que le voile islamique résume et que les femmes portent sur la tête. (Djavann 2004: 37).

Soixante et un ans après la publication de *L'Œuvre au Noir*, on parle à nouveau de la menace nucléaire. Il y a quelques jours, nous avons observé l'hystérie provoquée en Angleterre, par les nouvelles des *tabloïdes The Sun* et *Daily Mirror* qui ont annoncé l'imminence d'une Troisième Guerre mondiale, nouvelles basées uniquement sur le fait

que Moscou aurait rappelé certains fonctionnaires de ses ambassades occidentales au Kremlin. De nos jours, nous vivons, à nouveau, la barbarie religieuse, en partage avec des intérêts géopolitiques expansionnistes. Comme on peut constater, toutes ces situations sont symptomatiques de la volatilité cyclique du comportement humain, de la génétique de la violence qui est propre à la race humaine.

Dans sa lettre du 29 mars 1974, adressée à Jean Chalon, en réponse à un questionnaire envoyé par ce journaliste en vue de la rédaction d'un article,⁵ Marguerite Yourcenar répond:

Question 3 — Pourquoi mes livres indiquent-ils, de *Mémoires d'Hadrien* à *Souvenirs Pieux*, un accroissement constant de ce que vous appelez mon pessimisme?

Réponse — Votre POURQUOI me stupéfie.

1re réponse (courte) — Ouvrez les yeux.

2e réponse (longue) — [V]oilà le bilan planétaire. (...) une surpopulation qui fait du monde une termitière et de l'homme la matière primaire (...) le génocide et les régimes concentrationnaires florissant (...) dans toutes les parties du monde (...) la violence offerte comme un spectacle et érigée en dogme (...), l'agressivité à jet continu. Le désarroi dans toutes les structures (...) les religions établies jusqu'aux bureaux de poste (Yourcenar 1995: 545-546)

Nous sommes donc empêtrés dans une toile de tromperies, dans une promotion vertigineuse de l'inflexibilité, de la violence et de l'épuisement des ressources naturelles, exténuation qui, couplée aux facteurs religieux et politiques, engendre les migrations d'aujourd'hui, provoquées "par le "capitalisme sauvage, qui a créé une minorité milliardaire" et par la "barbarie islamiste, qui a poussé la corruption à son paroxysme" créant " [la] misère écrasante [d']une large partie de la population" et l'humiliation des hommes, des femmes et des enfants "dans [leur] vie la plus quotidienne et la plus intime" (*idem* 2004: 61). De son côté, dans *Le racisme fait son nid en Europe*,⁶ Tahar Ben Jelloun affirme que le racisme s'accroît en Europe en raison "[des] exaspérations [qui] sont à leur comble, [que] les dérives racistes se multiplient et on pense que le racisme croît alors qu'il a toujours été là, tapi dans les mentalités et prêt à se répandre quand s'accroissent le mal être et le besoin d'arrogance pour se sentir exister et surtout se considérer supérieur à autrui." Ben Jelloun a raison de faire cet appel, mais, cependant, son discours à sens unique souffre de l'absence de couverture. Le racisme n'est pas abrité seulement en Europe, il se trouve dans le monde entier. Sans vouloir réduire la

gravité du problème qui ravage dans la société occidentale, nous aimerions rappeler que dans certaines parties du monde où il n'y a pas de démocratie et de liberté d'expression, on ne met pas en cause les attitudes de racisme, de xénophobie et de violence de genre, sous peine d'être soumis à une mort violente.

En somme, nous jouons un rôle essentiel dans un univers "hypocrite, (...) qui a deux visages, et qui trahit la vérité en [nous] faisant croire qu'il la [défend]." (*idem* 2002: 24). Nous vivons dans un monde dans lequel les guerres sont fabriquées des intérêts commerciaux, des guerres auxquelles on donne un caractère religieux pour les rendre plus exaltantes aux yeux de ceux qui les mènent; on détruit l'environnement naturel et les infrastructures sociales qui permettent la vie dans des conditions d'humanité, on vacille toujours, face à ceux qui fuient le malheur. La banalisation du mal est si profonde, si destructive et si pernicieuse qu'elle anéantit notre humanité, nous emprisonnant dans une mixophobie⁷ qui transforme notre monde dans une série de ghettos et banalise "les préjugés (...) la xénophobie (...) [et] le racisme, [et qui] commence par le verbe et [peut] se poursuivre par les fours crématoires."⁸ (Jelloun 2013).

Bibliographie

Arendt, Hannah (2004), *Da Violência, Sabotagem, s/local, Revolta*.

Bauman, Zygmunt (2005), *Confiança e medo na cidade*, Lisboa, Relógio D'Água.

Ben Jelloun, Tahar (2002), *O Islão Explicado às Crianças*, Lisboa, Livros do Brasil.

Ben Jelloun, Tahar (2007), *La cave de ma mémoire, le toit de ma maison sont des mots français*, in *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard.

Berque, Augustin (2015), *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Éditions Bélin.

Djavann, Chahdortt (2004), *Que pense Allah de l'Europe*, Paris, Gallimard.

Yourcenar, M. (2013), *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard.

Yourcenar, Marguerite (1980), *Les yeux ouverts. Entretiens avec Mathieu Galley*, Paris, Centurion.

Yourcenar, Marguerite (1995), *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard.

Sitiographie

http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/11/13/le-racisme-est-le-propre-de-l-homme_3512901_3232.html [consulté le 24-06-2016].

<http://www.nrgui.com/92-opinions/le-champ-de-cok-cheick-oumar-kante/8227-tahar-ben-jelloun-degageons-l-islam-des-griffes-de-l-ei> [consulté le 24-06-2016].

<http://www.voxeurop.eu/fr/content/article/4328541-le-racisme-fait-son-nid-en-europe?xtor=RSS-9> [consulté le 24-06-2016].

José Guimarães est maître en littérature portugaise, étudiant de doctorat à l'ILCH – Institut de Lettres et Sciences Humaines de L'Université du Minho et chercheur au CEHUM – Centre d'Études Humanistes, à l'Université du Minho.

Notes

¹ Notre traduction.

² <http://www.nrgui.com/92-opinions/le-champ-de-cok-cheick-oumar-kante/8227-tahar-ben-jelloun-degageons-l-islam-des-griffes-de-l-ei> [consulté le 24-06-2016].

³ BERQUE, Augustin (2015), *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Éditions Bélin, Paris.

⁴ Déjà décédé mais, hélas, notre contemporain.

⁵ Article publié le 11 mai 1974, dans le journal *Le Figaro*.

⁶ <http://www.voxeurop.eu/fr/content/article/4328541-le-racisme-fait-son-nid-en-europe?xtor=RSS-9> [consulté le 01-11-2016].

⁷ "La mixophobie (...) se manifeste par la tendance qui pousse à rechercher des îles de similitude et d'égalité dans la mer de la diversité et de la différence" (BAUMAN, Zygmunt. (2005). *Confiança e Medo na Cidade*. Relógio D'Água. Lisboa. Notre traduction.

⁸ http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/11/13/le-racisme-est-le-propre-de-l-homme_3512901_3232.html [consulté le 24-06-2016].

La forme d'une ville. Géographie d'après les attentats.

Karen Haddad

Université de Paris Nanterre

Résumé: Témoignage à la première personne. La perception de l'espace parisien a changé après les attentats. Certains lieux, qui étaient anonymes, sont à présent connus du monde entier. Cependant, si la forme de la ville, selon l'expression de Baudelaire, a changé, l'esprit de Paris, comme dans le livre d'Hemingway, *Paris est une fête*, peut se retrouver par la mémoire et l'imagination.

Mots-clés: Paris, attentats, espaces, mémoire

Abstract: A first person account. The terrorist attacks has changed our perception of the Parisian space. Some anonymous streets and *cafés* are known by everybody in the world now. However, if the form of the city, as Baudelaire said it, has changed, its spirit, as in Hemingways's book, *A Moveable Feast*, will be found again by memory and imagination.

Keywords: Paris, attacks, spaces, memory

*Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel);*
Baudelaire

Il y a bien des raisons d'aimer Paris.

Paris-Porto. A l'idée de quitter Paris pour Porto le 13 novembre, puis en traversant, le jour même, pour me rendre à l'aéroport, la ville où tous les panneaux publicitaires et lumineux affichaient la seule devise *Fluctuat nec mergitur*, j'ai éprouvé des scrupules. Aimer vraiment Paris, n'aurait-ce pas été y rester, avec les autres, revivre, dans Paris et non de loin, cette soirée qui est la cause de notre présence ici? n'était-ce pas fuir ce Paris que je prétends aimer? J'avais cependant une bonne excuse, qui était de le quitter pour venir parmi vous, précisément, puisque l'an dernier à la même époque, nous nous trouvions dans une position en quelque sorte symétrique, c'était vous, mes amis portugais, qui étiez sur le point de vous rendre à Paris. Le colloque que j'organisais à Nanterre sur la mémoire de la littérature mondiale était prévu cinq jours après les attentats, et, deux jours avant son commencement, nous ignorions même si l'Université rouvrirait. Il se trouve que les premiers, hors les proches, à se manifester ce soir-là, très tôt, vers minuit, furent des amis étrangers, parmi eux mes amies portugaises. Les amis étrangers furent aussi les premiers à répondre présents lorsque, dans les heures chaotiques qui ont suivi, je leur ai fait part de mes doutes: fallait-il maintenir le colloque, les faire venir dans une situation aussi dangereuse (et, dangereuse, nous ne savions même pas, alors, à quel point elle continuerait de l'être, dans les jours qui suivraient, nous l'avons très heureusement ignoré)? ils répondirent tous que leur amour de Paris serait plus fort que la peur. En ce temps-là, *Même pas peur*, un slogan de l'après-Charlie, s'affichait un peu partout, sur des bouts de carton, sur des écrans, à côté de *Je suis Paris*. Et pourtant nous avions terriblement peur, tous. Mais il ne fallait pas le montrer à ceux qui venaient d'aussi loin. Vous, parmi les autres, mes amis portugais, vous êtes donc venus, vous vous êtes mêlés aux Parisiens sidérés dans les métros et les rer, vous avez traversé un Paris dans lequel on traquait encore des terroristes en fuite, vous avez écouté avec les étudiants en larmes les hommages et les témoignages, nous avons ouvert ensemble le colloque pendant que se terminait l'assaut donné aux terroristes cachés à

Saint-Denis. Vous n'avez pas seulement aimé Paris, vous avez *été Paris*. Si je raconte tout cela, ce n'est pas seulement pour vous remercier d'avoir été présents quand vous auriez pu si facilement vous désister, c'est parce que vous faites apparaître une très bonne raison d'aimer Paris: aimer Paris parce que nos amis étrangers l'aiment, et que, lorsque nous n'en pouvons plus de Paris, ils nous rappellent que nous n'en sommes pas propriétaires et qu'ils y voient, eux, quelque chose que nous ne voyons pas, ou peut-être, qui n'existe pas. Un Paris, mais lequel?

La forme de ma ville. Ce n'est pas nouveau, c'est sans doute aussi vieux que l'amour pour Paris. Je l'ai dit, il y a bien des raisons d'aimer Paris. Les "50 raisons", les "100 raisons", même les "300 raisons" d'aimer Paris – en hiver, en été, en plein mois d'août, à Noël... constituent une valeur sûre pour les rédactions de magazines et les sites internet en mal de sujets. Tout comme l'opposition entre le Paris que "tout le monde connaît", le Paris des touristes, apparent, superficiel, et puis le *vrai*, le profond, l'authentique, le *Paris des Parisiens* (ou de *la Parisienne*, pour citer au hasard deux livres récents parmi tant d'autres, et que je me trouve avoir dans ma bibliothèque..). Du reste, les Parisiens eux-mêmes, bien sûr, ne sont jamais d'accord sur *leur* Paris. Tout récemment la mairie de Paris a fait réaliser un petit clip qui s'appelle *Paris je t'aime*. On y voit le Louvre, les Grands Magasins, la place de la République, la Tour Eiffel, l'Opéra, l'Arc de Triomphe, Montmartre, la Seine, des défilés de mode et des amoureux, beaucoup d'amoureux qui s'embrassent, des marchés et des cuisiniers, le Canal Saint-Martin, la fan zone de l'Euro...Au générique s'affichent des remerciements aux différentes marques de prestige qui le sponsorisent et c'est sans doute parce qu'il ressemble un peu trop à un clip publicitaire qu'est immédiatement apparu une autre video, qui s'appelle *Paris on t'aime aussi*. On y voit le métro aérien, la Tour Eiffel, les quais, des marchés, des terrasses, des cafés, des danseurs de rue et encore la Tour Eiffel, Pigalle...un Paris plus populaire et plus jeune qui ressemble un peu à celui qui a été visé dans les attentats, mais qui, au fond, rassemble, comme le montrent les inévitables *skaters* présents dans les deux clips, certains clichés visuels identiques. De toute façon, ni l'un ni l'autre, malgré la vision fugitive de la statue de la République couverte de drapeaux dans le premier, ou de terrasses et de bières qui circulent dans le second, ne montrent que Paris a changé, *et pour cause*. Le but est même exactement l'inverse puisqu'il s'agit de garantir aux

visiteurs que “Paris est toujours debout”, selon les paroles de la maire, que *Paris est toujours Paris*. Or, c’est ce que je voudrais dire, c’est la seule chose dont je puis témoigner, ce n’est pas vrai. *La forme de ma ville a changé*. On le sait bien, que la forme d’une ville change plus vite que le cœur de ses habitants, mais on a toujours du mal à s’y faire. De ses habitants morts et blessés, je ne parlerai pas, je m’en tiendrai à la forme de la ville – et je ne parlerai pas non plus du Stade de France, où le premier mort de la soirée fut Franco-portugais, parce que, situé à l’extérieur de Paris, il constitue un symbole assez clair.

Baudelaire parlait d’une ville défigurée par les travaux haussmanniens, d’un chantier où “palais neufs, échafaudages, blocs” se mêlaient aux “vieux faubourgs”. Rien de tout cela aujourd’hui. Pas de bâtiments en ruines, de trou béant, nul *Ground Zero*. A Paris, les gravats ont été ramassés et les vitrines ont été remplacées; les cafés ont rouvert un à un, souvent refaits à neuf, et ces jours-ci, la Bataclan a inauguré une nouvelle façade avant le concert de Sting, le 12. Même la place de la République a été nettoyée, et les mémoriaux improvisés sont entrés aux archives. Les blessures de la ville se sont effacées plus vite que celles des victimes. Pourtant la forme de la ville a changé, je le sais. Des noms de rues et de lieux banals sont désormais connus de tous: rue Alibert, rue Bichat, rue de la Fontaine au Roi, rue de Charonne, boulevard Voltaire, passage Saint-Pierre Amelot. Puis Le Carillon, le Petit Cambodge, la Bonne Bière, Casa Nostra, La Belle Equipe, Le Comptoir Voltaire, le Bataclan. Ce Paris populaire de l’Est parisien, celui des chansonniers et des artisans, des barricades et des révolutions, n’était certes pas dépourvu de mémoire pour les Parisiens. Certains lieux sont connus pour d’autres faits et d’autres morts: la dernière barricade de la Commune, une plaque le rappelle, est tombée rue de la Fontaine au Roi, en 1871; c’est contre les grilles et dans les couloirs de la station de métro Charonne, à l’angle de la rue du même nom et du boulevard Voltaire, que des manifestants contre la guerre d’Algérie sont morts écrasés par la police en 1962. Le Bataclan existe depuis 1864, et fut, sous le nom de *Grand Café Chinois Théâtre Ba-ta-clan*, salle de spectacle, café, cinéma,.. avant de redevenir salle de concert. Mais qui sait que la rue Alibert tire son nom d’un médecin de l’hôpital Saint-Louis qui la jouxte, tout comme la rue Bichat voisine – le nom Bichat étant, lui, bien plus connu des Parisiens comme celui d’un hôpital situé aux portes de Paris? dans un livre

que Thomas Clerc a consacré, il y a quelques années au 10^{ème} arrondissement, et qui en répertorie toutes les rues dans un esprit perecquien, la rue Alibert n'a droit qu'à quelques lignes, et la rue Bichat n'est mentionnée que pour cette proximité avec l'hôpital Saint-Louis. Des rues banales, à peine pittoresques, laides pour certaines. Un Paris qui n'est pas dans les livres, ni même dans les films. Dans un petit recueil qui a été publié juste après le 13 novembre, et dont les ventes devaient aller aux propriétaires des lieux touchés, des poèmes, sur Paris en général - le *Paris incendié* de Victor Hugo -, des poèmes de Baudelaire et de Rimbaud sur l'ivresse, sur la bière et les auberges...il serait vain d'y chercher des *illustrations* de ces humbles quartiers, alors qu'on en trouverait sans peine d'autres quartiers plus prestigieux.

Et pourtant, ces rues et ces cafés sont devenus des lieux connus de tous, des lieux de pèlerinage et de recueillement. Qu'on tape le nom de chacune de ces rues sur Google, ce sont les attentats qui apparaissent tout de suite. Et si je dis que les traces sont effacées, quand on cherche le nom de ces lieux sur Google maps, les photographies ne sont pas encore mises à jour, ce sont celles qu'on a vues, pendant des mois: devantures fermées, barrières derrière lesquelles s'amoncellent fleurs et bougies. Et j'ajouterai depuis hier: des plaques ont été apposées en chacun de ces lieux. Non seulement ces lieux sont sortis de l'anonymat, mais pour qui regarde un plan de Paris, ils ont mis en relief de nouveaux parcours, de nouveaux itinéraires, un chemin que beaucoup d'entre nous ont voulu refaire, pendant les semaines et les mois qui ont suivi - même s'il y en a aussi qui, pendant des mois - mais cela revient au même - ont fait des détours pour les éviter. C'est une petite zone, finalement, quelques rues à peine, il est facile de refaire à pied le chemin parcouru par les terroristes en voiture. Une promenade dans les rues du 10^{ème} et du 11^{ème} arrondissement est ainsi devenue une visite à une série de mémoriaux, visite qu'on peut terminer par la place de la République, non seulement parce qu'elle était déjà devenue lieu de rassemblement après les attentats de janvier, mais parce qu'elle est juste à côté. C'est la même *géographie*. Doit-on en tirer un symbolisme particulier? On a beaucoup dit, juste après, que les terroristes avaient voulu frapper des symboles, un mode de vie, voire un *art de vivre*, des terrasses, une salle de concert. Et, de fait, dans la célèbre collection *Les lieux de mémoire* dirigés par Pierre Nora, il existe un chapitre "Le Café", entre "La gastronomie" et "Le Tour de France", dans une section

intitulée “ Singularités ” qui comprend aussi “ La galanterie”, “ La conversation”, “ La vigne et le vin”. La “ vie de café” est en elle-même un lieu de mémoire, elle est devenue même un argument touristique. Comme le souligne Benoît Lecoq, qui présente ce chapitre, évoquant le Flore et les Deux-Magots:

Au-delà du prestige éphémère que leur a valu telle ou telle circonstance politique ou artistique, les cafés ont souvent la chance de connaître une seconde vie. Une fois les acteurs disparus et l’effervescence retombée, ils demeurent comme les témoins miraculés d’une époque révolue. Devenus lieux de pèlerinage, on les visite à la manière d’un musée: avec le secret espoir d’y retrouver quelque chose d’un temps perdu. (Nora 1992: 879).

Il y a évidemment quelque chose comme une ironie tragique à lire ces lignes. Ces cafés-là n’avaient rien pour devenir des lieux de mémoire à leur tour. Si pour beaucoup de jeunes gens, c’étaient, après d’autres localisations historiques, de la rive droite à la rive gauche et vice-versa, les grands boulevards et le quartier latin, Montmartre et Montparnasse, de nouveaux lieux où sortir le soir, pour la plupart des Parisiens, c’étaient tout simplement des bistrots de quartier, d’habitues. Peut-être bien ce qu’on appelle, justement, *le vrai Paris, le Paris des Parisiens?* Dans un hommage posté sur Facebook, un *habitué* du Carillon, Erwan Le Gal, affirme, lui, que le lieu n’a pas été choisi au hasard, en une espèce de reconstruction rétrospective:

on y vient et on y revient parce qu’on s’y sent bien, au gré de l’ambiance qui s’adapte selon le moment de la journée. à l’ouverture on y croise les derniers ouvriers du quartier qui avalent leur café, plus tard on peut y lire un livre ou travailler sur son ordinateur en écoutant FIP, puis à partir de 18h on y retrouve ses potes pour un verre. [...] le carillon c’était d’abord un lieu qui incarnait pour ces fanatiques tout ce qu’ils exècrent: une certaine idée de la vie. celle qui consiste à prendre le temps de boire un café en terrasse, de lire, de rire, de partager une bouteille de vin avec des amis avec qui on ne partage pas forcément les mêmes orientations (religieuses, sexuelles, politiques), de fumer, d’écouter de la musique.

le carillon, c’était ça. c’était le 10e, le goncourt et le belleville qu’on aime.¹

Mais ce qu’il dit, je pourrais le dire aussi du bistrot de quartier en bas de chez moi; ce qu’il décrit, en prêtant sans doute bien trop d’“intentions” aux assassins – on ne le saura probablement jamais -, c’est peut-être tout simplement la vie ordinaire d’une

ville. La forme d'une ville, un vendredi soir. Comme l'écrit encore le 14 novembre une blogueuse, Titiou Lecoq, qui n'y était pas, qui aurait pu y être:

A Paris, hier soir, la vie tenait aux places dispos en terrasse et à vos goûts musicaux. Si vous préféreriez le métal ou le rock. Les attentats de janvier ciblaient des gens qui représentaient quelque chose : dessinateurs / policiers / juifs. Hier, c'était juste nous. Des gens qui aiment bien sortir pour faire la fête. On est pas méchants. En général, le vendredi soir, on est surtout un peu cons. On a jamais eu l'impression de représenter quoi que ce soit. Surtout pas le week-end. Le vendredi soir, on dépose les costumes sociaux habituels. Le vendredi soir, on est n'importe qui. [...] Mais on n'est pas un courageux peuple de Paris. On n'a pas fait de la résistance. On est juste des fêtards un peu cons. Franchement, les mecs, on ne méritait pas tant d'attention.²

Des "fêtards un peu cons", dont les visages se sont affichés aux unes du monde entier, à l'image de ces lieux banals et inconnus pour la plupart, transformés bien malgré eux en symboles.

Fera-t-on encore la fête à Paris? Dans les jours qui ont suivi les attentats, un livre un peu ancien a connu un succès fulgurant, provoqué par le message pacifiste d'une vieille dame, Danielle Mérian, relayé par Facebook. On en a vendu, pendant les mois qui ont suivi les attentats, 500 par jour au lieu de 10 auparavant. Des exemplaires en ont été déposés, au milieu des fleurs et des bougies. Les lecteurs de *Paris est une fête* d'Hemingway y ont-ils trouvé ce qu'ils cherchaient, y ont-ils trouvé des consolations, de nouvelles raisons d'aimer Paris? Le succès de ce livre est en effet déconcertant. Le Paris d'Hemingway, c'est justement celui que "tout le monde le connaît", rien à voir avec les rues que j'ai citées. C'est le Paris des Américains, et même pourrait-on dire sans jeux de mots, celui d'*Un Américain à Paris*, celui des comédies musicales, celui qu'on voit encore dans les films de Lubitsch ou de Woody Allen: Montparnasse, Saint-Germain, les bars du Ritz et de la Closerie des Lilas... On n'y fait cependant pas beaucoup la fête, pas la fête au sens où on l'attendrait en tout cas. On y boit beaucoup, certes, mais dans des cafés où on va pour écrire, parce que chez soi, on n'est pas tranquille, ou qu'il fait trop froid. Ces terrasses n'ont pas grand-chose à voir avec celles des "fusillades". A lire ces souvenirs d'un temps où Paris était si paisible, il y a même quelque chose de douloureux. En ce temps-là, on ne risquait pas sa vie en buvant une bière comme le fait Hemingway chez Lipp. La nostalgie explique-t-elle seule le succès de ce livre? déçue moi aussi en le lisant,

j'ai compris qu'il y avait peut-être un malentendu lié à ce titre, *Paris est une fête*, traduction bien hasardeuse de *A Moveable Feast*, une fête mobile, qu'on peut déplacer, emporter avec soi. Dans l'avant-propos qu'il a écrit pour le recueil, son fils, Patrick Hemingway, commente ainsi le terme:

un souvenir, [...] une manière d'être partie intégrante de soi, dont vous ne vous séparez jamais, où que vous soyez où que vous alliez et que vous viviez, et qui restera toujours vôtre. Une expérience primitivement ancrée dans un lieu et un moment où un état comme le bonheur ou l'amour se transforme alors en une entité mobile transportable et dans le temps et dans l'espace. (Hemingway [1964]: 13)³

Ainsi Paris, chez Hemingway, ce n'est au fond qu'une figure, celle de la syllepse, qui consiste à réunir deux sens dans un même terme: ce n'est pas *Paris sera toujours Paris* qu'il faut dire, mais *Paris n'est plus dans Paris*, comme on dit, chez Corneille, *Rome n'est plus dans Rome, Elle est toute où je suis (Sertorius, III, 1)*. Si la forme de ma ville a changé, je puis en conclure moi aussi que ce n'est pas grave, ce n'était qu'une figure, Paris n'est jamais vraiment *dans Paris*, on peut le recréer, on peut le transporter hors de Paris, il n'appartient pas qu'aux Parisiens. On peut le mettre de côté aussi, en attendant des jours meilleurs. C'est bien l'image employée en tout cas par Hemingway, dans ce livre resté inachevé, auquel il travaillait avant de mourir, qu'il présente comme sorti des *remises* (en français) de sa mémoire:

[...] il y a des *remises*, des endroits où l'on peut laisser ou ranger certaines choses, comme une cantine ou un sac de marin contenant des effets personnels, ou les poèmes non publiés d'Evan Shipman, des cartes annotées ou même des armes qu'on n'a pas encore eu le temps de remettre aux autorités compétentes, et ce livre contient des matériaux tirés des *remises* de ma mémoire et de mon cœur. Même si l'on a trafiqué la première et si le second n'est plus. (*idem*: 330)⁴

On le voit, la figure du *Paris n'est plus dans Paris* est, elle aussi, sans doute aussi vieille que l'amour pour Paris. Sans doute y a-t-il là en effet, quelque chose comme une consolation, je n'en suis pas certaine. Le petit-fils d'Hemingway, lui, en tire un principe original, à la manière du *Des Esseintes d'A Rebours* (qui renonce à aller à Londres).

Inutile de se déplacer: “Nul besoin, pour ce faire, d’aller jusqu’à Paris : la seule lecture de *Paris est une fête* vous y transportera” (*idem*: 33)⁵...

Hemingway, lui concluait, dans des textes restés à l’état de brouillons, mais répétés sous diverses formes dans le volume:

Il n’y a jamais de fin à Paris et le souvenir qu’en gardent tous ceux qui y ont vécu diffère d’une personne à l’autre. Nous y sommes toujours revenus, et peu importait qui nous étions, chaque fois, ni comment il avait changé, ni avec quelles difficultés – ou quelle facilité – nous pouvions nous y rendre. Paris valait toujours le déplacement, et on recevait toujours quelque chose en retour de ce qu’on donnait. (*idem*: 331)⁶

Il n’y a jamais de fin à Paris, mais on peut imaginer un monde où le “voyage à Paris” deviendrait à son tour un jour, une tradition oubliée, un lieu de mémoire. Si je vous dis que j’espère vous y revoir, j’aurai l’impression d’être à mon tour une envoyée de l’Office du Tourisme... pourtant, je ne voudrais pas finir sur une note mélancolique, et puisqu’il a été si souvent question de résistance et de courage, “on n’est pas un courageux peuple de Paris”, mais c’est à un poète de la Résistance que j’emprunterai les derniers mots:

Ne crie pas au secours Paris

[..]

Tu vas te libérer Paris

Paris tremblant comme une étoile

(Eluard, “Courage”, *Au rendez-vous allemand*, 1944)

Bibliographie

Eluard Paul (1944), *Au rendez-vous allemand*, Paris, Folio.

Hemingway Ernest (1964), *Paris est une fête*, traduction de Marc Saporta et Claude Demanueli, Folio. *A Moveable Feast*, the Restored Edition, pdf.

Haldat Stanislas du (2014), *Le Paris des Parisiens*, Stock.

La Fressange Inès de la, et Gachet Sophie (2010), *La Parisienne*, Flammarion.

Nora Pierre (1992), *Les Lieux de mémoire* (sous la direction de), III, *Les France*, 2. *Traditions*, Paris, Gallimard.

Sitiographie

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153063308906627&set=a.26351131626.46190.543196626&type=3&theater&__mref=message_bubble

<https://www.girlsandgeeks.com/2015/11/14/le-13-novembre/>

<https://www.youtube.com/watch?v=JnxDN5Bh4rA>

https://www.youtube.com/watch?v=e_M807HAe2c

Karen Haddad est Professeur de Littérature comparée, directrice du Centre de recherches Littérature et Poétiques comparées (Université de Paris Nanterre), membre du bureau de *LEA!* Elle a publié notamment *L'Illusion qui nous frappe* (Champion, 1995), *L'Enfant qui a failli se taire* (Champion, 2004), et de nombreux articles sur la littérature européenne. Ses travaux portent, de manière générale, sur le roman et l'écriture de soi.

Notes

¹https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153063308906627&set=a.26351131626.46190.543196626&type=3&theater&_mref=message_bubble

² <https://www.girlsandgeeks.com/2015/11/14/le-13-novembre/>

³ A memory or even a state of being that had become a part of you, a thing that you could have always with you, no matter where you went or how you lived forever after that you could never lose. An experience first fixed in time and space or a condition like happiness or love could be afterward moved or carried with you wherever you went in space and time. (*A Moveable Feast*, the Restored Edition, pdf, p. p. 12)

⁴ But there are *remises* or storage places where you may leave or store certain things such as a locker trunk or duffel bag containing personal effects or the unpublished poems of Evan Shipman or marked maps or even weapons there was no time to turn over to the proper authorities and this book contains material from the *remises* of my memory and of my heart. Even if the one has been tampered with and the other does not exist. (*A Moveable Feast*, the Restored Edition, pdf, p. 131).

⁵ You do not have to go to Paris to do this, though; simply read *A Moveable Feast*, and it will take you there. p. 19)

⁶ There is never any ending to Paris and the memory of each person who has lived in it differs from that of any other. We always returned to it no matter who we were nor how it was changed nor with what difficulties nor what ease it could be reached. It was always worth it and we received a return for whatever we brought to it. P. 131)

La lutte des places dans le Paris urbain: de *la haine* (1995) à *Hadewych* (2010)

Sabine Hillen

Univ. Antwerp / Vrije Univ. Brussels

Résumé: Afin d'étudier l'évolution urbaine de Paris, je ferai appel à deux films. *La haine* de Matthieu Kassovitz, tourné en 1994, qui donna lieu au genre "film sur la banlieue" et *Hadewych* tourné par Bruno Dumont une quinzaine d'années plus tard, en 2010. Dans ce qui suit, j'essaierai de démontrer que l'ogre des banlieues est effectivement présent dans *La haine*, peut-être sous un jour comique; toutefois, il est sûr que la monstruosité du stéréotype est appuyée. Dans *Hadewych* de Dumont, le stéréotype tend à disparaître et à devenir plus réaliste. Par conséquent, il faut croire que le côté mythique et typique du terroriste est réalisé davantage quand la terreur est encore irréelle et à distance. Bien-sûr cette hypothèse qui se révèle vrai pour les deux longs-métrages présentés ici, devrait tendre à se confirmer pour un ensemble de films plus consistant.

Mots-clés: image, son, réalisme, sublime

Abstract: In order to study the urban evolution of Paris, I will use two movies. *La Haine* by Matthieu Kassovitz, shot in 1994, which gave rise to the genre "film on the suburbs" and *Hadewych* shot by Bruno Dumont some fifteen years later, in 2010. In what follows, I will try to demonstrate that the ogre of the suburbs is actually present in *La haine*, perhaps in a comical light. However, it is certain that the monstrosity of the stereotype is supported. In *Hadewych* by Dumont, the stereotype tends to disappear and become more realistic. Consequently, one must believe that the mythical and typical side of the terrorist is realized more when terror is still unreal and remote. Of course this hypothesis, which proves true for the two feature films presented here, should tend to be confirmed for a more consistent set of movies.

Keywords: image, sound, realism, sublime

Un an avant les attentats à Paris (au Bataclan, Saint-Denis) et à Bruxelles, le politicologue, Thomas Guénolé introduit, dans ses enquêtes, une image intéressante, celle de “l’ogre des temps modernes”.¹ Cet ogre vit en banlieue. Il incarne trois tares – pauvreté, jeunesse et l’islam; ces tares intensifient et agrandissent la peur des citoyens. Par ailleurs, elles assument bien vite, sans raison réelle, des proportions mythologiques. Une fable se crée qui grandit la figure de l’adolescent jusqu’à en faire un conte de fée. Guénolé admet les difficultés soulevées par l’islamisation des jeunes en banlieue. Néanmoins, la représentation du fléau est hors proportion. Les activités à grand risque – comme le vol de voitures et le blanchiment d’argent – sont perpétrées par des banlieusards d’un âge plus avancé, en provenance d’Europe latine ou des Balkans.

La radicalisation islamiste, qui se situe entre Paris et la Syrie, touche selon Guénolé une minorité. La banlieue, par exemple, est frappée de plus en plus par la dés-islamisation. Les générations de jeunes nés en France se détachent lentement de la foi de leurs parents. Les Français “nés de confession musulmane” tendent à faire disparaître la pratique du culte.² L’hostilité internationale s’adresse donc majoritairement aux policiers et aux forces armées. Même si la ghettoïsation, autour de Paris, constitue un problème, les attaques ne se situent pas uniquement à proximité des HLM. Elles concernent le secteur public, les établissements scolaires dans la périphérie et les transports en commun. Les territoires que certains ont appelés “perdus”³ ont été mis en carte, avec leurs quartiers et leurs institutions.

Afin d’étudier l’évolution urbaine de Paris, je ferai appel à deux films. *La haine* de Matthieu Kassovitz, tourné en 1994, qui donna lieu au genre “film sur la banlieue” et *Hadewych* tourné par Bruno Dumont une quinzaine d’années plus tard, en 2010. Dans ce qui suit, j’essaierai de démontrer que l’ogre des banlieues est effectivement présent dans *La haine*, peut-être sous un jour comique; toutefois, il est sûr que la monstruosité du stéréotype est appuyée. Dans *Hadewych* de Dumont, le stéréotype de l’ogre tend à disparaître et à devenir plus réaliste. Par conséquent, il faut croire que le côté mythique et typique du terroriste est réalisé davantage quand la terreur est encore irréaliste et à distance. Bien-sûr cette hypothèse qui se révèle vraie pour les deux longs-métrages présentés ici, devrait tendre à se confirmer pour un ensemble de films plus consistant.

On sait que Paris est depuis le XIXe siècle une ville de travailleurs, éboueurs et petits négociants de toutes sortes. Or, la “lutte des places” (Michel Lussault) et l’installation des banlieues ont été entamées sous Napoléon III avec Haussmann. La construction des grands boulevards perturbait l’enracinement des quartiers pauvres. Elle alertait aussi les classes riches du danger d’incendies en période de troubles.⁴ La Commune donnait lieu, en 1871, au milieu des maisons en bois, à des révoltes multiples, propagées par le feu. Un urbanisme systématique, la fameuse ceinture rouge – appelé “rouge” à cause de ceux qui votaient pour le récent parti socialiste – visait à éloigner les résidents pauvres. La banlieue était née. Elle formait littéralement un lieu hors d’accès au centre pour les piétons.

Sous de Gaulle, l’urbanisme a mis un terme à la redistribution de l’espace social aux alentours de Paris, en créant les fameuses “villes-champignons” (Sarcelles et autres). Ces projets ont démarré après l’indépendance de l’Algérie en 1962. La présence de travailleurs juifs, noirs et arabes en banlieue fut le résultat d’une politique économique précise qui reposait sur l’importation de main d’œuvre du Maghreb. Envoyant leur salaire à l’étranger, les premières générations n’étaient pas nées sur place. Elles finissaient par s’y installer avec mères, enfants et épouses dans les cités en périphérie. Celles-ci reprenaient les maquettes des banlieues américaines comme Brooklyn. La violence allait y escalader. Le vide de la modernité était né.

L’historien Emmanuel Brenner a recueilli en 2002 des témoignages alarmants de professeurs enseignant à l’Est dans des écoles et des collèges situés à Créteil et Aulnay-sous-Bois. Aujourd’hui la violence en banlieue agite surtout les cités qui se situent sur la rive droite de la Seine: au Nord-Est allant de Chanteloup-les-Vignes - avec e.a. Zac de la Noé où *La haine* fut tourné - à Seine Saint-Denis. Mais elles concernent aussi l’Est de Paris. En 2002, on recense en France 405 actes antisémites, c’est-à-dire plus d’un par jour. Les témoignages que Brenner recueille se concentrent sur les minorités juives dans les écoles de banlieue, minorités visées par des propos racistes, mais aussi par des agressions physiques. Les invectives entre les murs d’école proviennent en majeure partie de la population maghrébine. En 2002, moment de la parution du livre de Brenner, les auteurs des attaques sur *Charlie Hebdo* avaient 13 ans (Brenner 2015: 10-73).

Les territoires de la périphérie-Est et Nord-Est sont touchés par un chômage massif. Parmi les 15 à 59 ans, 21% se retrouve au chômage, soit le double du pourcentage français qui se situe autour des 10%. A diplôme égal, les candidats avec nom à consonance marocaine doivent envoyer 54 cv avant d'avoir droit à un seul entretien d'embauche. Un candidat de nationalité française 19 cv pour le même résultat. La violence est, selon plusieurs, surtout causée par le chômage. Elle est renforcée par la politique internationale et par la politique sioniste. Le sort des Palestiniens devient, plus d'une fois, le reflet de l'impuissance maghrébine en Europe (Guénolé 2015: 5-20 et Brenner 2015: 10-73). L'idée du chômage joue bien sûr pour les personnages de Matthieu Kassovitz : le Juif, Vinz, le Black, Hubert et l'Arabe, Saïd.

Depuis *La haine*, Vinz (Vincent Cassel 1994) est devenu un personnage culte donnant lieu à un sous-genre du cinéma français: le film sur la banlieue. Le genre anglais, appelé *suburban cinema*, existait déjà depuis les années 80 (Alan Parker *The Commitments* – Roddy Doyle), il s'est développé sous un autre jour en France avec, parmi d'autres, *Entre les murs* (2008 – Laurent Cantet), *35 rhums* (2009 – Claire Dennis) et *Intouchables* (2011 – Olivier Nakache). La recension de Guénolé compte 21 films produits après l'an 2000; tous montrent les habitations pour loyers modestes par le biais du romantisme ou de la marginalité hyperréaliste (dans le sens de Guénolé: trop vrai pour être réel).

Le montage de ces films français laisse voir que la banlieue n'est en rien comparable à celle de la Grande-Bretagne. Guénolé précise: "Il y a un problème dans la façon dont le cinéma français représente nos jeunes de banlieue. Ces derniers sont dépeints dans la très large majorité des films de ce sous-genre, en voleurs, trafiquants, violeurs, terroristes, faussaires, casseurs et ainsi de suite. Bref, le cinéma français nourrit lui aussi la banliophobie" (Guénolé 2015: 41). La représentation de la banlieue se concentre donc sur un territoire dangereux, propice au vol, à la drogue et au harcèlement sexuel.

En suivant ces réflexions, j'ai essayé de voir si l'anxiété liée à l'espace et à ses habitants – la fameuse banliophobie dont il est question dans cette étude – apporte comme outil de travail un supplément au cinéma. Est-ce que les causes de l'anxiété,

représentées dans ces films, sont les mêmes que celles que Guérolé découvre en parlant des stéréotypes?

Si la particularité de la phobie a encore un rapport avec un caractère exagéré chez Kassovitz, elle n'entre plus du tout chez Dumont dans le cadre d'une exagération actantielle. Dans *Hadewych*, l'image et le son reçoivent, dans les deux cas, une représentation réaliste qui touche à la transcendance. L'anxiété se traduit tantôt comme une réalité où les données du réel sont reproduites aussi fidèlement que possible par le cadrage – également les données qui ne sont pas cinématographiques comme le silence, l'immobilité... Tantôt, la réalité se transforme en une image proche de l'irreprésentable (l'amour pour un être absent), ou un son proche de l'inaudible (l'explosion d'une terreur imprévue). La peur se dévoile donc comme réaliste et sublime; cette dernière facette, je la qualifierai provisoirement, au niveau de la réception, comme le *suave mari magno* de Lucrèce: le spectateur dans son siège reste préservé d'une catastrophe qu'il envisage tout en restant hors d'atteinte.

Contrairement à Guérolé, je crois que la ville, ainsi que l'anxiété qu'elle dégage, sont bien loin de donner lieu "seulement" à une phobie politique "imaginaire". En réalité, la peur est lors du processus de production généralement mise à distance, afin de devenir une notion esthétique et narrative, une composition cinématographique qui règle la tension narrative. Réfuter la phobie comme s'il fallait se détourner d'un parti pris négatif et purement "imaginaire", tel que Guérolé le fait dans plusieurs passages quand il critique les médias et les films qui parlent de la banlieue, semble donc surtout une position politique et non esthétique.

Qui dit "fiction" comprend sans trop d'explications que la narration épique réclame le conflit.⁵ La tension s'édifie, dans le sous-genre donné, à partir d'une dynamique binaire entre des territoires opposés et leurs habitants; il faudra donc voir, au delà de la polarisation, comment les banlieusards évitent le dualisme et confrontent les citadins qui habitent le centre; comment on passe d'un territoire vers l'autre, comment certains changent de camp et transgressent les frontières et surtout comment la pauvreté, la phobie et l'islam ont leur mot à dire chez Kassovitz et Dumont.

LA HAINE

La haine a été tournée en partie dans le centre de Paris, en partie à Chantloup-les-vignes près de Pontoise. Les conflits entre policiers et banlieusards sont plus intenses que ceux qui opposent les habitants du centre à ceux de la périphérie. L'équipe ayant participé aux préparatifs du tournage était constituée par le réalisateur et ses acteurs principaux: Vincent Cassel (un Juif d'Afrique du Nord, appelé Vinz dans le film – fils de l'acteur Jean-Pierre Cassel), Hubert (en réalité Hubert Koundé, qui figurait aussi dans le premier long métrage de Kassovitz *Métisse*) et Saïd (Saïd Taghmaoui de son vrai nom). Les trois ont habité en banlieue Nord-Est, à 35 km du centre, dans un deux-pièces cuisine. Un mois fut prévu pour les préparatifs, un mois pour le tournage.

La première étape à franchir fut la quête d'une cité, prête à autoriser le tournage. Kassovitz, qui voulait faire comprendre le point de vue des jeunes, avoue: "lorsqu'on se pointait en disant 'voilà, on veut tourner un film qui s'appelle *La haine*', forcément ils nous répondaient: 'Non, non, vous ne tournez pas ici'" (d'Yvoire 1995: 108-9). Seule solution: faire semblant de changer le titre du film en *Droit de cité*. En réalité, l'équipe voulait éviter les clichés "comme on en voit dans tous les reportages" et montrer que "ça pouvait exploser même dans une cité normale" (*ibidem*). Ils ne voulaient pas non plus une cité sale et crade comme on en voit dans les reportages à la télévision. Les habitants de Chantloup-les-Vignes ont fini par respecter l'équipe, après une opposition de plusieurs journées, voire semaines. Certains ont fini par accepter de figurer dans le film, entre autres pour les scènes tournées sur le toit du HLM.

Saïd Taghmaoui, le seul parmi l'équipe à connaître les lois de la banlieue, a dû négocier pour amadouer les conflits, chaque cité ayant des lois différentes. Lors de la réception du film, on a reproché à Mathieu Kassovitz de ne pas habiter en banlieue. Or, après avoir participé à la révolution hongroise et à la guerre qui s'en est suivie, le père de Kassovitz est passé par l'expérience des ghettos. Dans un entretien le metteur en scène déclare à ce sujet: "(...) je préfère me mêler des trucs qui ne me regardent pas... Les mecs qui ne s'occupent que de leurs ognons, ce sont des trous du cul. Si c'est parce que tu n'es pas juif que tu ne peux plus être touché par la Shoah, si c'est parce que tu n'es pas noir que tu ne peux pas être touché par le racisme en Afrique du Sud, je ne sais pas ce que tu fous. Ok, va gagner ton blé et travaille à la bourse" (*idem*: 111).

La représentation de la ville dans *La haine* est différente de tous les autres films tournés en banlieue au paravent. Pour les *Cahiers du cinéma*, cette différence regarde non seulement la narration complexe, qui refuse toute prédiction, mais aussi le langage quasi incompréhensible, appelé “tchache”, proche de l’oral et du verlan (Jousse 1995: 33-5). Pour la presse anglo-saxonne, le mérite de Kassovitz consiste à éviter le côté stéréotypé et militant de la majorité des films sur la banlieue.⁶

Veillant à éviter les partis pris idéologiques trop vus, Kassovitz réussit à entendre un à son public. Il crée ce miroir par le style comique et tragique, à partir d’un fait-divers, la fameuse “mort de Makomé”, jeune étranger assassiné près du commissariat du 18^e arrondissement suite à une bavure policière.⁷ L’ogre Kassel devrait donc, en premier lieu, prêter à rire. Pourtant, la chute finale du personnage, chute toujours différée et jamais représentée, laisse croire au pire. Tourné en noir et blanc, se déroulant en 24 heures et présentant une série de micro-affrontements avec la police, le film est considéré comme un exemple stylistique “hyperréaliste” qui échappe au naturalisme. Pour des films comparables sur la banlieue, la question sera de savoir jusqu’où va la réalité et surtout où commence la fiction. En d’autres termes, qu’est-ce qui sépare encore le fait-divers de la fiction?

HADEWYCH

En 2010, Bruno Dumont achève le tournage de *Hadewych*, son seul film sur la banlieue parisienne. À cet époque, le philosophe de Bailleul (°1958) est réalisateur et scénariste de films comme *La Vie de Jésus* (1997) qui reçoit le César du meilleur début, et *Humanité* (1999), grand prix du Jury à Cannes, deux ans plus tard.

Hadewych ne figure pas dans le corpus de Guérolé à juste titre. Les personnages arabes ne sont en rien des “ogres des temps modernes”. La banlieue n’est pas non plus la plaque tournante du crime facile. Elle laisse voir avant tout des lieux de prière et des moquées improvisées. Les appartements, avec vue imprenable, sont jugés beaux par ceux qui les occupent. Yassine et Nassir Chir n’ont pas “le profil-type” du jeune “mal rasé de 13-30 ans vêtu d’un survêtement à capuche”. Dumont installe d’emblée un rapport incertain à l’altérité. Le doute s’empare du sujet. L’autre peut être ami ou ennemi.

J'ignore les causes qui le rapprochent de moi. Rien ne m'autorise à observer avec certitude les raisons de son amitié ou de son hostilité.

Les tournages se situent chez Dumont dans des lieux isolés et éloignés du monde. Ainsi la banlieue et le cloître fonctionnent de la même manière, comme des endroits qui laissent à la négativité la place qu'elle mérite. Comme lieux du manque – manque d'opulence, manque de recours "conventionnel" à la technologie –; ce sera ce manque qui se transforme en puissance. C'est par cette négativité et cette même carence que le désir se fait à nouveau sentir, sans sombrer dans un misérabilisme romantique.

Le centre de Paris est, à cet égard, à l'opposé de la périphérie: la demeure du père de Céline – Hadewych - est un hôtel luxueux au cœur de l'île Saint-Louis. Les boiseries, les parquets d'époque et les antiquités laissent croire au comble de la réussite. Reste le morne ennui du confort et la tristesse familiale. Céline quittera sa demeure luxueuse pour s'enfermer dans la chambre d'un cloître où elle enchaîne les crises de jeûne. Arrivée au bord de l'anorexie et s'étant recueillie, en hiver, sous la pluie, sa radicalité dérange. Expulsée, Hadewych – interprétée par Julie Sokolowski - redevient Céline, dans son hôtel de maître. Retenue dans un café quelconque, elle fait la rencontre de Yassine qui habite, avec son frère la banlieue. En sa compagnie, Céline décide ensuite de se rendre au Moyen Orient. À leur retour, a lieu un attentat.

Les valeurs qui se rattachent au centre et à la périphérie ne sont pas clairement lisibles.

Comment envisager l'image de l'espace? Les personnages errent entre les deux zones assez reconnaissables, comme des nomades attachés à aucune terre. Les configurations de leur habitat ne cessent de changer, comme si l'incertitude affective vis-à-vis de l'autre se voyait renforcée par une incertitude – une errance - géographique. Dès lors, il s'agit d'une véritable errance réaliste mais sans aucun sens.⁸ Toutes les actions ont lieu comme si l'économie n'avait aucune emprise sur le déploiement de personnages. La géographie citadine montre des êtres imperméables aux standards conçus pour leur genre, classe sociale ou tranche d'âge, de sorte qu'avoir de l'argent ou ne pas en avoir revient au même quand on reste indifférent à son pouvoir.

Le cinéaste ne crée pas, à partir de là, des mondes parallèles qui, à cause de clivages, ne communiquent pas.⁹ Si le centre et la banlieue interfèrent, c'est précisément

par la communauté d'esprit qui unit les personnages. Il n'y a donc pas, comme dans le cinéma de banlieue standardisé, deux Frances distinctes: celle du péri-urbain "populaire enfermé dans la sédentarité" et celle des grandes villes.¹⁰ Le spectateur passe abruptement – et c'est là que l'aspect sublime du réalisme prend son essor – du nomadisme au terrorisme sans ancrage géographique. Le cadrage de la caméra privilégie, vers la fin, l'abstraction et l'irreprésentable: la fumée après l'attaque ou encore la lumière du soleil, sans se concentrer sur les repères urbains.

Comment envisager le son? Le doute affectif provient notamment de la réduction du scénario. Dumont aime les plans de séquence lents, sans dialogue, prolongés. Il défait la psychologie de ses personnages plus qu'il ne la clarifie. Yassine se présente d'abord sous l'allure d'un "amoureux" possible; ce qui, ensuite, motive son amitié reste inaudible. Son frère enseigne la religion dans l'arrière-salle d'un restaurant halal, ce qui l'incite à se servir de Céline n'est pas explicité non plus. Même à la fin, l'hostilité des attentats ne fait pas l'objet d'une formulation claire, ni de la part des policiers, ni de la part des terroristes. La bande sonore propose un bruitage qui refuse de commenter ce qu'on voit. Ce qui raisonne les personnages refuse d'être communiqué.

Lors du silence, la position de la caméra varie peu. Il n'y a pour ainsi dire presque pas d'accompagnement musical, à l'exception de quelques scènes de concert plus ou moins réalistes.

La première scène focalise Sokolowski pendant plusieurs minutes, en plan fixe, à genoux près d'un lit, en priant. Ce plan renforce la lenteur mais aussi la représentation du sublime. Rien ne se passe. La promesse du personnage, qui s'engage sans déclarations manifestes, ne connaîtra aucune modification. Expulsée du lieu, elle retourne à Paris, fait la rencontre de deux hommes, et après 1h20 le spectateur assiste à une explosion dans le métro parisien. Les images dans une rame du tramway, peu avant l'explosion, laissent à supposer qui sont les acteurs de l'attaque. Plus tard, on revoit Céline dans le cloître. Quelques policiers de passage ne l'internent pas. Prise de peur, elle essaie de se noyer, récitant des textes mystiques qui la libèrent de son corps et de ses émotions. Enfin elle disparaît sous l'eau, jusqu'à ce qu'un ouvrier la sauve.¹¹ L'espoir semble donc le mot de la fin.

Des tensions actantielles, incarnées par des acteurs non professionnels, marquent le film. Celles-ci restent toutefois abstraites: la dialectique entre homme et femme, christianisme et islam, visible et invisible. Dans un entretien avec Frédéric Sojcher, Dumont explique comment la narration n'a à vrai dire plus de rapport au langage. Trois répliques du scénario sont ramenées à deux, ensuite – quand les acteurs ressentent la situation - elles se limitent à un mot, puis à rien. Chaque mot souligne son inutilité jusqu'à ce que seule l'actualité de la scène jouée demeure. "À force de travailler, je renonce de plus en plus au scénario. Je cherche de plus en plus à faire matière, à la fois avec le paysage et avec les acteurs, puisque les acteurs ce n'est pas tellement différent des paysages" (Sojcher 2008: 173). Le silence, l'absence d'accompagnement musical et le jeu intériorisé d'acteurs non professionnels ont souvent valu à Dumont la comparaison avec Robert Bresson. Cependant, Dumont a lui-même nié cette influence, et actuellement sa poétique cinématographique bifurque vers une "intersubjectivité accomplie" (Maubreuil 2016: 81).

Lors de la mise en scène, le dialogue s'effondre dans le temps et l'espace du tournage: "exprimer l'amour c'est justement altérer la relation attendue, connue, que nous avons" (Sojcher 2008: 197). Par conséquent, "altérer la relation attendue" veut dire: passer de l'hostilité à l'amour ou de l'amour à l'hostilité. Mais cela signifie aussi se mouvoir dans une sphère dialectique qui n'est pas celle de la raison. Et Dumont ajoute: "Je crois qu'il y a au sein du terrorisme contemporain un point où l'amour et la violence coexistent" (Romney 2010).

Ce point limite où les deux se touchent rend à politique son mystère. Hadewych pose cette bombe que "nous avons tous envie de poser" (*ibidem*). Ainsi "filmer une action politique est aussi filmer un sentiment" (*ibidem*). Il ne s'agit pas d'être scientifique ou croyant mais bien de travailler au cœur du conflit. La religion opère alors comme un archaïsme qui a trouvé une place moderne au cinéma, tout comme Julie Sokolowski se révèle dans ce film comme une actrice qui ne voulait pas être actrice. Dumont débarrasse le sacré de ses vieilleries, afin de créer une distance de tout ce qui lui échappe (Sojcher 2008: 177).¹² Ce qui lui échappe, c'est bien l'islam ennemi, mais aussi le sacré contemporain, très différent de ce qu'on a l'habitude de croire.

Thomas Guénolé achève sa recherche cinématographique en arrivant au constat que plusieurs films sur la banlieue ne sortent pas de l'équation "jeune-de-banlieue" équivaut "délinquance et violence". L'exemple d'*Hadewych* démontre, d'après moi, le contraire. Le jeune-de-banlieue est bien celui qui, par son départ du pays natal, ramène un passé lointain et oublié. Son martyre ne touche pas seulement à l'absurdité. Il questionne les structures de pouvoir en place, les rapports de force qui le rejettent et qui le privent d'être ramené à soi et aux autres. Sans narcissisme primaire le vide condamne au désamour. Ce désamour peut propager une violence qui n'a pas partie liée au racisme. Exister veut dire "apparaître" dans le regard d'autrui, non comme une image ou comme un sujet interchangeable, mais comme un être qui existe, c'est-à-dire "qui sort du commun". Quand le sentiment d'exister s'éloigne, l'autre n'est pas loin de disparaître. Qu'il soit ennemi ou ami n'importe plus, quand on en arrive à ce point.

Bibliographie

Brenner, Emmanuel (2015, première édition 2002), *Les Territoires perdus de la République*, Paris, Fayard.

Elstob, Kevin (1997-98), *Film Quarterly*, volume 51, n° 2, winter.

Fraeters, Veerle (à paraître), "From Medieval Dutch Writer to French Film Character. The Presence of Hadewijch in France from the perspective of *Hadewijch* (2009), the Movie", *Circulation of Dutch Literature*, Louvain, Leuven University Press.

Guénolé, Thomas (2015), *Les jeunes de banlieue mangent-ils les enfants?*, Lormont, Les Bords de l'eau.

Jousse, Thierry (1995), *Cahiers du cinéma*, n° 492, paru en juin.

Lussault, Michel (2009), *De la lutte des classes à la lutte des place*, Paris, Grasset.

Maubreuil, Ludovic (2016), “*Hadewych*, de Bruno Dumont: une esthétique de la transfiguration” et autres contributions: Fraeters, Veerle et Willaert, Frank, etc. in *Nunc*, revue *désertique*, n° 40, pp. 81-85.

Romney, Jonathan (2010), DVD-*Hadewych*.

Sojcher, Frédéric (2008), *La direction d'acteur, carnation, incarnation*, Mesnil-sur-l'Estrée, du Rocher.

Stiegler, Bernard et Elie During (2004), *Philosopher par accident*, Paris, Galilée.

d'Yvoire, Christophe (1995), “Y’a d’la haine... Mathieu Kassovitz... y’a d’amour”, Entretien dans *Studio Cannes*.

Sabine Hillen a publié plusieurs livres sur la littérature française du 20e siècle chez Michel Minard (Paris). Après son passage à l’académie Jan Van Eyck de Maastricht, elle enseigne à Anvers et à Bruxelles sur les liens entre littérature et cinéma. Quelques-unes de ses publications récentes sont: “Représentations de la marginalité dans le documentaire *Striptease*”, in *Mutations de société, mutations de cinéma, Les Cahiers du Littoral*, n°8, 2015, éd. Bénédicte Brémard, Carl Vettters e.a., Université du Littoral, Côte d’Opal, 2015; ainsi que “The only way is UP: social mobility in Michael Apted’s *Up* documentary series” in: *Social Class on British and American Screens*, éd. Nicole Cloarec, David Haignon, McFarland and Company inc, North Carolina, 2016.

Notes

¹ *Les jeunes de banlieue mangent-ils les enfants?*, Lormont, Les Bords de l'eau, 2015, avant-propos et premier chapitre.

² Le port du voile peut témoigner d'un respect du code religieux; il peut aussi être le signe d'une adhésion à la contre-culture ou le témoignage d'un effet de mode.

³ Emmanuel Brenner, *Les Territoires perdus de la République*, Paris, Fayard, 2015 (première édition 2002), p. 10-73.

⁴ Aperçu historique de Bérénice Reynaud dans: "le 'hood, Hate and Its Neighbors", *Filmcomment*, mars-avril 1996, p. 54. Voir aussi chez Godard: *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) et *Numéro 2* (1975).

⁵ À ce titre, les médias et la fiction au cinéma ne s'opposent pas. Elles instaurent chez leur public certains stéréotypes qui renforcent la peur de la périphérie et de ses habitants. Les raisons des hostilités imaginées sont multiples. L'une d'entre elles, évoqué par Guénolé, met en cause les documentaires qui tiennent trop compte des désirs du récepteur. Les reportages à la télévision mettent en scène une "minorité infime" des jeunes. En outre, les reporters doivent souvent travailler à partir d'un angle préétabli, d'une narration générale qui répond aux besoins de la rédaction, avant que les faits ne se révèlent. Ainsi les médias offrirait à ceux qui les regardent un miroir "romantisé", un échange symétrique, confirmant leurs idées ou leurs jugements tenus pour vrais.

⁶ Kevin Elstob, *Film Quarterly*, volume 51, n° 2, winter 1997-98, p. 48: "(...) different from other banlieue films that often tend to make a case for the humanity of the minority groupes who have become scapegoats" (...) "In this context, Kassovitz avoids the pitfall of cozily portraying misguided teenagers".

⁷ Entretien avec Christophe d'Yvoire, "Y'a d'la haine... Mathieu Kassovitz... y'a d'l'amour", *Studio Cannes* 1995, p. 107: "Cette histoire était tellement absurde que j'ai voulu essayer de comprendre comment on peut se lever le matin et se faire descendre le soir".

⁸ Voir aussi: Pierre Noël Giraud et Michel Lussault, "La Nouvelle lutte des places", *Philosophie Magazine*, mai 2016, p. 61. Propos recueillis par Martin Legros.

⁹ Bernard Stiegler et Elie During, *Philosopher par accident*, Paris, Galilée, 2004.

¹⁰ Pierre Noël Giraud et Michel Lussault, *op.cit.*, p. 63.

¹¹ L'adaptation du discours (dialogue et monologue) a été commenté dans l'entretien avec Jonathan Romney (DVD) et analysée par Veerle Fraeters (voir bibliographie: à paraître). À cet égard, la scène avant l'attentat (le dialogue avec les autres terroristes) et la scène finale (monologue adressé au dieu absent avant de se noyer) ont une importance majeure. Voir à 1h20 min et à 1h33 min: "Mes jours seront des nuits/ Pourquoi me forces-tu à te poursuivre sans cesse? /Pourquoi t'éloignes-tu de plus en plus loin? / Tu m'as fait payer, amour, un prix trop haut pour créature humaine".

¹² Dumont ajoute que l'autre est celui qui occupe la place de l'impuissance: "Je pense qu'il y a quelque chose dans le 'pas bien jouer', dans la gaucherie, qui est proche de la vie, parce que dans la vie on est gauche".

Introduction à la lecture des romans *Dawa, Le Français, Ni le feu ni la foudre*, par Julien Suaudeau¹

Maria Hermínia Laurel

Universidade de Aveiro - Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

Résumé: Les trois romans de Julien Suaudeau dont nous nous occuperons se situent dans une France espace physique et/ou symbolique du désir de vengeance de leurs personnages (*Dawa*, 2014), une France qui devient le scénario de leur soumission à la violence extrême et à propagation de la terreur extra muros (*Le Français*, 2015), tout autant que de leur quête existentielle condamnée à l'incertitude ou à l'échec (*Ni le feu ni la foudre*, 2016). Une trilogie que nous interrogerons dans le cadre d'une contemporanéité, la nôtre, à laquelle la littérature ne saurait rester étrangère, tout en en révélant des espaces identitaires souterrains auxquels se superposent d'autres, dont la surface est à peine apparemment plus lisible.

Mots-clés: Paris, terrorisme, Julien Suaudeau, violence

Resumo: Os três romances de Julien Suaudeau sobre os quais nos debruçaremos situam-se numa França, espaço físico e/ou simbólico do desejo de vingança dos seus personagens (*Dawa*, 2014), uma França que se torna cenário da sua submissão à violência extrema e à propagação do terror extramuros (*Le Français*, 2015), mas que é também palco de existências condenadas e sem futuro (*Ni le feu ni la foudre*, 2016). Uma trilogia que nos propomos interrogar no quadro de uma contemporaneidade perante a qual a literatura não fica indiferente, ao revelar espaços identitários subterrâneos sobre os quais outros se erguem, só aparentemente mais legíveis.

Palavras-chave: Paris, terrorismo, Julien Suaudeau, violência

*Yo conozco distritos en que los jóvenes se prosternan antes
los libros e besan con barbarie las páginas, pero non saben
descifrar una sola letra*

(Jorge Luis Borges 2014: 144)

Auteur encore peu connu, Julien Suaudeau s'est vu attribuer un don presque prophétique pour son premier roman, *Dawa* (2014), par le magazine *Paris-Match*,² deux semaines à peine après les attentats qui ont bouleversé Paris, la France et l'Europe le 13 novembre 2015.

Ce "don" n'a rien de prophétique pour Julien Suaudeau; selon lui, il faudrait plutôt avoir la conscience nette que "le vide de notre sous-culture nous reviendra en pleine gueule".³

Soutenus par quelques idées fortes, les trois romans publiés jusqu'à ce jour par Julien Suaudeau s'articulent autour du malaise permanent que ressentent leurs personnages, chacun pour des raisons différentes, souvent à leur insu. Un malaise qui les mène soit à des actes extrêmes, soit, à l'opposé, à l'incapacité d'agir, voire même de s'affirmer tels qu'ils l'auraient souhaité. Nous nous intéresserons justement aux racines de ce malaise que les trois romans articulent différemment.

Le noyau de *Dawa* est constitué par la préparation d'un projet terroriste qui implique la presque totalité des personnages du roman, à des degrés de participation distincts. Au long de presque 500 pages, Julien Suaudeau articule plusieurs destinées individuelles qui finissent par se croiser d'une façon directe ou indirecte dans ce projet monstrueux de semer la terreur et la panique dans cinq gares de Paris, simultanément, par le biais de cinq attentats suicides, sans doute à l'image de l'attentat de Madrid du 11 mars 2004.⁴ C'est le lent processus d'endoctrinement, d'embrigadement et de radicalisation subi par chacun des intervenants en vue de ces attentats qui constitue la trame de ce roman. Le parcours personnel de chacun d'eux est décrit par le romancier, chacun d'eux constituant à son tour le paradigme de combien d'autres personnages qui habitent ou circulent dans Paris. Bien qu'individualisés – ils sont nommés, leur portrait est bien brossé, leurs habitudes et leurs rêves également – les traits qui définissent

chacun de ces personnages ne visent pas à en faire des êtres exceptionnels, des *héros* romanesques, des êtres qui se distinguent individuellement et qui s'engagent rationnellement pour le bien ou pour le mal. Ces personnages, que peu de choses rapprochent, qui ne se connaissent entre eux que superficiellement parfois, partagent pourtant le même désir urgent de participer collectivement à quelque chose d'extraordinaire, d'éclatant, qui donne sens à leur vie, même au prix de leur mort.

Effectivement, c'est l'absence de caractéristiques qui auraient pu accorder un caractère unique à ces personnages, c'est l'absence d'un passé de délinquance qui pourrait les prédisposer à la réalisation de ce projet destructeur, c'est la distance entre leur anonymat et le projet monstrueux auquel ils adhèrent qui engage le lecteur à lire ce livre sans interruption de la première page jusqu'à la dernière: ses personnages reprennent les traits des personnes que le lecteur rencontre dans sa vie quotidienne; leurs métiers, leur occupation du temps, leurs rêves, leurs frustrations, leur désir de se faire une place au monde sont ceux dans lesquels bien des lecteurs se reconnaissent. Pourtant, l'espace où se déroule ce roman ne saurait être transposable à aucun autre espace urbain européen: les références – ces *réalèmes* dont nous parle Bertrand Westphal (2007) – aux espaces dans lesquels se déroule la vie française empêcheraient de le faire. L'espace où se déroule l'action est bien l'espace parisien; la réalité sociale qui est en jeu est bien la réalité française.

Et c'est là, par les détails descriptifs, tant physiques que sociaux, que ce livre produit un malaise profond chez le lecteur qui y chercherait avant tout une histoire de terroristes, genre récit ou film d'action. C'est Paris dans tous ses espaces que ce roman met en scène, depuis les couloirs de Bercy à ceux de Beauvau, depuis les banlieues suburbaines du 93e aux quartiers du XVIe, depuis le Parc de Montsouris aux Champs-Élysées, depuis une école maternelle au IXe jusqu'à la Sorbonne, depuis les grands boulevards parisiens aux bâtisses et aux rues les plus modestes, depuis les services de renseignement français jusqu'à la CIA, en passant par plusieurs ministères et plusieurs bureaux de police, et combien d'autres instances et institutions. Des espaces où des décisions fondamentales sont prises, dont dépend la vie de millions de citoyens. Paris devient dans ce roman l'espace centralisateur d'une situation qui dépasse cette ville, mais qui converge vers cette ville: prenant comme leitmotiv la réalisation prochaine

d'attentats à Paris qui s'annoncent comme des plus meurtriers, c'est la situation économique, sociale et politique française contemporaine, marquée par l'absence de figures de référence, qui est visée dans ce roman.

C'est ainsi que deux espaces se superposent qui définissent Paris dans ce roman: les espaces visibles des décisions politiques, de la communication sociale, de l'ordre public ou des attentats à l'ordre public, d'un côté et, de l'autre, les espaces souterrains où se fabriquent, soit les décisions politiques, soit la communication sociale elle-même, soit les décisions du Ministère de l'Intérieur, celles des organismes de police et des services de renseignement. Instituant une temporalité romanesque fondée sur le temps bref de l'éclosion de plusieurs attentats imminents, ce roman montre les ressorts complexes que la préparation de cet acte met en marche, dans un jeu savant entre des temporalités dont la vitesse est variable en fonction de l'urgence de la situation. Des temporalités qui ne sont pas vécues au même rythme, ni ne s'annulent dans ces deux Paris que le roman met en scène, dans des espaces qui se croisent mais ne s'annulent pour autant pas non plus dans la vie des cinq volontaires embrigadés à cette fin.

Les deux premiers romans de Suaudeau illustrent quelques étapes de la progression du djihadisme. Ainsi ce mouvement y est conçu comme idéologie, dont un des préceptes accentue l'obligation de tout musulman à devenir un meilleur musulman et à pratiquer le prosélytisme (c'est d'ailleurs le sens du mot *dawah*), lequel implique la lutte contre les "infidèles" (dont *Dawa* fait acte), tout autant que mouvement qui évolue vers son internationalisation (l'action de *Le Français* se situant majoritairement au Mali). Dernière étape de cette évolution, son internationalisation vise à la destruction de tout État musulman qui n'applique pas les lois de Dieu - la *sharia* - et leur préfère les lois humaines,⁵ et objectif ultime, à la destruction du monde occidental et nord-américain, composé d'infidèles (Duarte 2015: 36).⁶

Dans *Dawa*, la préparation d'attentats simultanés dans des gares de Paris par des volontaires issus de familles d'émigrés de longue date est l'œuvre d'un discret, mais respecté, professeur d'arabe à la Sorbonne qui offre des cours gratuits dans sa banlieue. Des cours qui ne sont qu'un prétexte à l'endoctrinement de ses étudiants les plus doués, bien qu'en manque total de repères identitaires et d'espoir.

Par contre, dans *Le Français*, l'action est plus complexe. Ce roman s'articule autour de la vie d'un seul personnage, justement appelé le Français, habitant à Evreux, en Haute Normandie, jeune homme également dépourvu de toute capacité affective ou critique, dont l'objectif de vie est uniquement celui de ne pas penser, de n'accomplir que des ordres qu'on lui dicte, d'arriver à ne rien sentir,⁷ brisé par un père alcoolique qui le bat régulièrement, étant allé cette dernière fois jusqu'à le défigurer. Son endoctrinement subtil se fait surtout à partir du moment où il débarque à Bamako, au Mali, en fuite à une punition prévisible, sinon certaine, en France, pour des crimes qu'il n'a pas commis, mais dont il n'arriverait pas à prouver son innocence. Des amis musulmans qui le recommandent à d'autres amis habitant au Mali prennent en charge sa protection, et il est convenu qu'il s'installera dans ce pays. Le passage de la *parole aux actes* (pour reprendre le sous-titre du livre de Pathé Duarte) s'accomplit lentement dans son cas, par le franchissement de plusieurs étapes jusqu'à ce qu'il devienne, malgré lui, l'égorgeur froid et mécanique de prisonniers occidentaux retenus par les djihadistes quelque part au Mali.

Ces deux premiers romans de Suaudeau se situent déjà au stade de l'internationalisation du djihad. L'invasion soviétique de l'Afghanistan, pendant la décennie de 1980 eut un rôle déterminant dans l'internationalisation du mouvement. Le grand afflux de combattants venus des différents pays arabes et d'ailleurs a produit une concentration considérable de partisans dans ce pays, et leur retour chez eux, après la débandade de l'armée soviétique, défaite, leur a fourni l'occasion d'accomplir leur mission: répandre la révolution islamiste chez eux et dans le monde (*idem*: 93).

Il faudrait sans doute faire ici une brève référence à l'un des idéologues les plus marquants de l'internationalisation du djihad, dont la pensée nous aide à mieux comprendre les projets de destruction mis en œuvre dans *Dawa* et dans *Le Français*: l'Égyptien Mohammed Abd al-Salam Faraj (1954-1982). Fortement impliqué dans l'assassinat du président égyptien Anouar El-Sadat, le 6 octobre 1981, au Caire, Faraj fut un des idéologues du groupe de Al-Zawahiri (l'Al-Jihad). Il envisage le djihad non pas comme un précepte dont l'exécution devrait être soumise à l'approbation d'une autorité islamique, mais comme la condition même pour l'établissement de cette même autorité, c'est-à-dire, l'Etat islamique (*idem*: 90-91).

Faraj va plus loin: il défend le djihad comme une condition personnelle et pas seulement collective. Il crée ainsi un nouveau paradigme. D'après lui, le djihad est envisagé comme une obligation individuelle et permanente: c'est le devoir de tout musulman (capable de prendre des armes) d'entreprendre le djihad contre l'ennemi qui lui est proche, inclus des membres de sa famille qui ne pratiquent pas la loi intégrale (*idem*: 91). C'est là son apport le plus innovant dès la fin des années 1980, ce qui peut expliquer l'action individuelle, dispersée, de tant de djihadistes qui semblent agir à titre individuel (c'est le cas du professeur d'arabe dans *Dawa*). Un devoir sur lequel a tellement insisté Bin Laden, un des principaux ouvriers de l'internationalisation du mouvement, dans ses discours:

Matar americanos e os seus aliados – civis e militares – é um dever individual para todo o muçulmano, que deverá realizá-lo em qualquer país onde isso for possível, a fim de libertar Al-Aqsa e o santuário sagrado [Meca] das suas garras, a tal ponto que os seus exércitos deixem todo o território muçulmano, sejam derrotados e sejam incapazes de ameaçar qualquer muçulmano (*idem*: 141).⁸

De même que Bin Laden, en qui fusionne une double facette : d'idéologue du salafisme-djihadisme et celle d'homme d'affaires (*idem*: 151), ceux qui accueillirent le Français, dans *Le Français*, et qui détenaient des camps de prisonniers au Mali, étaient des hommes d'affaires, s'occupant surtout du trafic d'armes, du commerce de drogue, négociant l'échange de prisonniers ou décidant de leur mort, gérant des cybercafés. C'est vers un de ces cafés que le Français est conduit, à son arrivée à Bamako, pour qu'il y travaille, étant donné son habileté dans le domaine; c'est la façade sous laquelle il entre et s'installe au Mali.

Revenant sur la problématique du vide existentiel qui semble réunir les personnages de Suaudeau autour d'un sentiment de malaise inexplicable, nous posons comme hypothèse de travail de considérer ses romans comme le revers d'un livre sur lequel la critique ne s'est pas attardée au moment de sa parution, celui d'Andreï Makine, *Cette France qu'on oublie d'aimer* (2006). Dix années séparent ce livre du récit le plus récent de Julien Suaudeau, *Ni le feu ni la foudre*. Devrons-nous conclure que la France à laquelle croyait encore Makine n'existe plus? N'aurait-elle finalement jamais existé

ailleurs que dans le mythe d'une civilisation qui se présentait comme un modèle à suivre et dans lequel ont été éduqués tant d'Européens? Que sous la forme d'un mythe à jamais perdu, celui d'une Atlantide introuvable, sur laquelle s'interroge Makine, engagé dans sa récupération, mais dans laquelle il discernait cependant déjà, en 2006, les signes précurseurs de sa dissolution: la mémoire du 11 septembre 2001 à New York, de l'attentat à la gare d'Atocha à Madrid, en 2004, auxquels nous ajouterions, plus récemment, la mémoire du 13 novembre 2015 à Paris, et de ses répliques à Bruxelles, en Allemagne, le 14 juillet 2016 à Nice.

Quelle France était celle dont Makine regrettait qu'on ne l'aime plus? Celle de la parole libre, celle de Voltaire, celui dont "la pensée subtile, nerveuse, omnivore, tantôt téméraire jusqu'à l'arrogance, tantôt en fanfreluches galantes" était pour lui, Makine, l'étranger séduit par la France, "le reflet vivant de la 'francité'" (Makine 2006: 23), la France et le Paris de Julien Green (qui publie un essai intitulé *Paris*, en 1984), celle des églises "humbles" de province (*idem*: 13), aux "dalles déformées", usées, qui gardent la trace des pas des fidèles, "depuis des siècles" (*idem*: 14), celle de Bernanos, qui "écrivait en 1939, loin de Paris: 'L'histoire de mon pays a été faite par des gens qui croyaient à la vocation surnaturelle de la France...'" (cité par *idem*: 19), celle de Rivarol, celle de Hugo, celle de Pierre Daninos aussi, celle de Paul Claudel, de Villon, de Rabelais, celle de De Gaulle et de Régis Debray, celle que prisait les romanciers russes évoqués par Makine, pour qui "l'esprit français était condensé non pas dans les paillettes 'francoformes' de la mode et des simagrées mondaines mais dans les sommets intellectuels de la pensée française" (*idem*: 36). La France d'un certain type d'intellectuel français dont le romancier dénonce aussi les incohérences: "Propriétaire d'une résidence de millionnaire à Marrakech, il parlera au nom des déshérités. N'ayant jamais été confronté au racisme qui sévit en Afrique, il agonira le prétendu racisme héréditaire des Français. Effectuant le trajet quotidien entre son domicile dans le seizième arrondissement et son bureau dans le sixième, il se croira le mieux placé pour analyser la crise des banlieues...", cet intellectuel qu'il considère "comme l'une des composantes de la francité folklorique, au même titre que le beaujolais nouveau, le béret basque, les grèves à la SNCF, etc." (*idem*: 41), un folklore qui atteint ses limites lorsque ce même intellectuel "se met à défendre

Mao ou les khmers rouges” (*idem*: 42). Quel Paris est-il, métonymie d’une France qui ne s’aime plus, celui où habitent les personnages de Suaudeau?

Lisons son troisième récit, *Ni le feu ni la foudre*. Ce livre ne se situe pas dans la ligne héritée de ses deux publications précédentes, d’avant le 13 novembre 2015. Si les personnages de celles-ci partageaient un sort commun: l’endoctrinement suivi de la préparation à des attentats simultanés (*Dawa*), ou l’endoctrinement, l’asservissement à la cause, et le devenir assassin (*Le Français*), aucun des personnages de *Ni le feu ni la foudre* n’est ni n’a été un terroriste, n’est même pas en passe de le devenir.

Ce troisième livre de Suaudeau est constitué par des récits brefs tenus par chacun des cinq personnages qui y évoluent; des récits anodins pour la plupart, de longueur inégale, écrits à la première personne par chacun d’eux. Répondant à l’unité de lieu – Paris (même si dans différents endroits de Paris, si le trajet de quelques personnages les fait voyager à New York ou à Londres), de temps – tous les personnages s’expriment au présent, le temps d’une journée (même si le récit de chacun s’élargit souvent à un pan de son existence ou s’il se projette dans un avenir imaginaire), mais non pas d’action – si aucun personnage ne se trouve dans l’imminence d’une action à accomplir, sous le poids de la fatalité, le même sentiment de désarroi est partagé par les cinq personnages -, ce récit réunit des personnages dont les destinées s’entrecoupent les unes les autres, autour d’une même destinée tragique. Nous parlerions avec plus de propriété, alors, de la tragédie dont se revêtent leurs récits. La tragédie planant sur ce livre provient non pas de la noblesse de ses personnages (ils ne sont pas des personnes exceptionnelles, ni plus ni moins lâches que d’autres, ou que nous tous), mais de leur expérience de ce qu’appellerai le *dilemme tragique* contemporain: soumis à un climat d’imprévisibilité, de contradictions, de désillusions, de regrets, de maux insurmontables qu’ils sentent peser sur eux comme une fatalité, ces personnages se voient placés devant des circonstances souvent sans issue, qui dicteront leur avenir. Parmi ceux-là, Raphaël seul s’en sortira, ou du moins le pense-t-il, qui se promet de reconquérir l’amour de sa fille, ayant pris la décision de ne plus boire et de devenir le père qu’il n’avait jamais été; ce même Raphaël qui comprend qu’il n’y a pas d’issue pour les étrangers à Paris, pour les migrants dès qu’ils portent des noms à résonance arabe, albanaise, polonaise...

Il l'a bien compris, ces migrants seront rejetés par ceux-là mêmes qui avaient fait une expérience semblable à la leur, à une distance temporelle plus ou moins éloignée. C'est en ces termes qu'il s'adresse à l'un de ces descendants d'émigrants polonais, prénommé Jean-Pierre:

Et Jean-Pierre: ce n'est pas parce que tes parents t'ont donné un prénom qui sent bon les colchiques dans les prés et les clochers des Trente Glorieuses que tu peux faire oublier comme ça leur nom de Polack [...] Un des problèmes de ce pays [...] c'est que le dernier arrivé a toujours la mémoire courte quand il voit débarquer un visiteur. D'ici cinq ou dix ans, je ne doute pas que les Arabes de France et de Navarre seront convaincus que Clovis portait un chèche le jour du sacre (Suaudeau 2016: 204)

D'autres circonstances, moins politiquement marquées sans doute, se révèlent autrement difficiles à vivre par d'autres personnages de ce récit: Ariane veut quitter Martin, bien qu'elle n'en n'ait pas le courage; Pauline essaie de se libérer de l'ombre de son frère jumeau, David, dont elle n'a pas su empêcher le suicide; Igor, poursuivi par le remords d'un crime abominable dont il essaie de se libérer par un acte cathartique, finit par créer une situation intenable. Autant de signes de dilemmes tragiques de la contemporanéité dans une grande ville.

Stella, est sans doute le personnage le plus déroutant de ce livre. L'adolescente de 13 ans qui a pourtant déjà songé au suicide, l'écolière victime de *bullying*, celle qui se sent rejetée par Paris, une ville où elle ne peut être heureuse, mais qui sent, tout aussi étrangement, que quelque chose va se passer. Elle lance ce cri effrayant:

Quelque part dans Paris quelqu'un veut détruire Paris.

Quelqu'un veut détruire Paris.

Détruire Paris.

Paris.

Paris.

Paris.

Je t'aime mais je ne te sauverai pas (*idem*: 100)

Stella qui "regarde un spectacle du bonheur et [qui] ne [ressent] rien". Elle voit "la nuit [qui] va tomber sur le canal", elle voit les passants de Paris:

Des parents avec leurs enfants. Des groupes de garçons et de filles [...] Des couples. Des joggeurs. Des musiciens. Des vieux messieurs ou des femmes de trente ans tout juste rentrées du bureau qui promènent leur chien. Le bonheur résonne d'une rive à l'autre, et pas un ne veut en perdre une miette (*idem*: 225).

Elle n'arrive pas à ressentir ce bonheur, "même si [elle repense] à ce qui [l'a] rendue heureuse [ce jour]. Même à Sofiane, à Maman, aux toits et au ciel de Paris. Paris où tout est lié" (*idem*: 225). Elle sent que Paris est sous la menace, ce dont les gens ne se soucient pas: "Les gens ont beau se raconter que Paris dure, Paris ne sera pas toujours Paris. Là-haut, sur un toit, le temps nous aligne dans sa lunette de sniper, nous dégommant les uns après les autres comme les bouteilles de 16 de la veille au soir" (*idem*: 226).

Ce livre est composé par les six récits que font les personnages, de brefs récits de quelques pages à peine, qui s'enchevêtrent entre eux, créant des liens insoupçonnés entre des personnages dont les destins finissent, ou non, par se croiser; chacun de ces récits est désigné par le prénom de chaque narrateur, ce qui accorde aux différents récits l'apparence de pages d'un journal tenu par chacun d'eux, ce 13 novembre 2015, mais dont la suite demande le récit suivant. Chaque destinée mise en scène pourrait constituer, en elle-même, matière suffisante à un roman. Grâce à une grande capacité de concision, qui lui accorde toute sa valeur, grâce à un équilibre entre divers registres temporels, ce livre met en scène les dispositifs de ce qui pourrait constituer la tragédie contemporaine:

- le conflit intérieur de chaque personnage;
- la quête de solutions qui s'avèrent impossibles puisque chaque personnage subit le poids de circonstances extérieures qu'il ne saurait maîtriser, non plus dictées par des dieux, mais celles qui se dégagent de l'espace dans lequel ils habitent, Paris. Paris qui reste le même ou pas, Paris que quelques personnages fuient, mais qui ne sauraient s'en écarter définitivement, comme c'est le cas d'Ariane qui est partie à New York, et à Londres, mais qui est née à Paris et y mourra, ce Paris parcouru encore dans 17 ans par des patrouilles qu'Ariane s' imagine dans les lettres qu'elle écrit à sa fille, ce bébé qu'elle attend et qu'elle nomme Sara, Vigipirate: sa fille aura vu le présent dans son ventre, et elle s'y reconnaîtra dans

17 ans; cette situation sera devenue normale pour elle; ce Paris que le frère de Pauline, David, ne supporte plus et qui se tue sous la rame d'un métro...;

- leur soumission à leur condition humaine, imparfaite;
- leur soumission à ce que l'on attend d'eux, ce qui se nomme aujourd'hui le "politiquement correct" en toute occasion;
- leur profonde solitude;
- les rapports mécaniques entre les personnes;
- la difficulté à exprimer leurs sentiments. Ariane qui arrive à souhaiter le crash de l'avion dans lequel Martin rentre de Chine à Paris: "Si son avion s'écrasait quelque part au-dessus de la Russie, tout serait simple. 1 seconde. Je devrais vivre libre avec ma tristesse: ni avec mes regrets, ni avec ma lâcheté. Qui a le cœur assez pourri pour avoir ce genre d'idées?" (*idem*: 182) , qui arrive à lui avouer qu'elle veut le quitter, le père du bébé qu'elle attend, qu'elle désire pour elle-même seule, jusqu'à imposer le seul nom qui lui plaît, en dehors des trois choix de Martin: "Martin a une préférence pour Lili, Alice ou Violette. Moi, depuis que je sais que je suis enceinte, c'est Margot et rien d'autre" (*idem*: 177);
- les rapports difficiles dans le contexte familial, à l'origine de cette solitude, de l'incompréhension profonde des uns par rapport aux autres;
- les choix non justifiés, sans raison apparente, des personnages, et qui les condamnent à une angoisse profonde.

Comme si tous ces personnages subissaient le sortilège maléfique d'une ville, Paris, à laquelle ils ne sauraient résister. Raphaël en fait l'expérience extrême, qu'il tourne en décision définitive, mais finalement positive, pour sa vie:

J'ai changé. Dévalisé, démolé, reconfiguré. Je regarde au loin, comme William Penn debout sur sa tour.⁹ Je vais jeter mon sac de pièces et vivre sans peur. Je ne vais pas finir ma vie assis derrière le cul d'un camion-poubelle. Je vais continuer à changer pour elle.¹⁰ En quittant le bar, je nous revois, un matin à l'aube, dans sa chambre de bébé. Le mobile au-dessus du lit joue une ritournelle, de plus en plus lente. Je suis allongé sur le tapis au milieu des peluches et des girafes en caoutchouc. Stella fait l'avion dans mes bras, le visage éclairci par les premiers rayons du soleil. Je veux que la musique ne s'arrête jamais (*idem*: 259).

Dans *Cette France qu'on oublie d'aimer* (2006), Makine fait part de sa rencontre à Tokyo, septembre 1996 du philosophe Michel Serres. Celui-ci fait mention à Makine de trois ou quatre "sujets interdits" en France: "Ah, vous savez, il existe, en France, trois ou quatre sujets qu'il est impossible d'aborder sans se faire lyncher..." (Makine 2006: 70). Devant le silence de son interlocuteur, Makine essaie de deviner par qui ces sujets sont-ils interdits, de les identifier; il énumère beaucoup de sujets plausibles:

La collaboration et Pétain, la défaite morale mais le sauvetage physique de la France? La décolonisation, désastreuse pour les décolonisés? La sécession de l'Algérie, funeste aventure pour les habitants de ce pays? L'immigration déferlante qui détruit toute chance d'intégration? La menace de l'islamisme? La réalité ou les fantasmes de l'antisémitisme des Français? L'activisme excessif de toutes sortes de minorités, homosexuelle entre autres? La peste du communautarisme?" (*idem*: 71),

pour conclure qu'il s'est bien rendu compte, à son arrivée en France en 1989, que la propagande cachait bien autre chose derrière

la France des 'potes', des 'black-blanc-beur', du multiculturalisme et d'autres impostures idéologiques [et que] le décalage entre le discours officiel et les commentaires que les Français osaient en privé [lui] rappelait la situation dans [sa] patrie soviétique. Le même double langage, la même schizophrénie collective. Sauf que cela se passait dans le pays de Voltaire! (*idem*: 72).

Dans la France réelle, cette autre France qu'il désigne comme "la France nouvelle", celle de "la disparition d'une langue, des paroles libres qui pouvaient exprimer toute la densité de ce pays qui s'efface" (*idem*: 88), Makine conclut qu'"il est interdit d'évoquer la moindre violence de la part de ces 'jeunes' sous peine d'être pris pour un suppôt de la réaction" (*idem*: 95). Face à des agressions récurrentes dans certaines zones, devant lesquelles les journalistes se taisent ou évoquent avec le sens du politiquement correct: "Rien n'est interdit, se hâte [un journaliste] de me rassurer, mais en décrivant la banlieue comme vous le faites... Oui, des immeubles dégradés, la peur des gens...", Makine comprend: "Qu'importe la réalité pourvu que soient préservées la cohérence de l'idéologie, la pureté du discours, la rigueur des schémas. [Le journaliste] ressemble maintenant à un schéma: posture figée, regard de verre, intonation mécanique. Cela donne envie de tendre la main par-dessus la table qui nous sépare, de le

secouer, de le réveiller” (*idem*: 95). Makine se révolte contre “la pureté idéologique de la France nouvelle”, fidèle au politiquement correct (*idem*: 96).

Ses mots préfiguraient à l’époque un avenir sombre, celui dont nous rendent aujourd’hui compte les récits des personnages de Suaudeau, qui habitent un Paris désormais surveillé par des patrouilles, promis à cette situation pour les décennies à venir. Depuis 2006, combien de “petites anecdotes”, pour emprunter l’expression d’Ivan Karamazov utilisée par Makine au sujet de tant d’événements horribles qui font la une des journaux, mais qui tombent vite dans l’oubli, remplacés par d’autres d’un niveau supérieur, n’ont-elles pas vu le jour, “des ‘petites anecdotes’ [...] gênantes pour la pureté idéologique de la France nouvelle” (*idem*: 96).

Dans sa chronique du 29 octobre 2016 dans l’hebdomadaire *Expresso*, l’un des périodiques de référence au Portugal, Henrique Monteiro énumère quelques-unes des “petites anecdotes” de l’Histoire récente: des horreurs commises par Hitler et par Staline, aux atrocités qui se sont ensuivies avec Mao et Pol Pot, jusqu’à l’époque contemporaine, de la Chine ou la Corée du Nord, à l’Amérique du sud ou à l’Afrique, leur liste n’a pas raccourci. L’attribution du Prix Sakharov 2016 aux deux jeunes survivantes de l’esclavage sexuel du Daesh, Nadia Murad et Lamiya Aji Bashar, le rappelle. Les victimes de l’antisémitisme, sentiment qui s’élargit à l’Ukraine, à la Russie, à l’Europe même, l’assassinat de chrétiens en Syrie, en Corée du Nord, sont timidement évoqués dans la presse. Pourtant, il est fréquent d’entendre parler d’islamophobie, rare de christianophobie, malgré le fonds culturel commun aux Européens et aux habitants du Moyen Orient. Et je cite Henrique Monteiro: “Perante isto, ouvimos muito a palavra islamofobia. E quantas cristanofobia? Por que razão nos calamos quando pessoas do Médio Oriente, que têm uma raiz cultural semelhante à nossa, são trucidadas?”¹¹ Qu’en est-il de l’humanisme propre à notre civilisation, se demande Henrique Monteiro.

Ce même humanisme qui est totalement absent de la trilogie de Julien Suaudeau, dont les deux premiers romans étalent la barbarie des conversions récentes et ultra rapides au radicalisme islamique, sans doute même pas intériorisées ni conscientes des conséquences de ce choix, et le troisième roman, la quête de soi dans une ville – Paris – qui “sera toujours Paris, inchangé par rapport à aujourd’hui”, tel que se disait Ariane, en songeant à l’avenir de sa fille, ce bébé qu’elle portait encore dans son ventre, dans 17 ans

(Suaudeau 2016: 145), et qu'elle appelait Sara-Vigipirate. Devant ce Paris nouveau, cette France et cette Europe nouvelles, on se tait, "Talvez porque aceitá-lo seja aceitar a impotência, ou mesmo a derrota da nossa civilização. Não só do cristianismo e do judaísmo, mas de todo o humanismo que gerou" (Monteiro 2016: 40). L'on se tait, car accepter ces atrocités équivaudrait à accepter l'impuissance, la défaite de notre civilisation, celle du christianisme et du judaïsme et de tout l'humanisme qui en a été le fruit.

Bibliographie

Borges, Jorge Luis (2014), "La Biblioteca de Babel", in *Cuentos completos*, Barcelona, Debolsillo: 137-145.

Duarte, Felipe Pathé (2015), *Jihadismo global: das palavras aos actos (Al-Qaeda, Estado Islâmico e o império do terror)*, Barcarena, Marcador Editora.

Interview à Julien Suaudeau, par le magazine Paris-Match, in <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Le-vidé-de-notre-sous-culture-nous-revient-en-pleine-gueule-Julien-Suaudeau-870719>, le 25/11/2015, consulté le 1^{er} octobre 2016.

Makine, Andreï (2006), *Cette France qu'on oublie d'aimer*, Paris, Flammarion.

Monteiro, Henrique (2016), "Matança dos inocentes", *Expresso*, edição de 29 de Outubro. Acessível em: http://expresso.sapo.pt/opiniao/opiniao_henrique_monteiro/2016-10-28-Matanca-dos-inocentes.

Suaudeau, Julien (2014), *Dawa*, Paris, Robert Laffont.

Suaudeau, Julien, interview par le magazine Paris-Match, in <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Le-vidé-de-notre-sous-culture-nous->

revient-en-pleine-gueule-Julien-Suaudeau-870719, le 25/11/2015, consulté le 1^{er} octobre 2016.

Suaudeau, Julien (2015), *Le Français*, Paris, Robert Laffont.

Suaudeau, Julien (2016), *Ni le feu ni la foudre*, Paris, Robert Laffont.

Westphal, Bertrand (2007), *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Maria Hermínia Laurel enseigne à l'université d'Aveiro dans le domaine des études françaises; elle y a soutenu sa thèse de doctorat en 1990, intitulée *L'histoire littéraire et l'enseignement de la littérature française (1957-1974)*, dirigée par Carlos Reis (professeur à l'université de Coimbra). Elle est, depuis 2004, professeur titulaire de Littérature française à l'Universidade de Aveiro. Elle est membre du comité scientifique de la revue *Çédille* et de la collection "Exotopies" (Le Manuscrit); elle est membre fondateur du groupe de recherche européen "Lire en Europe Aujourd'hui" (2009-); elle est membre collaborateur du groupe de recherche européen T3 AxEL, coordonné par l'université de Saragosse. Ses intérêts de recherche se situent dans le domaine de la littérature comparée (en particulier dans le domaine des études sur l'espace, le voyage, la ville), de la théorie de la littérature, et de l'histoire institutionnelle et politique de l'enseignement de la littérature; dans le cadre des littératures en français, après des études portant sur des auteurs du canon français (Baudelaire, Flaubert, Gide, Malraux, Camus, entre autres), elle s'est intéressée dernièrement à l'œuvre d'écrivains romands (Ramuz, Alice Rivaz, Corina Bille, Monique Saint-Héliier, Catherine Colomb, Nicolas Bouvier, Jean-Marc Lovay, parmi d'autres). Elle publie chez plusieurs éditeurs portugais et étrangers, et dans plusieurs revues littéraires (*Dedalus*, *Intercâmbio*, *Cadernos de Literatura Comparada*, *Etudes de Lettres*, *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde* (revue de la SIHFLES), *MinervaCoimbra*, *Classiques Garnier*, *Le Manuscrit*, *Pétra*, entre autres).

Notes

¹ Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique intégré UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339.

² Dans son édition du 25/11/2015: <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Le-vidé-de-notre-sous-culture-nous-revient-en-pleine-gueule-Julien-Suaudeau-870719>. Consulté le mois de septembre 2016.

³ C'est d'ailleurs le titre de l'interview citée.

⁴ Dix explosions, presque simultanées contre 4 trains de la Renfe (réseau ferroviaire espagnol) ont bouleversé Madrid ce jour-là. En conséquence, l'Espagne retire ses troupes de l'Irak, et abandonne la coalition dirigée par les USA (Duarte, p. 142, n.107).

⁵ La constatation que le Dar al-Harb se trouve à l'intérieur du territoire du Dar al-Islam, est récurrente dans ce raisonnement (Duarte 2015: 91).

⁶ La lecture du livre de l'historien spécialiste en relations politiques internationales Felipe Pathé Duarte, *Jihadismo global: das palavras aos actos (Al-Qaeda, Estado Islâmico e o império do terror)*, appuie mes considérations portant sur l'imbrication entre l'idéologie djihadiste et la construction des deux premiers romans de Julien Suaudeau.

⁷ A devenir un *homme sans qualités*, qui nous fait parfois songer à un Meursault post 13 novembre dans ce nouvel ordre carcéral qui s'abat sur le monde, même si son choix ne répond nullement à des problématiques politiques semblables à celles des héros de Musil ou de Camus.

⁸ C'est nous qui traduisons: "Tuer des Américains et leurs alliés – civils et militaires - est un devoir individuel pour tout musulman, qui devra l'accomplir dans tous les pays où cela soit possible, afin de libérer Al-Aqsa et le sanctuaire sacré [la Mecque] de leurs griffes, à tel point que leurs armées abandonnent tout territoire musulman, qu'ils soient vaincus et deviennent incapables de menacer les musulmans".

⁹ Le fondateur des Quakers et de Philadelphie, un des pères de la Constitution américaine, incarcéré à la Tour de Londres pour des raisons religieuses.

¹⁰ Pour sa fille, Stella, qui a 13 ans.

¹¹ Notre traduction: "Devant ceci, nous entendons souvent le mot islamophobie. Et combien de fois celui de chrétiennophobie? Pour quelle raison nous taisons-nous quand des personnes originaires du Moyen - Orient, qui ont une racine culturelle semblable à la nôtre, sont trucidées?"

Mário de Sá-Carneiro et Paris: une histoire d'amour

Maria de La Salette Loureiro

CHAM — FCSH/NOVA-UAc

Résumé: Pour Mário de Sá-Carneiro, Paris, toujours présent dans la vie et l'œuvre de l'auteur, est un référent réel, mais aussi un mythe et un symbole. Pour lui et ses personnages, passionnés des grandes capitales et de la "grande vie", Paris réunit les atouts de la modernité, le cosmopolitisme, l'agitation sociale, culturelle et artistique, les lumières, la fête quotidienne, le prestige, le glamour, le luxe, l'audace, l'érotisme. Mais cette ville est surtout un corps, masculin ou féminin, un objet de désir, avec lequel l'auteur et ses personnages vivent un "roman d'amour".

Mots-clés: Mário de Sá-Carneiro, Paris, Ville, Modernisme, Modernité.

Abstract: For Mário de Sá-Carneiro, Paris, always present in the life and work of the author, is a real referent, but also and above all a myth and a symbol. For him and his characters, passionate about the great capitals and the "great life", Paris brings together the assets of modernity, cosmopolitanism, social, cultural and artistic agitation, lights, daily celebration, prestige, glamour, luxury, audacity, eroticism. But this city is above all a body, masculine or feminine, an object of desire, with which the author and his characters live a "love story".

Keywords: Mário de Sá-Carneiro, Paris, City, Modernism, Modernity.

Paris est la ville où Sá-Carneiro a vécu depuis 1912 jusqu'à 1916, et où il s'est suicidé le 26 avril, à l'âge de 26 ans. C'est là qu'il a écrit la plus grande et la plus importante partie de son œuvre et c'est de là qu'il a communiqué à ses amis les nouveautés produites par les mouvements artistiques de l'avant-garde européenne, donc son séjour à Paris a joué un rôle fondamental dans l'avènement du Modernisme portugais.

Toujours présent dans sa vie et son œuvre, pour Mário de Sá-Carneiro, Paris s'institue comme thème, comme personnage et comme décor où évoluent l'auteur et ses personnages. Dans ce texte, nous allons analyser cette présence en trois points: le mythe, la fête quotidienne, le roman d'amour.

Pour initier cet étude, il faudra dire que nous sommes face à un cas où un écrivain et ses personnages exercent un "point de vue exogène" (Westphal 2007: 208) sur Paris, l'Autre, l'étranger, ce qui convoque une analyse où les concepts d'image et imaginaire jouent un rôle assez important. La première, entendue comme "un ensemble d'idées sur l'étranger prises dans un processus de littérisation mais aussi de socialisation" (Pageaux 1989: 135); le second, entendu comme "le théâtre, le lieu où s'expriment, de manière imagée [...], c'est-à-dire à l'aide d'images, de représentations, les façons (la littérature, entre autres) dont une société se voit, se définit, se rêve" (Pageaux 1989: 135-6).¹

Dans le cas de Sá-Carneiro, une image et un imaginaire de Paris fortement positifs sont à l'origine du type de relations que l'auteur établit avec cette ville, soit dans sa vie soit dans son œuvre. Cet imaginaire s'institue comme médiateur entre le sujet et le lieu et conditionne le regard que le premier porte sur le second. En fait, d'après Vincent Berdoulay (2012), "L'imaginaire géographique doit plutôt être vu comme une médiation entre le sujet et son lieu, par laquelle le sujet recombine, de façon créative dans de nouveaux récits, des formes, des symboles, des signes et des structures ou éléments chargés de sens" (*Apud* Dupuy & Puyo 2014: 22).

Il faut ajouter à cela que, pour quelques auteurs, comme Gilles Sénécal (1992), non seulement cet imaginaire du lieu est réel, comme il est la "construction signifiante" de la "réalité objective" (*Apud* Dupuy & Puyo 2014: 22). Bernard Debarbieux partage aussi de ce point de vue, quand il dit que "l'imaginaire n'est plus en contrepoint du réel;

il devient un domaine en fonction duquel les membres d'une société rapportent, explicitement ou implicitement, leur compréhension de ce réel et les modalités de sa pratique" (Debarbieux 2015, pos. 122).

Marcel Roncayolo est proche de cette conception, quand il nous avertit que "le paysage passe par des médiations, le moins connu ou l'inconnu enveloppe sans cesse le perçu; le récit, la mémoire, l'invitation au voyage font partie constituante du paysage" (Sanson 2007: Pos. 265). Enfin, cet auteur nous apprend aussi que "parlant de paysage, il faudrait jouir de tous les sens du mot sens. D'abord la perception par les sens (*Ibid.*: pos. 149), "Ensuite le sens comme direction" (*Ibid.*: pos. 151), "enfin le sens (ou les sens) affleurant dans l'interprétation, qui renvoie à une réévaluation du local, départ de la perception physique, par sa mise en relation avec des références plus larges, plus globales. Du psychologique à l'idéologique" (*Ibid.*: Pos. 152-3).

Autrement dit, pour cet auteur, "le perçu est rapporté toujours à la culture acquise, aux leçons élémentaires reçues par le jeune enfant dans sa famille ou à l'école, aux cultures les plus sophistiquées par le savoir et l'expérience, serait-ce pour s'en libérer" (*Ibid.*: Pos. 235). À notre avis, c'est justement le cas de cet écrivain portugais.

En ce qui concerne Sá-Carneiro, on voit qu'il est attiré par le statut de centre et de mythe dont Paris jouissait depuis longtemps et, ce faisant, il suit le même chemin que plusieurs artistes, écrivains et intellectuels portugais ont fait avant ou en même temps que lui, en spécial au xix siècle et le début du xx. Selon José-Augusto França, au début du xx siècle, environ 90% des peintres et des architectes portugais sont passés par Paris, ville qui est devenue "son horizon fatal", d'où viendrait le salut de l'art national (França 1979: 11). Ce phénomène a été objet de plusieurs études, comme ceux de Eça de Queirós, de Fernando Pessoa, de Álvaro Manuel Machado et de José-Augusto França.

On voit par là que l'attraction de Sá-Carneiro pour Paris n'est pas une exception à son époque, et pourtant la relation que lui et ses personnages établissent avec la capitale française n'est pas ordinaire et commune. Elle assume des nuances et des proportions qui la rendent unique, Paris jouant un rôle décisif dans la vie et dans l'œuvre de cet écrivain portugais. On est sûrement devant un cas extrême de *topophilia*, tel que Yi-Fu Tuan définit ce concept: "all the different ways that human beings can develop a love of

place” (Tuan 1990: Preface, position 70), c’est-à-dire, “the affective bond between people and place or setting” (Tuan 1990: chap. I, position 149).

Paris: le mythe

Sur la ville, Yi-Fu Tuan a écrit: “The city is a place, a center of meaning, par excellence. It has many highly visible symbols. More important, the city itself is a symbol” (Tuan 2014: 173). Pour comprendre la signification de cette phrase, l’attraction que Paris du début du XX siècle a exercé sur Sá-Carneiro et tant d’autres artistes en est peut-être le meilleur exemple.

Comme nous l’avons déjà vu, les images et les imaginaires jouent un rôle fondamental dans la perception des lieux.

En ce qui concerne Sá-Carneiro, à l’image fortement positive et admiratrice qu’il a de la France et, en particulier, de Paris, il ajoute sa valeur symbolique et le statut de mythe que la capitale française s’était déjà construit depuis le XIX siècle, le mythe de la grande capitale moderne, de la grande métropole, de centre culturel, social et artistique, comme en témoignent quelques auteurs. Ce phénomène se vérifie soit pour les nationaux soit pour les étrangers et, en tant que mythe et centre, Paris attire des gens de toute la France et aussi de l’étranger, le Portugal n’étant pas une exception.

Or cette dimension mythique de Paris est bien évidente dans les textes de Sá-Carneiro, ainsi que la conscience de cette dimension dans l’expérience personnelle de la ville. En effet, si on considère la référentialité, on pourrait dire qu’il existe une vraisemblance, une “vérisimilitude” (Westphal 2007: 170) dans la représentation de la ville, ce qui correspond au type de corrélation que Westphal appelle le “consensus homotopique”, étant donné que “dans la représentation du référent s’agence une série de réalèmes” (Westphal 2007: 170), et pourtant cette perception de la ville est affectée par tout l’imaginaire qui l’enveloppe, comme nous l’avons déjà vu. Comme nous dit Pierre Sansot, “Un paysage mêle l’observation du vécu et la représentation de l’imaginaire” (Sansot, *Variations Paysagères*, Apud Sanson: pos. 980). Donc, on pourrait dire que chez Sá-Carneiro cette représentation est doublement imaginaire, d’une part parce qu’elle est littéraire (fiction), de l’autre parce que la perception du “réel” intègre déjà la part de l’imaginaire.

Cependant, on doit aussi remarquer qu'on trouve représentée dans ces textes-là une manière de vivre cette ville qui convoque l'analyse de Lefèbvre en ce qui concerne "la relation dialectique" entre trois modalités d'envisager l'espace: "le perçu, le conçu, le vécu" (Lefèbvre 2000: 49). D'une part, on voit que presque toujours la perception de la ville correspond aux "espaces de représentations" (*Ibid.* : 49), "pénétrés d'imaginaires et de symbolismes" (*Ibid.*: 52), l'espace vécu, celui des "usagers", "mais aussi de certains artistes". D'autre part, de temps en temps la ville est dépouillée de toutes ses valeurs symboliques et l'espace perçu fait son apparition, ne restant qu'"une pratique concrète de l'espace", parfois décevante.

En général, pour Mário de Sá-Carneiro, c'est surtout la valeur mythique et symbolique de Paris qui est vécue par le personnage que l'auteur a créé pour soi-même ou par ses personnages de fiction, mais l'irruption du poids de la réalité concrète arrive de temps en temps et se rend visible, soit dans la vie soit dans la littérature.

Selon Álvaro Manuel Machado, pour les autres membres du groupe de Orphée et aussi pour Mário de Sá-Carneiro, "la mytologie de la grande ville, étrangère forcément, livrée au délire du progrès et de la machine, a été l'expression essentielle, on dirait même programmatique, de l'imaginaire moderniste et plus exactement futuriste", mais "Mário de Sá-Carneiro a vécu cette mytologie" (Machado 1984: 103, traduction libre).

En effet, dans ce cas, on voit que "l'image de l'Autre véhicule aussi une certaine image de moi-même" (Pageaux 1989: 137) et cet Autre est "le complément, le prolongement de mon propre corps, et de mon propre espace" (*Ibid.*: 137). On pourra dire que Sá-Carneiro s'identifie avec cet Autre qui est Paris, il "est Paris".

C'est pourquoi "Vivre à Paris est, surtout, vivre le mythe" (Loureiro 1996: 295), c'est "Être Paris".² Vivre à Paris, "Être Paris" c'est mener un certain style de vie, c'est-à-dire, vivre le luxe, la futilité, la splendeur, l'érotisme, mais aussi l'art, la littérature et l'intellectualité, comme on peut constater dans le conte *Résurrection*, en accompagnant la vie du protagoniste Inácio de Gouveia. "Être Paris" c'est pouvoir fréquenter les ateliers des artistes à Montparnasse, discuter les nouveaux mouvements artistiques et "s'enthousiasmer pour les œuvres de Picasso, Léger, Gris, Henri Matisse, Derain, pour les sculptures convulsionnées d'Archipenko" (Sá-Carneiro 1990: 271).

La conscience de vivre cette ville comme mythe s'affirme de temps en temps, dans sa Poésie et le conte *Résurrection*, comme on voit dans les exemples qui suivent:

On sentait bien là se concentrer en fête le Paris traditionnel, le Paris des étrangers, dont tous, nous rêvons depuis l'enfance... (Sá-Carneiro 1990: 255).

C'était la chambre d'hôtel caractéristique, traditionnelle, de Paris, celle que dès l'enfance on voit dans les gravures des romans populaires (*Ibid.*: 309).

Et puis, être fou à Paris, cela fait très bien, cela donne une certaine classe (Sá-Carneiro 2007: 269).

Mais de l'autre côté du mythe, comme nous l'avons déjà dit, il y a la réalité, l'espace perçu (Lefèbvre), concret, dépourvu de tout l'imaginaire. Le mythe déforme, a écrit Roland Barthes dans *Mythologies*, et dans la réalité, parfois la vie de Sá-Carneiro à Paris ressemble beaucoup à celle qu'il mène à Lisbonne:³ il s'y ennue, il y trouve les mêmes comportements populaires,⁴ dont il se plaint dans ses lettres à Fernando Pessoa, mais aussi dans le poème "Crise Lamentable", écrit à Paris peu avant sa mort, où il manifeste le souhait de: "— Cesser de flâner dans Paris en bayant aux corneilles" (Sá-Carneiro 2007: 273).

Dans une lettre à Pessoa, de 1914, il avoue que "Avoir Paris" était sa plus haute ambition,⁵ et pourtant la concrétisation de cette ambition s'est révélée insuffisante pour l'accrocher à la vie. Dans un vers du poème "Refuge", il écrit "Paris: ultime bouclier" (Sá-Carneiro 2007: 183), mais en fait Paris ne l'a pas défendu de lui-même, parce que "Être à Paris, si glorieux soit-il, ce n'est qu'une compensation pour ma tristesse".⁶ Et pourtant "c'était cet immense amour de Paris, si lucidement ressenti" (Sá-Carneiro 1990: 254) qui avait sauvé son personnage Inácio de Gouveia d'un suicide imminent, justement parce qu'il "avait senti, de façon hallucinée — Paris en lui, le transperçant, creusant son âme, l'allumant de mille feux" (*Ibid.*: 255). Mais la tragédie de Sá-Carneiro c'est qu'il ressemble trop à son personnage, comme il reconnaît dans une lettre à Pessoa,⁷ et comme lui "Son alcool, en vérité, était lui-même — son éther, sa cocaïne..." (*Ibid.*: 268). Et Paris, même mythifié, n'a pas été suffisant pour annuler son attraction pour l'abîme.

Paris: la fête quotidienne

Ernest Hemingway a écrit un livre très connu, dont le titre original est *A Moveable Feast*, traduit en français comme *Paris Est Une Fête* et en portugais comme *Paris É Uma Festa*. En écrivant à un ami, l'auteur américain affirme que "Paris est une fête mobile"⁸ (Hemingway 2014: 7), en expliquant qu'elle accompagnera pour toujours celui qui y a vécu sa jeunesse.

Mais bien avant lui, dans les pages de Sá-Carneiro, le "Paris en fête" (Sá-Carneiro 1990: 247), le "Paris! Orgiaque et solennel, monumental et futile!" (*Ibid.*: 253), le Paris de "la grande vie, un onguent de cosmopolitisme" (*Ibid.*: 269) s'étale un peu partout: dans les Grands Boulevards, les cafés, les théâtres, les music-halls, l'Opéra, les monuments, les jardins, les ateliers des artistes, le mouvement dans les rues, les automobiles, les femmes sensuelles et audacieuses.

En effet, dans les pages et la vie de Sá-Carneiro, Paris joue le rôle depuis longtemps attribué à la ville, celui de la fête au quotidien. Et cela correspond au concept de "Hétérotopie", de Michel Foucault, "sortes d'utopies effectivement réalisées [...], effectivement localisables".⁹ Cette fonction de Paris et les effets de compensation et création d'illusions produits sur l'auteur et ses personnages sont bien visibles dans le poème "Refuge", écrit à Paris en 1915, et dont le thème est justement cette capitale.

Paris: un roman d'amour

On a déjà fait référence à l'amour que Sá-Carneiro et ses personnages ressentent pour Paris. Ce sentiment s'encadre dans l'affection que l'écrivain voue à la grande ville, aux grandes capitales, ce qui est bien visible dans le conte *Arrêter le Temps...*, où le narrateur-personnage crée une "capitale merveilleuse" (Sá-Carneiro 1990: 232), "qu'il a pétrifiée dans son cœur" (*Ibid.*).

Mais le type de relation affective que l'auteur et ses personnages établissent avec une ville et surtout avec Paris est bien caractérisé à *Résurrection* où le protagoniste imagine aussi "une immense cité tumultueuse d'Europe, qui avait aussitôt déferlé devant lui, bruyante, excessive, pleine de lumières...Ah! et il avait réussi, victorieusement, à posséder toute cette capitale stupéfiante, à posséder son mouvement, son fracas, son éclat..." (*Ibid.*: 264).

Cette transcription montre bien que ce type de relation est érotique, il s'agit d'une relation sexualisée qui montre la vision de l'auteur, véhiculée dans un conte par un de ses personnages: "pour moi, tout ce qui m'impressionne se sexualise — et seulement à travers le sexe je vacille, je désire et je souffre..." (*Ibid.* : 27).

De cette façon, on peut bien convoquer ce que Pierre Sansot dit à ce sujet:

Le bizarre, l'étrange, la divine rencontre, le goût parfois du sordide, l'ouverture au plaisir, l'espoir, le fol espoir — toutes ces nuances disent d'abord que la ville est à parcourir, à caresser, à pénétrer comme un corps féminin et que, comme un tel corps, elle possède ses creux et ses points chauds. L'érotisme proprement dit (les massages, les bains, le meublé) doit être situé dans une volupté plus équivoque (Sansot 1984: 57).

En effet, cette relation assume des dimensions psychologiques et physiques qui l'encadrent dans l'analyse de Pierre Sansot:

L'homme concerné par une ville, l'affronte de plein fouet, esquive à peine ses coups et continue à exister dans son inévitable compagnie. [...] Cette ville n'est pas pour lui un symbole, un mot chargé de prestige. Il faut qu'il l'habite charnellement, il faut qu'il vive en sa présence, il a besoin d'elle, c'est-à-dire de son haleine, de son visage, de son ciel, de sa rumeur (*Ibid.*: 246).

Cette relation configure, donc, ce que Claude-Gilbert Dubois appelle un "roman d'amour", en considérant que "Habiter une ville, au sens plein du terme, c'est avoir des connivences intimes et permanentes faites d'un ensemble de petites choses. [...] Le roman d'amour à la ville superpose l'orgasme amoureux et l'extase mystique" (Dubois 1989: 39).

L'analyse psychanalytique de Alexander Mitscherlich va dans le même sens, quand celui-ci affirme que "La ville est un corps que l'on peut aimer comme l'on aime un être, un ensemble tout à fait original qui englobe le paysage, la nature, les hommes qui l'ont faite, les hommes qui l'habitent aujourd'hui" (Mitscherlich 1970: 49).

Plus récemment, plusieurs auteurs analysent cette identification espace/corps, comme le montre Bertrand Westphal (2007). En spécial, on voudrait référer le cas de la "pornotopie" qui "consiste en l'érotisation intégrale de l'espace, envisagé comme corps

féminin. Car dans toutes ces fantaisies, le corps à conquérir et/ou à pénétrer est toujours celui de la femme” (Steven Marcus, *apud* Westphal 2007: 115).

Pour Mário de Sá-Carneiro, Paris est presque toujours un corps féminin, quelquefois masculin, mais toujours objet de désir. Dans “Refuge”, Paris assume consécutivement le rôle féminin et masculin. Innocemment traitée au début de forme asexuée comme “Paris de ma tendresse” et “Ô mon Paris, mon enfant”, la ville est ensuite identifiée aux “Caresses de la bien-aimée/ Étreintes convoitées” et en finale atteint ouvertement la forme masculine, ouvertement objet de désir:

Paris — mon loup et mon ami...
—J’aurais voulu dormir avec toi,
Tout entier être ta femme !... (Sá-Carneiro 2007: 183)

Dans la correspondance de l’auteur, cette relation s’assume aussi comme une relation homme/femme, comprenant aussi le devoir de fidélité, quand dans une lettre à Fernando Pessoa il dit “je vous le confesse, mon ami, je lui suis même infidèle” (Sá-Carneiro 2015: 131).¹⁰ Dans la même lettre, il utilise aussi des mots qui se situent dans l’aire de la sexualité, comme les verbes “avoir” et “posséder”: “seulement je ne partirai pas enveloppé de la plus grande victoire, possédant Paris, en exécutant mon œuvre – justement parce que j’en suis libéré et j’ai Paris” (*Ibid.*: 134).

Plus tard, dans une autre lettre, il assume: “c’est une nostalgie, une nostalgie si grande et apitoyée de mon Paris d’Europe, stupéfait, apeuré et désert”¹¹ (*Ibid.*: 146) et il avoue: “Je me sens comme la petite amoureuse d’un garçon blond de vingt ans qui est parti pour la guerre et n’est pas revenu” (*Ibid.*).

Cependant, c’est surtout dans les textes littéraires que cette relation gagne une grande dimension. Ce sont surtout ses personnages qui assument une relation sexualisée avec Paris, notamment Inácio de Gouveia à *Résurrection*, et Ricardo de Loureiro et Lúcio à *Confession de Lucio*.

À *Résurrection*, on trouve Inácio et le peintre Jorge Pacheco qui “rêvaient de fortunes magiques et soudaines, pour pouvoir parvenir à posséder avec plus de pourpre la magnifique capitale” (Sá-Carneiro 1990: 308). Mais le premier va plus loin quand il assume l’identification Paris/ amante, comme nous dit le narrateur: “Vivre dans la

grande cité, seul, sans baisers, c'était pour l'artiste comme s'il avait vécu avec une compagne élégante, suave, à la chair audacieuse" (*Ibid.*: 254).

De même, à *Confession de Lúcio*, Ricardo de Loureiro place Paris au lieu de la bien-aimée et fait des gestes pareils à ceux d'un amant en relation à la femme:

Comme j'aime ses rues, ses places, ses avenues. [...] Elles s'emparent de mon corps et l'emportent dans leurs tourbillons. [...]

Ce que j'ai pu souffrir, l'année que j'ai passée loin de ma Ville, sans l'espoir d'un prompt retour...

Elle me manquait comme le corps perdu d'une amante... [...]

Et la nuit, dans mon grand lit désert, avant de m'endormir, je me rappelais Paris, oui, je le rappelais comme on se rappelle la chair dorée d'une maîtresse! (Sá-Carneiro 1987: 55)

Il y a donc une relation sexualisée entre Sá-Carneiro et ses personnages et Paris, cependant il faut l'encadrer dans la vision très spéciale qu'ils ont de la sexualité. En effet, ils déplacent la sexualité vers une aire plus spiritualisée, comme le fait Ricardo de Loureiro: "Non, ce n'est pas la beauté qui m'émeut. C'est quelque chose de plus vague, d'impondérable, de translucide: *la grâce*. Et comme elle se révèle en tout, il me vient des *désirs sexuels* de posséder les voix, les gestes, les sourires, les odeurs, les couleurs!..." (*Ibid.*: 60)

Cette attitude est celle que ce personnage a par rapport à Paris, en se laissant impressionner surtout par son inexplicable "auréole", "une auréole qui la nimbe et lui confère son âme" (*Ibid.*: 56).

C'est donc bien un roman d'amour ce qui existe entre Sá-Carneiro et Paris, un amour qui se concrétise dans une relation de corps, matérialisée dans les promenades voluptueuses dans les boulevards agités, dans la fréquence des innombrables cafés, dans le vagabondage par les théâtres et les spectacles de music-halls, dans la fréquentation des ateliers des artistes, dans les petites chambres louées, équivalentes à "une jeune fille de Paris".

C'est à vrai dire, une forme de serrer la ville contre soi, comme dit Ricardo de Loureiro: "Lorsque plus tard je retournai à cette merveille de capitale, je n'eus de cesse que je n'en aie parcouru toutes les avenues, tous les quartiers pour mieux la tisser en moi, pour en faire l'essence de mon délire... Paris...Ô, mon Paris..." (*Ibid.*: 55-56).

Bibliographie

- Andersen, Darran (2015), *Imaginary Cities*, London, Influx Press. (version Kindle).
- Collot, Michel (2014), *Pour une Géographie Littéraire*, Paris, Éditions Corti.
- Debarbieux, Bernard (2015), *L'Espace de L'Imaginaire. Essais et Détours*, Paris, CNRS Éditions. (version Kindle).
- Dubois, Claude-Gilbert (1989), "Villes-Femmes: Quelques Images Fondatrices de l'Imaginaire Urbain", dans *O Imaginário da Cidade*, Lisboa, F. C. Gulbenkian.
- Foucault, Michel (1984), "Des espaces autres, (Hétérotopies)", in *Dits et écrits*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). In <http://1libertaire.free.fr/Foucault12.html> . Accès le 20-6-2017.
- França, José-Augusto (1979), *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Harding, Desmond (2005), *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*. Ebook. New York, Routledge. (version Kindle).
- Lefèbvre, Henri (2000), *La Production de l'Espace*, Paris, Ed. Anthropos.
- Loureiro, La Salette (1996), *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Machado, Álvaro Manuel (1984), *O 'Francesismo' na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Mitscherlich, Alexander (1970), *Psychanalyse et Urbanisme*, Paris, Gallimard.
- Pageaux, Daniel-Henri (1989), "De l'Imagerie Culturelle à l'Imaginaire", dans Brunel Pierre et Chevrel Yves, *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 133-161.
- Roelens, Nathalie & Vercruyse, Thomas (org.) (2016), *Lire, Écrire, Pratiquer la Ville*, Paris, Editions Kimé.
- Sá-Carneiro, Mário de (1992), *Cartas Escolhidas*. Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Sá-Carneiro, Mário de (1990), *Ciel en feu*, Trad. De Nunes, J. Sedas et Bussillet, Dominique, Paris, La Différence.

Sá-Carneiro, Mário de (1987), *La Confession de Lúcio*, Trad. De Touati, Dominique, Paris, La Différence.

Sá-Carneiro, Mário de (2007), *Poésies Complètes*, Trad. De Touati, Dominique et Chandeigne, Michel, Paris, La Différence.

Sá-Carneiro, Mário de (2015), *Lettres à Fernando Pessoa*, Trad. De Nunes, J. Sedas et Bussillet, Dominique, Falaise, Éditions Impeccables.

Sanson, Pascal (dir.) (2007), *Le Paysage urbain: Représentations, Significations, Communication*, Paris, L'Harmattan. (version Kindle).

Sansot, Pierre (1984), *Poétique de la Ville*, Paris, Méridiens Klincksieck.

Tuan, Yi-Fu (1990), *Topophilia*, New York, Morningside Edition (version Kindle).

Tuan, Yi-Fu (2014), *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Westphal, Bertrand (2000), "Pour une approche géocritique des textes, dans *La Géocritique Mode d'Emploi*, PULIM, Limoges, pp.9-40. In <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html> . Accès le 20-6-2017.

Westphal, Bertrand (2007), *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Paris, Editions de Minuit.

Westphal, Bertrand (2011), *Le Monde Plausible. Espace, Lieu, Carte*, Paris, Éditions de Minuit. (version Kindle).

Maria de La Salette Loureiro a une maîtrise en Littérature Comparée Portugaise et Française, siècles XIX et XX, par l'Universidade Nova de Lisboa, et prépare une Thèse de Doctorat sur l'écrivain portugais Nuno Bragança, initiée sous la direction de Madame le Professeur Teresa Rita Lopes. Elle a publié *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro* et plusieurs articles dans des livres et des revues littéraires. Elle a aussi participé à plusieurs colloques et congrès.

Notes

¹ Cette définition est très proche de celles d' "imaginaire social" et d' "imaginaire géographique" faites par d'autres auteurs : "Par imaginaire géographique, nous entendons l'ensemble de représentations, images, symboles ou mythes porteurs de sens par lesquels une société (ou un sujet) se projette dans l'espace" (Bailly Antoine, 1989, *Apud* Dupuy & Puyo 2014: 21) ; Pour "l'imaginaire social", à partir de Castoriadis, Debarbieux propose: "l'imaginaire, dans la variété des formes qui sont les siennes, devient cette activité par laquelle chaque société, d'une façon qui lui est propre, s'institue, notamment à partir de l'imagination radicale déployée par les individus qui composent cette société" (Debarbieux 2015: pos. 59). Debarbieux évite le qualificatif "géographique" en le remplaçant par d'autres.

² Lettre à F. Pessoa, de 13/7/1914: "Pacheco, Franco et moi avons bu du champagne, avec le feu allumé, "nous étions" Paris !..." (Sá-Carneiro 2015: 133).

³ Lettre à F. Pessoa, de 20/10/1912: "Ici j'arpente les boulevards comme là-bas à Rua do Ouro" (Sá-Carneiro 2015: 17); Lettre à F. Pessoa, de 16/11/1912: "Je suis à Paris _ Je m'ennuie atrocement" (*Ibid.*: 22).

⁴ Lettre à F. Pessoa, de 13/7/1914: "... mais surtout les impossibles fêtes nationales: ballons, bals, guitares – comme chez nous, tout pareil" (*Ibid.*: 130).

⁵ "j'ai réussi, peut-être seulement à force de le vouloir, à obtenir ce que j'ambitionnais: Paris. Simplement, c'était la dernière merveille _ la fin, l'apothéose" (*Ibid.*: 133).

⁶ Lettre à José Pacheco, de 19/11/1915: "Estar em Paris, por glorioso que seja, é apenas uma compensação para a minha tristeza" (Sá-Carneiro 1992: 157), traduction libre.

⁷ L'auteur dit que dans *Résurrection* son "état d'âme actuel est bien décrit" (Sá-Carneiro 2015: 134).

⁸ "Paris é uma festa móvel".

⁹ Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1984, "Des espaces autres, (Hétérotopies)" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. In <http://1libertaire.free.fr/Foucault12.html>. Accès le 20-6-2017.

¹⁰ Lettre à Fernando Pessoa, de 13/7/1914.

¹¹ Lettre à Fernando Pessoa, de 6/8/1914.

Imaginaires géographiques de Paris chez Chahdortt Djavann et Léonora Miano ou le Paris pluriel¹

Maria de Fátima Outeirinho

Université de Porto – Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

Résumé: La présence, quoique de façon indicielle, de nouvelles figurations littéraires de Paris dans la littérature récente en langue française – une littérature aux rapports plus ou moins étroits avec des questions de migration, d'exil, ou relevant des processus de colonisation et décolonisation, et qui inscrit ses univers diégétiques en espace parisien –, permet, d'une part, que l'on s'attarde sur les prolongements et revisitations d'un imaginaire géographique euphorique à circulation mondiale dans la longue durée et, d'autre part, sur la construction, dans l'actualité, d'un lieu ou lieux parisiens issus de nouveaux enjeux dont la littérature se fait l'écho. Ainsi, il s'agira, dans un premier temps, de considérer les deux axes de réflexion énoncés ci-dessus que l'écriture de Chahdortt Djavann et Léonora Miano déclinent, donnant à voir un Paris pluriel, pour bien envisager ensuite la place qu'occupe de nos jours une mémoire culturelle, mais aussi la possibilité d'un rôle autre joué par Paris dans le cadre inter/transculturel de l'Europe actuelle.

Mots-clés: imaginaire, mémoire, Paris, Djavann, Miano

Abstract: Though indicially, the presence of new literary representations of Paris in the recent French-language literature – a literature with more or less close relations with issues of migration, exile, or with processes of colonization and decolonization, inscribing its diegetic universes into Parisian space – allows us, on the one hand, to focus on the extension and revisitation of a euphoric geographical imaginary with long-term world circulation and, on the other hand, on the construction, in the present, of a Parisian place or places resulting from new issues which literature echoes. At first, we will consider the two axes of

reflection stated above, visible in Chahdortt Djavann and Léonora Miano writing, giving to see a plural Paris, in order to consider then the place occupied nowadays by a cultural memory, but also the possibility of a different role played by Paris in the intercultural / transcultural framework of present-day Europe.

Keywords: imaginary, memory, Paris, Djavann, Miano

(...) la France reste un pays de littérature. Ce qu'elle sait d'elle-même, c'est ce qui est écrit dans ses livres. Ce qui n'y est pas mentionné n'a pas d'existence dans le pays.

Léonora Miano, 2012

Je commence mon propos par rappeler deux études qui attirent l'attention sur des questions importantes dans le cadre de la thématique *Aimer Paris, regards exotopiques sur une ville capital(e) de la modernité*. Dans une étude de 2010, Dominique Viart s'attardait pertinemment sur le renouement avec le politique dans la littérature contemporaine, et déjà par l'attention portée au fait social, le retour au réel permettant d'envisager une intervention du littéraire sur ces domaines (Viart 2010: 108-109).² Plus précisément, il était question du retour de l'engagement en littérature et, entre autres, des modes de présence et de traitement du politique. Maria Hermínia Amado Laurel, à son tour, dans "Figurations de Paris dans le roman urbain contemporain: héritages et déchirements", se proposait d'"identifier des espaces de lisibilité de la ville dans quelques récits contemporains.", démarquant comme objet d'étude "Un espace devenu transgresseur des frontières que délimitaient des notions telles que centre et périphérie, espace public et espace privé, un espace désormais régi par les concepts de déterritorialisation et reterritorialisation, mouvance, exil et insécurité." (Amado 2009-2010)

Or, les dernières décennies ont vu surgir toute une littérature souvent dénommée littérature de l'immigration;³ une littérature qui subit tout un processus de localisation vu l'origine géographique ou généalogique de ces écrivains. Cette littérature, si elle recèle des thématiques plurielles et universelles, transversales à un être au monde, elle

présente, en effet, des axes thématiques liés à des mouvements diasporiques et donne à voir des enjeux soulevés par une expérience et condition aux prises avec des défis et contraintes d'intégration (et nous parle de migration, exil ou questions d'appartenance et construction identitaire), permettant de penser des déplacements et (re)descriptions identitaires en Europe, voire une redescription de l'Europe elle-même.

Dans cette littérature récente en langue française – une littérature relevant parfois de processus de colonisation et décolonisation, et inscrivant ses univers diégétiques en espace parisien – de nouvelles figurations littéraires de Paris émergent, permettant que, d'une part, l'on s'attarde sur les prolongements et revisitations d'un imaginaire géographique euphorique à circulation mondiale dans la longue durée et, d'autre part, sur la construction, dans l'actualité, d'un lieu ou lieux parisien(s) issu(s) de nouveaux enjeux dont la littérature se fait l'écho.

Entendant par imaginaire géographique "(...) l'ensemble de représentations, images, symboles ou mythes porteurs de sens par lesquels une société (ou un sujet) se projette dans l'espace" (Dupuy/Puyo 2015: 21), il s'agira dans notre intervention et dans un premier temps de considérer les deux axes de réflexion énoncés ci-dessus que l'écriture de Chahdortt Djavann et Léonora Miano déclinent, donnant à voir un Paris pluriel, pour bien envisager ensuite la place qu'occupe de nos jours une mémoire culturelle, mais aussi la possibilité d'un rôle autre joué par Paris dans le cadre inter/transculturel de l'Europe actuelle.

Chahdortt Djavann, née en Iran, mais de nationalité française maintenant, vit en France depuis 1993. Romancière et essayiste, ses ouvrages introduisent bien des enjeux quand il est question de penser et les défis et contraintes d'intégration, et les déplacements et (re)figurations identitaires en Europe, voire une refiguration de l'Europe. Ayant publié pas mal d'ouvrages depuis 2002, les titres de ses romans, essais ou textes pamphlétaires sont parlants dans le sens où ils permettent une identification de soucis, d'axes structurants de son écriture, de prises de position citoyennes:⁴ *Je viens d'ailleurs* (2002), *Bas les voiles!* (2003), *Que pense Allah de l'Europe?* (2004), *Autoportrait de l'autre* (2004), *Comment peut-on être français?* (2006), *À mon corps défendant, l'Occident*, (2007), *La Muette* (2008), *Ne négociez pas avec le régime iranien* (2009), *Je ne suis pas celle que je suis* (2011), *La dernière séance* (2013) et *Big*

Daddy (2015). En effet, les titres énumérés s'avèrent des indices sûrs dans l'identification de thématiques clés ou de dynamiques de construction du récit dans l'écriture de Chahdortt Djavann, une écriture où le politique est de mise: la prise de position et contre le régime iranien, et contre une condition féminine mineure, subalterne et opprimée; le questionnement, voire la dénonciation de pratiques discriminatoires et injustes à l'égard de la femme en Iran; la quête d'intégration, notamment par le biais de l'apprentissage et acquisition de la langue française; le vécu d'une identité plurielle, les relations Europe / islam et les constructions culturelles de ces deux espaces, l'atout autobiographique, les processus de mythification de l'espace parisien et français.

En 2006, Chahdortt Djavann publie *Comment peut-on être français?*. Comme l'affirme Cristina Álvares, "Il ne s'agit pas d'un texte qui se complairait dans l'auto contemplation mais d'un texte explicitement politique (...)." (2006) "Le roman devient alors partiellement épistolaire, la fiction biographique alternant avec l'autofiction où le discours du 'je' témoigne que Roxane est capable de se dire en français." (*ibidem*). Ouvrage aux dialogues avec *Lettres Persanes* de Montesquieu dont Cristina Álvares et Isabel Moreels en ont déjà tracé les enjeux, l'histoire de Roxane Khân, Iranienne ou, plutôt, Persane à Paris, est le récit d'une femme exilée, une femme qui éprouve le sentiment d'*exilance*,⁵ pour reprendre la notion proposée par Alexis Nous.

Protagoniste du récit, Roxane est dès le premier instant ancrée sur un rapport avec Paris, par le biais d'une généalogie, d'une mémoire des affections. Il y a un legs affectif et culturel qui soutient sa survie à Paris. De fait, son grand-père "parlait '*parissii*', ce qui voulait dire 'parisien' en turc azéri. /Et c'est ainsi que la grand-mère de Roxane appelait la langue française." (Djavann 2006: 5) Assassiné à l'occasion d'un changement de régime, "pour ses petits-enfants, sa mémoire resta à jamais liée à la liberté et à la langue française." (*idem*: 6) Le grand-père de Roxane a été gouverneur d'une région d'Azerbaïdjan; Roxane, la cadette d'une nombreuse progéniture, "fut la seule à naître dans les montagnes d'Azerbaïdjan (...) et un siècle plus tard (...) fut aussi la seule à fouler le sol de Paris." (*idem*: 8-9) Pourtant, avant d'être arrivée à Paris, elle y avait déjà été par le biais de la littérature:

Elle savait que Paris existait dans les livres, comme ces belles histoires qui n'existent que dans les livres, comme les êtres mythiques et légendaires qui existent depuis des siècles et des siècles, mais elle savait aussi que le Paris réel, c'était un rêve qui ne tenait pas debout. (*idem*: 11)

L'imaginaire géographique parisien de Roxane se construit donc à partir de ses lectures d'écrivains français, surtout ceux du XIXe siècle et son premier logement se présente lui aussi aux résonances dix-neuviémistes:

Elle prend la clé dans sa poche. Elle ne sent pas ses doigts. Elle ouvre la porte, pose sa grande valise au milieu de la pièce. Elle ferme la porte.

Un morceau de ciel gris se découpe dans l'encadrement de la lucarne carrée de sa chambre de bonne.

Elle est à Paris. (*idem*: 12)

Son premier tour à Paris, ville pour laquelle elle "se prépara solennellement (..) comme d'autres se préparent pour la Mecque" (*idem*: 13), ce premier tour sera donc parsemé de références littéraires:

Elle entra dans le jardin du Luxembourg en pensant à Marius, à Cosette et à Jean Valjean, en pensant à Victor Hugo, oui, à Victor Hugo dont elle était secrètement amoureuse depuis ses douze ans.

Les arbres, les feuilles, et les allées, dépeuplées, donnaient au Luxembourg une beauté sobre, un romantisme mélancolique. Elle se recueillit devant la fontaine Médicis, devant la statue de Charles Baudelaire. Elle connaissait le titre de son recueil *Les Fleurs du Mal*. (*idem*: 14)

Elle flâna, elle se perdit dans les rues de Paris, cette "contrée magique", ce Paris féerique et romantique (*idem*: 27-28).

Son rêve de Paris la mène à chercher des réponses à des questions qui se succèdent: "Comment peut-on être français?" "Comment peut-on naître français?" "Comment peut-on être parisien?" Ces questions découlent non seulement d'une vision euphorique de l'espace culturel français, mais également d'un sentiment de solitude, de la conscience de plus en plus profonde d'être étrangère dans le pays rêvé,⁶ un pays-issu pour échapper à une condition féminine castratrice. Elle essaiera donc d'apprendre la langue, la civilisation et dans ce parcours elle rencontrera les *Lettres persanes* et

Montesquieu deviendra l'interlocuteur imaginaire remplaçant les interlocuteurs qu'elle ne trouvera pas à Paris. Elle lui écrira plusieurs lettres, partageant ses réflexions, ses conquêtes intellectuelles, ses déceptions et tristesses, occasion aussi de prises de position politique:

Déjà dans la "Lettre I" nous pouvons lire:

Du jour où je suis arrivée à Paris, j'ai su, non d'où je venais (je n'avais pas besoin de la France pour comprendre l'horreur d'un régime où j'ai grandi et qu'elle a naguère aidé à faire naître en abritant son principal instigateur), mais d'où j'aurais pu ne pas avoir à partir si la démocratie était un tant soit peu présente sur la terre entière. (*idem*: 134)

Et dans la dernière lettre, la "Lettre XVIII", Roxana écrira:

Comme j'ai grandi sous l'oppression étatique, je souffre, paraît-il, d'une dépression névrotique. L'idée de suicide me hante plus que jamais, alors même qu'une légèreté joyeuse et ironique enrobe mon désespoir. En Iran, lorsque je lisais les livres de Sadegh Hedayat, un romancier, iranien qui s'est donné la mort à Paris, je ne comprenais pas la cause d'un tel désespoir et d'un tel acte. Sans trouver la moindre réponse je me demandais souvent: comment peut-on se suicider quand on vit à Paris? Je crois que je commence à comprendre: vivre à Paris ne suffit pas, si grande que soit la magie de Paris. (*idem*: 282)

Par conséquent, dans *Comment peut-on être français?* un imaginaire parisien à circulation mondiale dans la longue durée, plutôt euphorique, se mêle à un vécu exilique dysphorique,⁷ menant à une redescription implicite de Paris, présentant maintenant un autre étranger rendu invisible ne conquérant de la visibilité que par le biais de la littérature.

À dessein qui se veut interpellant, Léonora Miano à son tour se penche tout particulièrement sur des questions qui traversent des identités frontalières, des appartenances plurielles, aux personnages souvent à condition et conscience diasporiques, situés dans un espace de multi-appartenance. En plus, l'ouvrage de Léonora Miano étale tout un projet esthétique bien raisonné révélateur d'un propos majeur: mener à bout une réflexion qui se veut agissante dans le temps présent, permettant la visibilité de questions sociales, ayant souvent partie liée avec des expériences de migration. Son projet retrouve et met en exergue une fonction sociale et

éthique de la littérature et rend compte, lui aussi, du retour du politique⁸ en littérature. On oserait parler d'une nouvelle forme d'engagement littéraire chez Miano, même si l'écrivaine refuse toute sorte d'étiquette.⁹ Ainsi les ouvrages de Léonora Miano déjà publiés confèrent une visibilité à des enjeux de mise en relation, à des appartenances identitaires multiples, un projet qui prône une esthétique du divers à l'échelle du monde.¹⁰

Par la suite, ses métatextes, produits à l'occasion de conférences pour la plupart faites hors France et qui ont été objet de publication sous le titre *Habiter la frontière* (2012), se penchent, eux aussi, sur le dessein actionnel qui traverse toute l'écriture de Léonora Miano. Signalons juste quelques-uns de ses objectifs, ceux qui mettent en relief les défis et les contraintes de l'intégration, en plus permettant de penser des déplacements et (re)figurations identitaires en Europe:

- donner voix à une population issue de l'immigration
- donner voix à une population noire de France (*Blues pour Élise, Écrits pour la parole*);¹¹
- noter une poétique frontalière où la culture française surgit comme culture de médiation et contexte d'émergence d'une écrivaine et où l'emploi du français est "dénationalisé".

Dans *Habiter la frontière*, il est question de reconnaissance de la part de Miano d'un phénomène de *multi appartenance* (Miano 2012: 30) et d'émergence de la conscience de couleur dans son parcours biographique, plus précisément à l'étape de son adolescence et ce par la rencontre du *Cahier d'un retour au pays natal* de Aimé Césaire, suivie par la découverte d'écrivains caribéens et noirs américains. Jusque-là ces lectures se faisaient à partir de la bibliothèque parentale, "des livres écrits par des auteurs exclusivement européens et blancs" (Miano 2012a: 12): "je suis bel et bien devenue noire en plongeant dans les textes des auteurs afrodescendants." (*idem*: 15) Ses parents l'ont élevé en français, même s'ils parlaient des langues locales et lui proposaient la lecture de Shakespeare, Oscar Wilde, Racine ou Chateaubriand (*idem*: 13), pourtant ses propres choix l'amèneront au contact avec d'autres cultures que la culture française. Son esthétique telle qu'elle est caractérisée par Miano elle-même se veut une esthétique frontalière:

Elle [l'esthétique frontalière] utilise la langue française, mais ses références, les images qu'elle déploie sur la page, appartiennent à d'autres sphères. Ma culture française est très limitée, et je n'en souffre pas. Point n'est besoin d'avoir lu Proust ou Céline pour écrire en français. Écrire *en français*, ce n'est pas écrire *français*. Ça peut être écrire africain, écrire créole, écrire slave ou oriental. (*idem*: 29)

Si on survole quelques-uns des ouvrages de Léonora Miano, on se rend compte de ces enjeux majeurs. Rappelons la figure de l'Afropéen, signe de déplacement, et qui revient souvent dans l'écriture de Miano; l'afropéen étant celui qui vit la multi-appartenance et quelquefois des "tergiversations identitaires" (Miano 2010: 106), celui qui doit "s'imposer, s'inventer, se dire" (*idem*: 106), se montrant parfois un afro-occidental. Non par hasard, la dédicace de *Tels des astres éteints* c'est "Pour les identités frontalières" (Miano 2008b). La nation n'étant plus référant identitaire,¹² il s'agit maintenant d'un vécu de multi-trans-culturalité.

De fait, dans ses textes, à inscription parisienne, nous avons affaire à une condition afropéenne.¹³ *Afropean Soul et autre nouvelles*, *Tels des astres éteints* ou *Écrits pour la parole* mettent en scène des personnages aux prises avec une condition hantée par le patronyme, la couleur,¹⁴ où toute histoire migratoire est issue d'un passé de colonisation. *Blues pour Élise* est traversé par des personnages pour la plupart nés ou ayant grandi en France qui, eux-mêmes, éprouvent la difficulté de vivre cette condition afropéenne. La figure de l'Afropéen nous pouvons notamment la repérer dans la nouvelle "Afropean Soul". Cette nouvelle rend compte, d'une façon bien claire, du poids lourd du passé vécu par un jeune Français qui, de son vivant, n'a éprouvé qu'une vie sédentaire, mais qui, soudain, prend conscience d'un manque, d'une faille dans l'Histoire de France, Histoire évidée d'une présence noire, évidée d'une identité faite de multi-appartenances.¹⁵ Le recueil de nouvelles *Afropean Soul et autres nouvelles* (2008), les romans *Tels des astres éteints* (2008), *Blues pour Élise* (2010), *Ces âmes chagrines* (2011) et les textes dramatiques *Écrits pour la parole* (2012) nous parlent donc de populations noires en France.

Dans "Les noires réalités de la France", conférence de 2011 de Léonora Miano, prononcée aux États-Unis, l'entrée en matière se fait ironiquement, pour souligner justement la visée de son travail: faire connaître la France noire de nos jours.

La nouvelle commence à se répandre: il y a des Noirs en France, il n'est plus permis d'en douter, et même si le pays rechigne encore à dire qu'ils ne sont pas seulement *en* France mais aussi et surtout *de* France, leur présence est devenue un sujet permanent de discussions. (Miano 2012a: 59)

Elle part du constat que les Noirs "(...) ne figurent pas, en tant que Français d'assez longue date, dans les œuvres de fiction produites dans l'Hexagone au XXI^e siècle. Les romanciers comme les cinéastes, semblent avoir intériorisé l'idée selon laquelle un Noir ne pouvait être qu'un immigré, de préférence sans papiers. Les Français noirs n'apparaissent pas dans les chapitres de la narration nationale" (*idem*: 60-61). La France "s'est inventé une mémoire blanche" (*idem*: 61). Ne voulant pas faire l'histoire d'une participation noire dans le fil du temps, il s'agira pourtant dans quelque uns de ses textes de personnages de fiction habitant Château Rouge ou concentrés en région parisienne. Et donc Miano de souligner:

Une partie de mon travail d'écrivain porte (...) sur la représentation des Noirs dans la France hexagonale de notre temps. Il est capital, à mes yeux, que des textes soient produits pour inscrire ces populations et leur expérience dans le corpus littéraire français. Il est primordial de les rapprocher de leurs concitoyens et d'offrir, aux enseignants notamment, des supports leur permettant d'intéresser un public scolaire de plus en plus divers sur le plan ethnique. (2012a: 138).

Pour Miano, se pencher sur les populations noires en France, c'est déjà le faire au sujet de Paris, donnant à voir un paysage humain et un paysage physique particuliers. Dans l'écrit dramatique "Transmission", texte où la mère énumère toute une suite de recommandations à suivre, on peut lire: "Une fille bien ne s'assied pas les jambes écartées Même à Paris où tu vis Une fille bien ne sourit pas tout le temps (...)" (Miano 2012b: 61); sur les rituels religieux, la mère ajoute encore: "Tu t'agenouilles en signe d'humilité Tu fais brûler ce qu'il faut Tu appelles notre Mère Toujours la Mère en cas de coup dur Ce n'est pas différent parce que tu vis à Paris (...)". (*ibidem*). Dans *Écrits pour la parole*, le Paris de Sostène, déjà en retraite et venu du Congo pour faire ses études en France (Miano 2012b: 23-24), c'est Château Rouge, quartier au 18^{ème} arrondissement, à forte présence d'une population immigrée d'origine africaine. Le Paris de Miano c'est

aussi le Paris intramuros de “Femme in a city”: quartier de la Bastille, environs de Beaubourg ou Champs de Mars, espaces où la femme noire est victime de harcèlement de la part, des “fauves urbains”, d’une “gent masculine” (*idem*: 44, 48).

De fait, dès 2008 plusieurs titres de Miano se situent à Paris, *Afropean Souls et autres Nouvelles*, *Tels des astres éteints*, *Ces âmes chagrines*, *Blues pour Élise*. Paris surgit en tant qu’espace traversé et vécu par l’Afropéen. Dans *Blues pour Élise* on y trouve même un espace moulé face aux nouveaux besoins, aux nouvelles pratiques ayant l’Afropénne comme protagoniste:

Paris, boulevard de Strasbourg. Le plus petit coin de rue révèle la longue peine des femmes noires, leur obsession intime: se trouver belles en portant des cheveux crépus. Les autres femmes ne savent pas cela. Toutes les autres femmes du monde, même les Aborigènes des Antipodes, sont nées avec une chevelure lisse. Des cheveux qui bougent sous le souffle du vent, qui ne s’aplatissent pas quand elles se couchent, des cheveux dans lesquelles les hommes peuvent passer la main. Les femmes d’ascendance subsaharienne sont les seules à avoir été radiées de la douceur. (Miano 2010: 39)

C’est un samedi matin ordinaire, dans un petit salon de coiffure du 10^e arrondissement de Paris. Chacune se replie sur elle-même. La longue peine des radiées de la douceur ne touche pas encore à sa fin. Ce n’est plus, elles le savent, en rapport avec les spirales rêches qui leur poussent sur le crâne. La douleur est celle de déchirures intérieures, d’écartèlements, de difficiles remembrements. Le défi est de faire en sorte que les heures sombres du passé deviennent enfin l’Histoire, pas un présent perpétuel. Les femmes noires du troisième millénaire cherchent leur place, dans un espace aux limites mal définies, entre aliénation et quête de la pureté identitaire. D’ici une heure ou deux, elles vont payer Coco, prendre à nouveau le métro, tenter de n’être que des femmes. (*idem*: 48-49)

Pour Léonora Miano, “La culture française n’est pas donnée pour toujours, elle se fait au quotidien, et ce sont les personnes qui vivent en France qui la créent.” (2012a: 78) et pourtant les mises en espace cartographique de la littérature, les projets de géolocalisation littéraire comme par exemple le projet collaboratif *La Cartographie littéraire de la France*, sont encore ancrés sur une nation à mémoire blanche, et offrent encore une mémoire littéraire blanche, hexagonale, à géographie physique évidée d’un paysage humain multi-ethnique et multiculturel. Aux écrivains du temps présent donc

d'apporter leur contribution et toute une xénographie notamment au féminin"¹⁶ dont Djavann et Miano ne sont que deux exemples. Aussi Chahdortt Djavann et Léonora Miano relèvent-elles le défi et donnent l'exemple, et leurs fictions à ancrage parisien ne reposent plus sur une description de l'espace où le personnage est inscrit; leur écriture prend pour cible un paysage humain. Il s'agit finalement de renouveler la croyance en la littérature comme forme de connaissance du monde, et ce par l'inscription d'un nouveau paysage humain dans le paysage parisien, un Paris pluriel, pour bien envisager ensuite la place qu'occupe de nos jours une mémoire culturelle, mais aussi la possibilité d'un rôle autre joué par Paris dans le cadre inter/transculturel de l'Europe actuelle. Car "(...) la France reste un pays de littérature. Ce qu'elle sait d'elle-même, c'est ce qui est écrit dans ses livres. Ce qui n'y est pas mentionné n'a pas d'existence dans le pays." (Miano 2012) Il s'agit, dès lors, le mentionner.

Bibliographie

Alfaro, Margarita (2013), "Xénographies francophones au féminin. Le double sentiment d'étrangeté-étrangéité dans l'œuvre de Chahdortt Djavann *Comment peut-on être français?*" *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, n^o 3, pp. 13-27, <http://www.redalyc.org/pdf/808/80829313002.pdf> (disponible le 15 octobre 2016).

Andrade Boué, Pilar (2013), "París a vista de mujer: *Comment peut-on être français?* de Chahdortt Djavann" *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 5, n^o 1, pp. 165-177, <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen05-1/varia04.htm> (disponible le 15 octobre 2016).

Altes, Liesbeth Korthals (2010), "L'engagement littéraire contemporain – à propos de *Daewoo* de François Bon et *Presque un frère* de Tassadit Imache", in Barbara Havercroft, Pascal Michelucci & Pascal Riendau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec: Éditions Nota bene, pp. 67-87.

Álvares, Cristina (s.d.), "Féminin singulier I: Saintes et exilées", http://www.lacan.com/symptom9_articles/alvares9.html (disponible le 15 octobre 2016).

121

Álvares, Cristina (2006), "*Comment peut-on être français? Les nouvelles Lettres Persanes de Chahdortt Djavann*", <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/12171/1/djavann.pdf> (disponible le 15 octobre 2016).

Álvares, Cristina (2007), "La réécriture des *Lettres persanes* de Montesquieu par Chahdortt Djavann et l'émergence d'un nouveau discours féministe" <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/12136/1/djavann3%5B1%5D.pdf> (disponible le 15 octobre 2016).

"Cartographie littéraire de la France", <http://www.cartographie-litteraire.net/>

<https://maps.google.com/maps/ms?msa=0&msid=207309058565291184245.0004c5b983daedf430e83&hl=fr&ie=UTF8&t=m&source=embed&ll=48.859294,2.322578&spn=0.10842,0.21> (disponible le 15 octobre 2016).

Dupuy, Lionel / Puyo, Jean-Yves (2015), "Introduction générale", in Dupuy, Lionel / Puyo, Jean-Yves (dir.), *L'imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, Presse de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, collection "Spatialités", pp. 21-28.

Laurel, Maria Hermínia Amado (2009/2010), "Figurations de Paris dans le roman urbain contemporain: héritages et déchirements", http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/pub_maria_laurel.pdf (disponible le 15 octobre 2016).

Miano, Léonora (2008a), *Afropean Soul et autres nouvelles*, Paris: Flammarion, coll. "Étonnants. Classiques".

-- (2008b), *Tels des astres éteints*, Paris: Plon.

-- (2009), *Les aubes écarlates*, Paris: Plon.

-- (2010), *Blues pour Élise*, Paris: Plon.

-- (2012), *Ces âmes chagrines*, Paris: Plon.

-- (2012a), “Écrire le blues”, *Habiter la frontière*, Paris: L’Arche, pp. 9-23.

-- (2012a), “Habiter la frontière”, *Habiter la frontière*, Paris: L’Arche, pp. 25-32.

-- (2012a), “Les noires réalités de la France”, Paris, L’Arche: pp. 59-88.

-- (2012b), *Écrits pour la parole*, Paris: L’Arche.

“Paris littéraire” https://www.google.com/maps/d/viewer?ll=48.85929400000002%2C2.3225780000000213&spn=0.10842%2C0.219727&hl=fr&t=m&msa=0&z=12&source=embed&ie=UTF8&mid=13LegxAI4GtfeUzV6fb4u_goT0GA (disponible le 15 octobre 2016).

Moreels, Isabelle (2014), “Comment peut-on être français? Le rôle de l’ironie dans la mise en scène de l’étranger chez C. de Montesquieu, P. Daninos et C. Djavann”, *Carnets: revue électronique d’études françaises*, IIe série, n° 1, pp. 58-74 <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12357.06.pdf> (disponible le 15 octobre 2016).

Rimaud, Mathilde (2013), “Géolocalisation de contenus littéraires: les éditeurs encore timides”, <http://www.inaglobal.fr/edition/article/geolocalisation-de-contenus-litteraires-les-editeurs-encore-timides> (disponible le 15 octobre 2016).

Viart, Dominique (2010), “La littérature contemporaine et la question du politique” in Barbara Havercroft, Pascal Michelucci & Pascal Riendau (dir.), *Le roman français de l’extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec: Éditions Nota bene, pp. 105-123.

Maria de Fátima Outeirinho est maître de conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto où elle enseigne la Culture Française Contemporaine, les Relations Culturelles Luso-Françaises, la Littérature de Voyages et les Écritures de Femmes Françaises ou la Littérature Française du XIXe siècle. Elle est membre du Centre de recherche Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, unité de recherche I&D, où elle mène des recherches sur la littérature de voyages. Elle a notamment publié plusieurs études critiques dans les domaines de recherche suivants: littérature comparée, littérature de voyages et Études de Femmes. Elle a co-organisé plusieurs événements scientifiques dans ces mêmes domaines.

Notes

¹ Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique intégré UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339.

² Et à Liesbeth Korthals Altes de souligner: "Si les années 1970 ont été marquées par le déclin de la figure de l'écrivain engagé comme intellectuel public (Sapiro 2006; Denis 2000; Gefen 2005), cela ne signifie pas pour autant que l'engagement ait disparu du domaine littéraire. Bien au contraire, depuis les années 1980, il refait surface dans la littérature en France sous des formes et avec des enjeux parfois nouveaux." (Altes 2010: 67)

³ Catherine Gravet et Pierre Halen, par exemple, dans "Sensibilités post-coloniales", parlent de cette littérature sous des rubriques telles que "Immigration et littérature" et – bien que sous forme interrogative – "Maghreb-littérature?" (2000: 552, 559).

⁴ Pour ce qui est de l'ouvrage *Comment peut-on être français?*, Isabel Moreels affirme: "Effectivement, le questionnement de la Roxane moderne se centre sur la comparaison des réalités européennes démocratiques avec le régime iranien des mollahs, vis-à-vis duquel elle répète constamment son violent rejet. La jeune immigrée confronte la dictature vécue au nom de la loi islamique, qui écrase particulièrement les femmes, avec les libertés – notamment de circulation et de tenue vestimentaire – qu'elle découvre à Paris." (2014: 70).

⁵ Cf. "L'exilance est le noyau existentiel commun à tous les sujets migrants, se décline plus précisément en condition et en conscience qui constituent les deux milieux de phénoménalité, externe et interne, de

l'expérience exilique, sans qu'ils ne coïncident forcément: un sujet peut se trouver en situation exilique sans qu'il ne le ressente ou peut se sentir exilé sans qu'il ne le soit empiriquement." (Nous 2015: 246)

⁶ Cf. "Cependant, découvrir un pays et ses mœurs par la littérature classique ne signifie aucunement que l'on connaît bien le pays et que l'on serait capable de s'y intégrer. Le personnage principal s'était fait tant d'illusions sur un pays qu'elle n'avait connu qu'en récit qu'elle se rend vite compte que la réalité de cette vie d'immigré est bien plus rude que ce qu'elle s'était imaginée." (Abuelata 2010: 95)

⁷ Tel que le souligne Pilar Andrade Boué "esta primera experiencia de París pone de manifiesto la divergencia entre una ciudad ensoñada, mitificada⁵ desde la adolescencia a partir de las lecturas de los grandes clásicos del XIX (...) y la ciudad real, de momento fría y gris (...). Roxane es inmediata y racionalmente consciente de que el París ensoñado no es más que una entelequia evanescente, un espejismo (...), incluso una afabulación o fantasma, su fantasma, forjado por su psique para expresar el propio deseo de una ciudad acogedora y amable con la extranjera pobre (...). (Andrade 2013: 167)

⁸ V. (Miano 2012: 56).

⁹ Je ne pense pas être un auteur identitaire. Je ne sais pas ce que c'est exactement: je ne me pose pas ce genre de question, on dit que je suis un auteur féministe, un auteur engagé, à mon sens je suis surtout un auteur qui travaille sur des questions qui m'intéressent et que je souhaite partager avec les autres. (Miano *apud* Nicot 2008)

¹⁰ A ce sujet voir l'article de Buata Malela, "Mondialisation et littérature. La position d'Édouard Glissant dans le champ culturel afro-antillais", paru dans la revue *Contextes* (<http://contextes.revues.org/4755>)

¹¹ V. Dédicace d'Écrits pour la parole: "Aux cris inaudibles/ Aux paroles proscrites

¹² V. les opinions d'Amok dans *Tels des astres éteints*: "Les identités ne seraient pas nationales mais frontalières. (...) Les hommes sauraient leur destin commun." (Miano 2008b: 126). Le mot Afropéen indiquant: "l'obsolescence de la nation comme référent identitaire" (Miano 2012: 139).

¹³ Ou même afro-américaine Dans un entretien paru dans *Afropean Soul et autres nouvelles*, Léonora Miano elle-même l'explique: "Je suis un auteur d'expression française, mais de culture africaine et afro-américaine (...). J'écris dans l'écho de toutes les cultures qui me composent." (Miano *apud* Destaing: 2008, 94).

¹⁴ V. "La couleur était signifiante" (Miano 2008b: 96).

¹⁵ V. "S'ils vivaient en marge de la mémoire nationale telle que la concevait la vieille dame, ils ne l'avaient pas choisi." (Miano 2010: 102)

¹⁶ A ce sujet voir l'étude de Margarita Alfaro "Xénographies francophones au féminin. Le double sentiment d'étrangeté-étrangéité dans l'œuvre de Chahdortt Djavann *Comment peut-on être français?*".

Paris: l'espace culturel comme réponse à la crise moderne dans l'œuvre romanesque de Michel Butor

Ali Rahali

Université Cady Ayyad, FPDSafi Maroc

Résumé: Les personnages butoriens, prenant conscience d'une situation captivante et torturante, font des efforts pour connaître l'origine de leur passé historique et culturel afin de ne pas s'enliser dans l'oubli, et de mieux comprendre leur entourage, d'élucider les problèmes qui les tourmentent et les règles qui régissent leur vie. L'ensemble des références culturelles dans l'espace parisien renvoie à une longue période qui va de l'Antiquité à l'art moderne. Déceler les différentes références culturelles, voir comment elles sont insérées dans l'œuvre romanesque de Michel Butor, tel est le but poursuivi par cet article.

Mots-clés: Références culturelles. Arts plastiques. Paris. Modernité. Butor.

Resumo: As personagens butorianas, ao tomarem consciência de uma situação cativante e torturadora, envidam esforços no sentido de conhecerem a origem do seu passado histórico e cultural para não caírem no esquecimento, e entenderem melhor os que os rodeiam, elucidarem os problemas que os atormentam e as regras que regem as suas vidas. O conjunto das referências culturais no espaço parisiense remete para um longo período que vai da Antiguidade à arte moderna. Desvendar as várias referências culturais, ver como se inserem na obra romanesca de Michel Butor, eis a finalidade deste artigo.

Palavras-chave: Referências culturais. Artes plásticas. Paris. Modernidade. Butor.

Pour Michel Butor, parcourir une ville, c'est explorer un espace culturel, voire l'espace de la culture. L'appropriation de l'espace ne se fait pas seulement par des références géographiques. Il est culturel, historique. Parcourir une ville, c'est aussi rencontrer quelques vestiges de ce qui fondent la culture occidentale. Ces références culturelles de l'espace parisien sont données, non pour éloigner du réel, pour le disqualifier, mais pour le rendre plus intelligible.

Il s'agit dans les pages qui suivent de savoir dans quelle mesure l'espace culturelle parisien procure évasion et compensation, dans quelle mesure il fournit des modèles de vie en donnant forme et relief aux besoins qui aspirent à se réaliser, c'est-à-dire dans quelle mesure l'espace culturelle informe la vie pratique.

Lors d'un entretien avec Mireille Calle-Gruber, Lucien Dallenbach souligne la manière dont Michel Butor se distingue des autres nouveaux romanciers, lorsqu'ils traitent la question de la crise culturelle dans leurs romans:

au départ de leur geste d'écriture, il y a au fond la prise de conscience que l'entreprise moderniste accomplit une espèce d'impasse, qu'on en est arrivé à un degré zéro des valeurs de la culture et qu'il faut repartir sur de toutes nouvelles bases après cette sorte de tabula rasa. Or Michel Butor est le seul écrivain de ce groupe qui, conscient lui aussi de cette grave crise, de cette impasse – le thème de la fissure est par exemple un leitmotiv qui apparaît chez tous, chez Butor dès *Passage de Milan* – ait, en quelque sorte, une réponse culturelle à l'ébranlement que cela constitue. [...] Il me semble bien que cette préoccupation de l'altérité culturelle n'a cessé de mobiliser Michel Butor et que c'est bien dans ce domaine justement qu'il cherche à donner une réponse, à essayer des réponses pour la crise de civilisation que nous connaissons.¹

Cette crise de la civilisation, ce "malaise de fin de siècle", pour reprendre l'expression de Michel Butor, n'a pas surgi du néant. La culture telle qu'elle a été entendue et reçue jusqu'au XX^{ème} siècle était porteuse de "valeurs", et consistait à la fois dans l'acceptation d'un certain ordre du monde et dans la croyance en la possibilité, au moins théorique, pour tout individu, de se "réaliser", d'atteindre éventuellement le bonheur.

*La Modification*² de Michel Butor met l'accent sur la crise culturelle de l'homme qui vit dans une société moderne. Au cours d'un voyage, dans un compartiment de train, entre Paris et Rome, Léon Delmont, directeur d'une agence de machines à écrire, se

remémore toute une série d'événements et d'histoires qui ont marqué sa vie parisienne. Le voyage de Delmont est, en effet, une tentative de se libérer de son devoir familial à Paris, basé sur une éducation religieuse, pour retrouver sa liberté auprès de sa maîtresse Cécile à Rome.

Qu'il s'agisse de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture, les références plastiques de l'espace parisien apparaissent dans *La Modification* comme une tentative de description que l'auteur "tente de faire passer du domaine de la fresque et de la mosaïque au domaine des mots".³

Avant de traiter le thème des références plastiques dans l'œuvre, il est nécessaire de définir ce qu'est une œuvre plastique. Cette expression est généralement comprise comme désignant une production humaine - peinture, sculpture ou architecture -, qui éveille en nous non seulement le sens esthétique, mais surtout témoigne de la culture d'une époque donnée dans un espace donné.

L'œuvre plastique est créée de la main de l'homme et édifiée dans le but de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures son propre souvenir. Il peut s'agir d'un monument, d'une sculpture, d'une architecture, d'un dessin ou d'une peinture. L'œuvre plastique, qui est une expression de l'activité humaine, a été, jusqu'à notre époque, un moyen de communication, de communion, donc de compréhension entre les époques. Certains considèrent l'œuvre d'art comme une expression des sentiments qui habitent l'artiste, d'autres considèrent que l'art est un témoignage du temps, de la société où vit l'artiste.

Aussi, l'œuvre plastique est-elle à la fois expression personnelle et pourtant vise à l'universel, image d'une personne et reflet d'une culture. Il est important de bien voir que toute référence plastique est non seulement une œuvre artistique et esthétique, mais également une référence culturelle et historique d'un espace géographique, dans la mesure où elle représente à la fois un stade déterminé dans l'évolution des arts plastiques et toutes les richesses culturelles et historiques d'une civilisation.

Ainsi, à côté de la valeur historique et culturelle que possède à nos yeux une œuvre plastique, il existe manifestement une valeur purement artistique et esthétique.

Léon Delmont vit dans une ambiance romaine à Paris; de son appartement, il peut entrevoir, à travers la fenêtre du salon la frise illuminée du Panthéon. Ce

monument est pour lui le plus représentatif de Rome. Il insiste surtout sur la beauté de la frise de guirlandes qui est, "parmi tous les efforts de la décoration classique une des imitations les plus réussies des beaux ornements romains." (Butor 1957: 80)

Au musée du Louvre, qui illustre lui aussi la présence des références culturelles romaines à Paris, Delmont et Cécile contemplent les tableaux de Giovanni Paolo Pannini, peints en 1758:

"Ces deux grands tableaux symétriques", "galeries de vues de la Rome moderne à droite de la fenêtre qui donne sur la cour du carré, galeries de vues de la Rome antique à sa gauche" (*idem*: 65)

A gauche, se trouvent la basilique de Maserne, le Panthéon,

"tels qu'ils étaient encore il y a deux cents ans, à peu près au moment où Piranès les a gravés", trois chapiteaux blancs, "qui sont ceux du temple de Mars Ultor sous les traits d'Auguste dans le forum de celui-ci, maintenant très hauts sur leurs magnifiques colonnes", le portique du temple d'Antonin et Faustine, "avec la façade de l'église que l'on avait construite à l'intérieur et que l'on n'a encore pas démolie", l'arc de triomphe de Constantin, celui de Titus, les thermes de Caracalla, et "le mystérieux temple rond, dit de Minerve Médica, que l'on croise en train lorsqu'on arrive à la gare." (*ibidem*)

A gauche, figurent le Moïse de Michel-Ange et toutes les fontaines du Bernin, celles des Fleuves, piazza Navona, celle du Triton, près du palais Barberini, celle de la place Saint-Pierre, celles des escaliers de la Trinité des Monts.

Le spectateur fait face, en effet, à une représentation de représentations assemblées avec une extrême adresse, chargé par l'abondance des signes disséminés dans un savant désordre, son regard pénètre dans l'espace du tableau, aussitôt confondu par ce pêle-mêle inattendu d'objets juxtaposés: peinture de monuments et de ruines antiques couvrant les murs jusqu'aux cimaises, exécutées avec une rigueur presque photographique dans le rendu des proportions et des détails, Hercules au repos, nymphes et vasques alternées, gladiateurs, Apollon du Belvédère, Laocoön, sarcophages béants, procurent à l'œil cette sensation de richesse d'objets fouillis. Vision et sensibilité s'articulent étroitement l'une à l'autre, en une esthétique accomplie, légitimant une lecture sensorielle du monde, qui se serait développée tout au long du XVIIIème siècle.

La redécouverte de l'antiquité ou plutôt sa recreation, constitue l'un des thèmes majeurs du répertoire du siècle des lumières; l'antiquité exemplarisée par l'art, vient remplir de ses vertus archétypiques le vide créé par les ébranlements du sacré. Les "Galeries de vues de la Rome antique" et les "Galeries de vues de la Rome moderne" participent activement à l'émergence de cet intérêt pour l'art antique et à l'hésitation entre continuité et rupture, entre tradition et modernité.

Léon Delmont admire aussi au Louvre les tableaux des "deux Français de Rome", Claude Lorrain et Nicolas Poussin, en l'occurrence:

sur le mur de droite il y avait le petit tableau représentant le Forum au dix-septième siècle, avec ses trois colonnes du temple des Dioscures enfoncées jusqu'à la moitié dans la terre, le campo vaccino, ce marché aux bestiaux qui était devenu l'épine dorsale de la capitale du monde, il y avait aussi "Ruth et Booz" si semblable à une tapisserie, avec son espace vertical, les gestes des deux personnages se développant dans la toile comme ceux des moissonneurs dans un bas-relief égyptien, et puis c'était la peste d'Athènes ou l'enlèvement des Sabines.

De l'autre côté, une Bacchanale, Ulysse remet Chriséis à son père? Un port de mer au soleil levant (le titre exact du tableau est: Port de mer au soleil couchant)? Le débarquement de Cléopâtre à Tarse? Tous les trois? (*idem*: 70-71)

S'enrichir au contact des œuvres d'art, c'est vouloir sortir de ses limites, tel est le but de Léon Delmont. Son désir c'est de parcourir Paris à la recherche de toutes les œuvres d'art.

Ceci étant dit, un accent fort est mis sur les références culturelles par la présence des multiples œuvres d'art que Michel Butor n'hésite pas à énumérer: des tableaux, des statues, des monuments d'ordre religieux, où l'ornement esthétique fait partie du culte de la divinité comme le Panthéon; ce sont parfois des hauts lieux culturels comme les musées et leurs contenus (le Louvre et ses tableaux), des monuments qui célèbrent des faits de repères historiques et qui symbolisent le passé d'une ville, comme l'arc de Triomphe. Il s'agit pour Michel Butor, en effet, de faire reconnaître la ville par la mention des références culturelles et artistiques qui appartiennent au fonds culturel du lecteur.

A propos des références culturelles romaines à Paris, Michel Butor explique à Bernard Valette:

Dans ces livres, la ville de Rome joue un rôle certainement important. Mais c'est parce que cette ville joue un rôle extrêmement important dans notre culture, et encore aujourd'hui Paris se rêve Rome. J'ai longuement parlé de cela dans divers essais: la façon dont le rêve de l'Empire romain s'est poursuivi dans toute l'histoire de l'Occident moderne. Paris a fait tout ce qu'elle a pu pour être la nouvelle Rome, avec cet épisode extravagant qu'est l'aventure napoléonienne [...].

Donc, Paris s'efforce de ressembler à Rome avec des monuments qui vont faire que Paris va être une nouvelle Rome. On choisit les monuments les plus romains qu'on peut et le monument romain par excellence, c'est l'arc de triomphe. D'où l'arc de triomphe du Carrousel, mais c'est quelque chose de mythiquement tellement fort que ça ne nous a pas suffi. Il a fallu ensuite l'arc de triomphe de la place de l'Etoile⁴

En effet, Michel Butor reconstitue l'histoire d'un lieu en se basant sur des données historiques. L'enchevêtrement des traits historiques et symboliques d'un espace crée une vue globale de l'espace:

D'un livre à l'autre, souligne Roudaut, on suit l'effet de l'auteur pour reculer au maximum et varier son point de vision de façon à faire jouer le plus d'éléments possibles, à englober le plus grand espace historique, et à saisir la réalité dans sa complexité.⁵

Comprendre l'histoire d'une ville, c'est en faire une lecture à la fois synchronique et diachronique: il s'agit de déchiffrer tous signes qui s'organisent en elle, il s'agit aussi d'en chercher l'origine pour en reconstituer l'histoire.

Les références plastiques évoquées dans les romans de Michel Butor sont souvent reliées à la culture, à l'histoire et à la religion. Il s'agit donc de tirer toutes les conséquences de cette perte du centre que l'on a tenté de reconstruire durant le cours de l'histoire à Byzance, à Paris et même avant Rome, à Jérusalem. Ce déplacement du centre signale que nous vivons dans un monde où tout est transitoire et sujet de modification.

Ces références historiques portent à la conscience du visiteur, ou du lecteur, le contraste entre la grandeur passée et la déchéance présente. Elles expriment le regret de cette chute profonde, et la nostalgie corrélative d'une antiquité qui représente la gloire et la jeunesse.

L'angoisse et l'errance, thèmes récurrents dans le roman contemporain, expriment le malaise de l'homme face au monde où il se sent enlisé et étranger. La

morosité, l'enlissement, l'errance, la tentation de l'oubli, le mensonge, ces images sombres sont les images que se font les nouveaux romanciers dans la situation d'après-guerre.

Michel Butor ne nie pas la présence d'un malaise à l'origine de ses romans, mais, à la différence des autres nouveaux romanciers dont le parti pris semble celui du procès de l'écriture et des techniques narratives, il essaie de trouver des solutions à ces malaises à travers la culture.

En effet, conscient de cette crise de la vie contemporaine, Michel Butor a en quelque sorte une réponse culturelle à l'ébranlement que cela constitue. Il cherche dans la culture des armes et des outils pour garder une paix fragile; la culture n'est pas un modèle, mais un appui qui lui permet de trouver le moyen de résoudre des problèmes.

Comme l'a souligné Jean Roudaut, l'œuvre de Michel Butor, qui a pour sujet "le malaise contemporain", commence par le malaise de la vie contemporaine. Dans l'œuvre romanesque de Butor l'aspect de la dernière guerre n'apparaît pas directement, mais le bouleversement des valeurs, l'angoisse, l'incertitude et le mensonge de l'après guerre y sont toujours contemporains. On y trouve aussi les problèmes de la société industrielle : l'aliénation, l'enlissement, l'errance et la morosité y apparaissent et engourdissent les personnages.

Pour échapper à ce profond malaise, à l'hostilité de la ville, pour échapper à la routine et à l'ennui de la vie sociale et familiale, et pour donner un sens à leur vie, les personnages butoriens cherchent à surmonter, autant que faire se pourrait, ces problèmes. Car tant qu'ils ne règlent pas catégoriquement ces problèmes cruciaux, il n'y aura pas de salut possible et, partant, pérennité du malaise, difficulté d'être au monde et sentiment de perte et d'errance. Chacun des personnages cherche un moyen de se réconcilier avec le monde et avec soi-même, de réconcilier passé et futur pour donner sens au présent. C'est ce que fait Michel Butor aussi qui, à travers l'écriture, cherche toujours à retrouver un accord possible du monde et du moi, il essaie, ainsi qu'il le rappelle à Georges Charbonnier, de donner une colonne véritable à la vie, d'annihiler la tentation du suicide commandé par la vanité ou l'inanité de nos vains efforts pour sortir d'une existence absurde et fausse.

A première vue, il peut sembler paradoxal que les références culturelles parisiennes et romaines, puissent faire basculer la résolution initiale de Delmont et soient à l'origine de ce renversement; mais si le sujet même de l'œuvre est bien "le rôle que peut jouer Rome dans la vie d'un homme à Paris" (Butor (1957): 230), on ne voit guère quels autres objets auraient pu, mieux qu'elles ne le font, provoquer et expliciter cette prise de conscience, et qui lui permet d'entreprendre, sur une base plus solide, la Rédemption de son existence "larvaire et scripulaire" (*idem*: 34)

Encore faut-il que ces références culturelles, ces œuvres d'art, soient suffisamment riches et diverses, pour qu'elles puissent tourner sous le regard au cours de la "modification" qu'elle instaure:

Dans cette puissance d'un lieu par rapport à un autre, les œuvres d'art ont toujours joué un rôle important, que ce soit peinture ou roman, sculpture ou architecture, et par conséquent le romancier, s'il veut véritablement éclairer la structure de notre espace, est obligé de les faire intervenir.⁶

Grâce aux références culturelles parisiennes, un élément essentiel de la personnalité de Delmont est dévoilé: le regard jeté vers le passé traduit le besoin de Léon de revenir aux sources, de rechercher l'origine. Delmont recherche une vérité, l'authenticité. Cela expliquerait sa décision finale, revenir finalement auprès de sa femme Henriette.

L'intégration des références culturelles de l'espace parisien obéit à une double nécessité: d'une part, celle de référence artistique et culturelle, comme nous l'avons vu, de multiplication d'éléments artistiques dans une œuvre littéraire, et d'autre part, de guide de lecteur, puisque à travers la révélation des œuvres on arrive à cerner le sens du livre.

Dans *La Modification*, les œuvres d'art fonctionnent comme un indice révélateur des personnages. Le désir qu'a Léon de changer le cours de sa vie va se trouver modifié. Ce sont les objets et les œuvres d'art qui ont participé à cette modification du projet initial:

s'il n'y avait pas eu ces objets et ces images auxquels se sont accrochées mes pensées de telle sorte qu'une machine mentale s'est constituée, faisant glisser l'une sur l'autre les régions de mon

existence au cours de ce voyage différent des autres, détaché de la séquence habituelle de mes journées et mes actes (*idem*: 276)

Aussi, quand Léon évoque Rome à Paris, “c’est avec elle [Cécile] seulement que vous avez commencé à l’explorer [Rome] avec quelque détail, et la passion qu’elle vous inspire colore si bien toutes les rues que, rêvant d’elle auprès d’Henriette, vous rêvez de Rome à Paris” (*idem*: 60-61); suit le récit d’un précédent voyage où Delmont, à son retour de Rome, a essayé de prolonger ses souvenirs en flânant “tel un touriste romain à Paris”, passant de préférence auprès des monuments qui lui rappelaient ceux de Rome. C’est un échange entre Rome et Paris parce que les bâtiments classiques à Paris sont inspirés de l’art italien dans le passage où, de sa fenêtre, à Paris, Delmont regarde le Panthéon près duquel il habite; l’évocation de la précédente promenade de Delmont revenu à Paris tout en tentant d’y prolonger, en imagination, son séjour à Rome lui fait faire un circuit allant d’une image de Rome à une autre, qui ouvrent aussi dans les rues de Paris des échappées vers Rome.

d’abord, les affiches représentant des sites italiens aux devantures des agences de voyages du quartier de l’Opéra proches de son bureau, puis les tableaux du Louvre qu’il est allé chercher; ceux qui arrêtent son attention sont les deux tableaux de Pannini représentant des collections, comme on a vu, une “mise en balance” de la Rome antique et de la Rome moderne, dans ces deux tableaux conçus comme des pendants. Plus bas ces tableaux donnent lieu à un nouveau retour en arrière jusqu’à une visite antérieure de Cécile à Paris pendant laquelle les deux personnages ont contemplé les Pannini (*idem*: 186). Dans un autre retour en arrière qui suit immédiatement celui où a été faite la première référence à Pannini, et qui remonte plus loin, aux origines des relations entre Léon et Cécile quand il venait de la rencontrer dans le train, une référence artistique ouvre aussi comme une fenêtre dans le récit: l’allusion à la photographie qui décorait le compartiment de Delmont avant la rencontre, et qui est précisément une reproduction de “l’allégorie des deux amours” de la villa Borghèse-tableau de Titien qui réfléchit la relation entre Delmont et Cécile (*idem*: 66). Puis ce passage est suivi d’un retour à la visite aux Pannini, d’une évocation de Rome moderne avec la Piazza Navona et les escaliers de la Trinité des Monts, “dans tous ces lieux peuplés pour vous par le

visage de Cécile”, suivie par une descente aux galeries de Poussin et du Lorrain, “ces deux Français de Rome”, superposition significative pour Delmont.

Ainsi, l’espace culturel parisien fonctionne dans l’œuvre romanesque de Michel Butor, comme un instrument optique, qui nous apprend à voir la véritable nature des choses que l’habitude avait occultée ou faussée; il attire l’attention non seulement sur son esthétique propre mais sur la vie. L’espace culturel remonte à la vie, réveille, révèle la vie; et c’est en révélant la vie, en nous montrant ce qu’il est que cet espace, en quelque sorte, est “miroir”.

Et, en tant que miroir, l’espace culturel a un grand avantage, c’est qu’il est aussi une perception métaphorique des choses, qui opère une transmutation du réel en surimposant une sensation ou une impression à une autre selon un rapport d’analogie. La visite d’un espace culturel n’est pas seulement un acte de jouissance esthétique, elle est également un acte de profondeur, révélant des couches de temps successives.

En effet, dans l’univers butorien, l’espace culturel n’est jamais autonome, il établit pour le narrateur, et aussi pour le lecteur, un trajet entre un ici et ailleurs, dans un passé et dans un avenir; l’espace culturel évoqué suscite non seulement l’image d’un espace géographique mais, avec lui, des souvenirs, réminiscences d’un temps, d’un lieu, des personnes et des projets; il devient un élément essentiel dans le déroulement et la compréhension de l’intrigue.

Ainsi, remarquons-nous comment toutes ces références culturelles dans l’espace parisien permettent une ouverture sur d’autres espaces et d’autres cultures. *La Modification*, est composé d’un espace culturel complexe et multiple.

Les monuments parisiens que contemple Delmont ramènent toujours ses pensées vers Rome, qu’il s’agisse du Panthéon ou des Thermes de Julien l’Apostat ou des tableaux du Louvre. Delmont découvre aussi dans Rome la ville des empereurs, des dieux anciens, mais aussi la Rome du Vatican et d’autres lieux de présence chrétienne. Tous ces lieux deviennent des symboles: les sites romains, les monuments historiques prennent une valeur symbolique. La double lecture peut être une fusion du littéral et du symbolique. Ainsi interfèrent les réseaux réels et symboliques, morceaux reconstitués à partir de fragments.

Pour Michel Butor, la mission de l'écrivain est d'intégrer l'homme contemporain dans le monde; les références culturelles sont indispensables pour découvrir les mystères de l'espace géographique. La culture dévoile la condition humaine, élucide le passé et permet une meilleure compréhension du présent et de l'avenir.

L'espace culturel parisien aide à trouver la bonne voie, à mener, tant bien que mal, à une prise de conscience; il n'est jamais une fin en soi; il est un guide, pour celui qui sait le déchiffrer, vers la vérité, vers la prise de conscience.

Ainsi, ce qui apparaît d'abord comme étant lié à la situation d'un individu se révèle peu à peu comme étant lié à sa situation dans l'espace historique. Mircea Eliade souligne ce rapprochement:

La vie de l'homme fourmille de mythes à demi oubliés, de hiérophanies déchues, de symboles désaffectés. La désacralisation ininterrompue de l'homme moderne a altéré le contenu de sa vie: tout un déchet mythologique survit dans des zones mal contrôlées [...] Il est donc de la plus grande importance de retrouver toute une mythologie, sinon une théologie embusquée dans la vie la plus quelconque de l'homme moderne: il dépend de lui de remonter le courant et de redécouvrir la signification profonde de toutes ces images latentes et de tous ces mythes dégradés.⁷

Bibliographie

Alberes, René-Marail (1964), *Michel Butor*, Paris, éditions Universitaires.

Butor, Michel (1957), *La Modification*, Paris, Minuit.

Butor, Michel (1964), *Répertoire II*, Paris, Minuit.

Calle-Gruber, Mireille (1991), *Les Métamorphoses Butor*, Paris, coll. Trait d'union.

liade, Mercea(1979), *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard.

Roudaut, Jean (1964), *Michel Butor ou le livre futur*, Paris, Gallimard.

Vallette, Bernard (1995), *Analyses et réflexions sur Michel Butor, L'Emploi du temps: la ville*, Paris, Ellipses.

Ali Rahali est Professeur Habilité à l'Université Cady-Ayyad de Marrakech, Faculté Polydisciplinaire de Safi. Membre du groupe de recherche Littérature, Communication et Imaginaire de la FPDS.

Notes

¹ Calle-Gruber, Mireille (1991), *Les Métamorphoses Butor*, Canada, coll. Trait d'union, pp.107-108

² Butor, Michel (1957), *La Modification*, Paris, Minuit.

³ Alberes, René-Marail (1964), *Michel Butor*, Paris, éditions Universitaires, p. 95.

⁴ Valette, Bernard (1995), *Analyses et réflexions sur Michel Butor, L'Emploi du temps: la ville*, Paris, Ellipses, p. 20.

⁵ Roudaut, Jean (1964), *Michel Butor ou le livre futur*, Paris, Gallimard, p. 109.

⁶ Butor, Michel (1964), *Répertoire II*, Paris, Minuit, p. 49

⁷ Eliade, Mercea (1979), *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, p. 22.

Libretos



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

UID/ELT/00500/2013

COMPETE
2020  **PORTUGAL**
2020



UNIÃO EUROPEIA
Fundos Europeus Estruturais
e de Investimento

POCI-01-0145-FEDER-007339

ISBN 978-989-99375-8-1