

Introduction

Il existe un rapport de conformité entre la ville et la littérature. Ce rapport se laisse deviner, d'une part, en ce que la ville peut être saisie comme un texte, ou comme un palimpseste. On y découvre des stratifications, de pierres, de terres remuées par les chantiers, d'inscriptions et de souvenirs. C'est que, plus largement, la ville n'est pas réductible à une étendue, à une collection d'objets. Elle est aussi, dirait l'artiste, *cosa mentale*, autrement dit mémoire, mais encore tension (notamment dans les grandes métropoles) entre composition et décomposition, forces qui sont à l'œuvre dans tout processus de création. D'autre part, de façon explicite, les artistes, et parmi eux les écrivains, ont érigé la ville en parangon de la modernité. Les espaces urbains et suburbains ont été, et sont toujours investis par le roman et par la poésie, sans oublier d'autres *manières de faire*, où l'écriture n'est pas séparable d'une certaine pratique de la ville. Une grande histoire comparée de la modernité esthétique et de la modernité urbaine reste à écrire.

Pour l'heure, ce sont différentes modalités de ce rapport, ou de cette affinité entre ville et littérature, que ce numéro voudrait envisager. Sur le plan esthétique, dès lors que *l'urbain* est devenu le nouveau monde ambiant de la littérature, dans quelle mesure les modèles ou les schèmes hérités se sont-ils maintenus, et quelles transformations ont-ils subi ? Comment se présentent les nouvelles formes urbaines, et notamment les liaisons entre « ville » et « campagne », en Europe, mais aussi dans les espaces extra-européens ? Sur le plan géographique, à quelles échelles, du local au global, ou plutôt à quel maniement d'échelles avons-nous affaire lorsque les écrivains sont aux prises avec la ville ? Sur le plan social ou politique, quelles relations, de distance ou de proximité, sont-elles instituées avec les usagers ordinaires de l'espace urbain, ou mieux, comment décrire les formes de réglage de cette relation, telles qu'elles se manifestent dans et par l'écriture ?

Ce sont les questions que j'ai posées, il y a quelques mois, aux différents contributeurs de ce dossier. Leurs réponses sont remarquables.

Toutes pointent vers ce que nous pouvons appeler le conflit urbain. D'une part, il faut se souvenir que Jean Starobinski associait explicitement la modernité esthétique à l'avènement du paysage urbain : « Le moderne [5] est caractérisé par le conflit et la contradiction », écrivait-il, et ceux-ci prennent forme dans la ville, telle qu'elle est représentée par un Flaubert ou un Baudelaire. Là, en effet, « ce qui est spécifiquement moderne, c'est la juxtaposition de l'élan vertical des cheminées et de celui des églises : c'est le contraste et la dissonance de leur

présence simultanée »¹. Dans une certaine mesure, les textes ici réunis se donnent pour tâche de décrire quelques-unes des formes contemporaines de ce conflit urbain. Mais la tâche est difficile, car nous savons aussi, d'autre part, que la modernité urbaine, en particulier celle d'un Le Corbusier, n'est pas la modernité baudelairienne. Notamment en ce que le Mouvement moderne en architecture et en urbanisme a opposé aux « dissonances » de l'espace urbain l'utopie d'une séparation absolue de ses fonctions. C'est cette séparation qui est mise au premier plan chez nombre d'écrivains : souvent, elle se marque par l'opposition du centre et de la périphérie.

Les périphéries, entendues comme des zones d'urbanisation incomplète, seraient marquées par un déficit, ou un défaut d'urbanité, cette dernière étant souvent mesurée à l'aune de la ville européenne et de son épaisseur historique, c'est-à-dire en fonction des qualités qui sont le lot soi-disant exclusif des espaces urbains centraux. Et un consensus existe, qui fait remonter au Mouvement moderne en architecture et en urbanisme, la source du problème. En préconisant la séparation fonctionnelle des espaces, en faisant primer ces critères fonctionnels sur les formes et sur les usages, la modernité urbaine aurait bouleversé les équilibres anciens et généré des sociabilités conflictuelles, notamment dans les banlieues. Celles-ci étaient, en effet, toutes désignées pour accueillir les efforts de la reconstruction et figurer la *tabula rasa* où pourrait s'annoncer, voire se réaliser l'utopie progressiste.

Le problème a pris une nouvelle dimension dans les espaces extra-européens, auxquels s'intéressent les deux premières contributions rassemblées. Celle de Xavier Garnier propose une réflexion de grande ampleur, envisagée à partir de la question du pouvoir, qui inscrit la littérature et ses différentes « poétiques » dans l'histoire des grandes villes coloniales et postcoloniales. Il commence ainsi par souligner que les villes [6] coloniales se sont constituées, d'emblée, comme des relais du pouvoir des grandes métropoles impériales. Elles sont apparues comme leurs « enthousiasmants prolongements ». Autrement dit, elles étaient toutes désignées, elles aussi, et bien avant les années 1950-1960, pour répondre à la promesse d'avenir qui avait trouvé l'une de ses formules célèbres chez Rimbaud : « [N]ous entrerons aux splendides villes »². Garnier révèle, par l'analyse de quelques extraits choisis des *Illuminations*, mais en s'appuyant également sur la notion de subalternisme, telle qu'elle a été élaborée par Edward Said, comment les villes coloniales sont devenues des espaces en

¹ Jean Starobinski, « Les cheminées et les clochers (sur quelques aspects de la 'modernité') », *Berenice, rivista quadrimestrale di letteratura francese*, XI, 27, 1989, pp. 285-286. Cet article a été repris dans le *Magazine littéraire*, 280, 1990, pp. 26-27.

² Arthur Rimbaud, « Adieu » [1873], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 280.

surplomb, et en rupture avec les territoires environnants. De fait, les romans de la littérature africaine des années 1950 et 1960, « configur[a]nt l'espace-temps urbain de la ville coloniale telle que le colonisé en fait l'expérience », dans ses dimensions politique et économique, produisent « une image flottante », c'est-à-dire une ville qui n'est qu'un « transit entre les profondeurs continentales gorgées de ressources et le lointain territoire métropolitain ». Et sur ce plan-là, « l'on voit comment la littérature urbaine peut se mettre au service [d'un] nouveau pouvoir mondial ».

Dans un second temps, toutefois, Garnier rappelle que les centres coloniaux ont aussi une « périphérie », qui est leur « face obscure », leur « doublure fantomatique ». Or, celle-ci ne peut pas être comparée à la banlieue de la ville européenne. Elle est, en effet, « un espace qui n'est pas répertorié dans le territoire ». Comme tel, il ne peut abriter « les classes populaires » ; il n'y a là que « des subalternes à l'état brut ». Le défi, alors, est de taille : contre « l'étalement anonyme de bidonvilles dont pourrait se contenter une littérature voyeuriste, nouvel avatar de la littérature exotique », il faut « reconstruire des [...] villes invisibles ». L'auteur, croisant ici la perspective anthropologique de Michel Agier, pour qui « les gens 'font la ville' davantage qu'ils ne l'habitent », et la poétique à l'œuvre dans les romans des années 1980 et 1990, parvient à montrer comment « les littératures africaines cherchent à capter dans les paroles urbaines [...] [une] dynamique de constitution d'espaces humains non intégrés qui sont autant de pôles de résistance à la normalisation par voie de globalisation multiculturelle »³. [7]

L'intérêt de sa démarche est, entre autres, qu'elle se garde bien de verser dans une apologie du chaos. Cette tentation existe, en effet, notamment chez les architectes occidentaux. Il y a une quinzaine d'années, Rem Koolhaas, s'intéressant avec ses étudiants à la ville de Lagos, n'était pas loin de reconduire « l'appel futuriste des [...] villes satellites coloniales » dont parle Garnier. Décrétant son « absence manifeste d'urbanisme et même d'architecture », il précisait, dans un entretien : « On rencontre dans cette ville une série d'éléments annonciateurs de la manière dont la situation urbaine pourrait se développer, en combinant une capacité technologique avec une présence matérielle tout à fait légère »⁴. À cette tentation, Garnier oppose « une dialectique de la forme et de l'informe » et souligne à juste titre « la persistance », chez les écrivains, « de l'architecture comme paradigme verbal de

³ Par là, son étude fournit un beau contrepoint à celles qui ont été réunies par Aurélie Choné (dir.), *Villes invisibles et écritures de la modernité*, Paris, Orizons, 2012.

⁴ « Face à la rupture : un entretien entre François Chaslin et Rem Koolhaas », dans Rem Koolhaas, Stefano Boeri [et al.], *Mutations*, Barcelone/Bordeaux, Actar/Arc en rêve centre d'architecture, 2000, p. 794.

l'écriture de la ville ». Ce paradigme, finalement, « dit la nécessité vitale d'une émergence de formes dans un univers menacé par la montée de l'informe ».

L'article de Sébastien Heiniger est consacré au roman *Texaco* de Patrick Chamoiseau. Il postule que l'ensemble du récit « met en scène [un] projet » : celui de « parvenir à l'expression authentique d'un 'inédit créole' [qui est] la principale préoccupation poétique de Chamoiseau ». L'analyse est focalisée sur le personnage de l'urbaniste et sur ses « Notes ». D'abord, comme de juste, l'urbaniste incarne la ville-centre et ses « vellétés annihilatrices » de *Texaco*, quartier périphérique de Fort-de-France. Ensuite, toutefois, au fil du récit, « l'urbaniste conçoit *Texaco* comme une énigme à creuser ». Et enfin, « après avoir décelé la poétique du Divers par sa relecture du tissu urbain, il projette de créer la ville créole selon les 'lois informulables' qui lui sont propres ». Il s'agit donc de nous mettre dans le sens de cette « énigme » et de cette « lecture », en pariant sur « le gain d'un parcours interprétatif ».

Avec *Texaco*, nous nous situons au moment où, pour reprendre les termes de Garnier, les espaces urbains périphériques ne peuvent plus « échappe[r] à la vigilance impériale ». Selon Heiniger, en effet, chez Chamoiseau, « la relation est devenue inéluctable ». Cela se traduit, au début du roman, par l'arrivée de l'urbaniste. À ce moment-là, « les bulldozers ont déjà détruit d'autres quartiers périphériques et la Pénétrante Ouest, au nom peu anodin, a été construite afin d'acheminer vers [8] *Texaco* le nécessaire pour le raser ». Tout l'enjeu, dès lors, est de « relire les deux espaces de la ville », autrement dit de « la saisir comme un seul poème urbain, fruit de deux poétiques en conflit ».

L'urbaniste « vient d'un centre double : de la Métropole [...] et de son imitation, le centre de Fort-de-France ». Cette ville a été « fondée par le gouverneur de la Martinique en 1669, puis construite [...] selon un plan d'alignement des voies approuvé par Colbert en 1671 ». Nous avons affaire, en bref, à un « texte écrit dans un langage sans équivoque et pour le déchiffrement duquel aucun code ne semble requis ». Cette métaphore – la ville comme texte – doit être rattachée à « l'imaginaire langagier de Chamoiseau », selon lequel « le même 'génie français' engendrerait la langue et la logique urbaine ». De l'autre côté, il y a ce qui se présente d'abord comme « l'hermétisme de la couronne ». Mais ensuite, « l'urbaniste comprend que les préconceptions occidentales étaient responsables de son aveuglement ». Et, comme chez les écrivains étudiés par Garnier, la parole de « l'autre » est l'instrument d'un retournement. Dans *Texaco*, Marie-Sophie « raconte la lutte incessante pour exister au sein de la domination » et il apparaît que « tout comme la parole de la Dame n'est pas délire, [le quartier de] *Texaco* n'est pas une 'aberration' ». Alors, « indique[r] le Divers » devient possible, non par la fameuse métaphore du palimpseste, précise Heiniger, mais par celle de

« la ville-spirale », qui est la mieux à même de réaliser « la conjonction de la mémoire et du devenir ».

L'article de Jacques Van Waerbeke nous ramène en Europe et à Paris. Bien qu'il aborde ici trois films récents, Van Waerbeke se distingue, depuis longtemps, par des travaux qui proposent l'une des approches géographiques du littéraire les plus stimulantes : « Selon cette approche, le texte littéraire propose des façons de vivre les lieux qui se diffusent dans un jeu intertextuel et intersubjectif et qui constituent graduellement des 'images médiales', soit des images qui travaillent 'le sens [...] de la relation au milieu' »⁵. Ce qui précède, comme ce qui suit, vaut également pour le cinéma :

Il n'y a pas d'abord un espace objectif perçu et vécu puis représenté et symbolisé dans le roman, mais une coconception des espaces référentiels et diégétiques. [9] L'écriture tente de traduire une nouvelle spatialité et simultanément, fonde cette spatialité comme seule possible. Par ailleurs, ces rapports s'expriment de manière formelle, dans la construction du récit, les plis de l'écrit, les absences et les silences de la narration. On est ici bien loin d'une approche qui traquerait les représentations d'un milieu ou qui pisterait des informations fiables sur un monde local⁶.

C'est « de manière formelle » que le cinéma, aussi bien que la littérature, peut être une source de savoir géographique. Van Waerbeke en fait une nouvelle fois la démonstration, en interrogeant le « traitement filmique du RER » dans trois films sortis en salle simultanément, début 2009, un peu plus de trois ans après une « succession d'émeutes » et « une succession de crises fortement médiatisées concernant les banlieues parisiennes ».

Le conflit social est, ici, l'autre nom du conflit urbain. Or, le propos de l'auteur est de mettre en lumière un pan de la production cinématographique française allant « à contre-courant du paradigme des 'situations bloquées' », c'est-à-dire une lignée de réalisateurs chez qui « le territoire, lieu par excellence de la construction identitaire, ne saurait être repli sur soi, mais carrefour irrigué de circulations incessantes ». Pour cela, il faut montrer, d'une part, que « le traitement filmique du travail de l'espace social est largement porté, à l'image comme au son, par la succession incessante des déplacements » et, d'autre part, que le RER, dans le cas parisien, « constitue à l'évidence le moyen de transport emblématique de l'espace social vécu et partagé par le plus grand nombre d'habitants de l'agglomération ».

⁵ Laurent Matthey, « Quand la forme témoigne : réflexions autour du statut du texte littéraire en géographie », *Cahiers de géographie du Québec*, 52, 147, 2008 (décembre), p. 402. Matthey fait référence à Jacques Van Waerbeke, « La poétique spatiale des représentations de la banlieue de Paris », *Géographie et Cultures*, 19, 1996, p. 51-78.

⁶ *Ibid.*, p. 405. Quant à ce rapport entre littérature et géographie, mais du côté des littéraires, une excellente mise au point a été proposée sur le site *Fabula* par Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », *LHT (Littérature Histoire Théorie)*, n° 8, en ligne, <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242>, publié le 16 mai 2011, consulté le 17 mai 2013.

Mais cette évidence est à construire. C'est ce que fait Van Waerbeke en résumant les intrigues des trois films qu'il a retenus ; en décrivant les séquences dans lesquelles apparaît le RER, afin de préciser la manière dont il « contribu[e] à la production des formes du récit » ; en faisant voir, enfin, pourquoi « ces trois films ne sont pas des films 'de banlieue' au sens des années 90, mais des films abordant des réalités largement partagées (la relation amoureuse, la solitude, le temps qui passe...) en les faisant fonctionner dans les banlieues ». Plus généralement, nous sommes rendus [10] attentifs – et sensibles – au fait que, par le cinéma autant que par d'autres formes d'expression, « toute mobilité spatiale est virtuellement porteuse de sens social ».

Raphaël Meltz, écrivain, mais aussi fondateur et rédacteur en chef du magazine *Le Tigre*, clôt ce dossier avec « Pierre Dalloz (et moi) ». Si l'on admet que certains écrivains peuvent être considérés comme de véritables praticiens de la ville (quoique sur un mode symbolique), alors le travail qu'est en train de mener Raphaël Meltz, sous le titre de *Suburbs*, me semble exemplaire d'une intervention sur, ou *sous* la ville, qui permet de saisir les enjeux proprement contemporains du conflit urbain, tout en éclairant d'un nouveau jour ses soubassements historiques⁷.

Qui est Pierre Dalloz ? Le rédacteur en chef d'une revue. Un grand résistant. L'auteur d'« un des premiers livres des éditions de Minuit ». Et puis, le directeur du service de l'architecture du ministère de la reconstruction et de l'urbanisme, de 1948 à 1961 : « Il a modelé la France de l'après Seconde Guerre mondiale. Sans lui, les villes détruites pendant la Seconde Guerre mondiale, les villes nouvelles, et ce qu'on appelle la 'banlieue' n'auraient sans doute pas le visage qu'elles ont aujourd'hui », écrit Meltz.

Il faut inventer Pierre Dalloz. Il faut l'imaginer. Visionner, par exemple, sur internet, des extraits d'émissions de l'ORTF. Lire ses mémoires. Le réinstaller dans les « bâtiments provisoires [...] utilisés pendant une quarantaine d'années » où se trouvaient les services qu'il dirigeait. Le voir en compagnie de Claudius-Petit, le ministre « fasciné par la modernité, et notamment par Le Corbusier ». Ou le voir « en train de donner son accord à Emile Aillaud pour la construction des Courtilières : [...] trois mille logements, à peu près dix mille personnes, et puis d'autres encore [...] qui auront habité ici, parce que lui, Pierre Dalloz, l'a décidé ainsi. Lui qui habitait rue des Beaux-Arts, qui travaillait quai de Passy. »

⁷ Raphaël Meltz, *Suburbs I. Autour du fort d'Aubervilliers*, Paris, Le Tigre, 2012 ; *Suburbs II. Le port de Gênes*, Paris, Le Tigre, 2013.

Je regarde le journal télévisé de la nuit du 10 octobre 1958. Des images muettes. C'est l'inauguration des Courtilières. [...] Gros plan sur un petit chauffe-eau, puis sur un gros réfrigérateur. Et le lavabo de la cuisine, à double-cuve. Et la salle de bain : un lavabo, et une baignoire. Avec un seul robinet, tout de même, qui pivote de l'un à l'autre. Je ne sais pas si ces images muettes étaient commentées, ou si ce [11] 10 octobre 1958, le soir tard, quelqu'un regardait comme moi ces images muettes en rêvant de ce confort qui lui semblait aussi lointain que me semble lointain ce robinet pivotant.

Pierre Dalloz est une sorte de conflit incarné. Et nous balançons... Comme l'écrivain, qui se dit « fasciné – stupéfait, exaspéré, mais aussi, c'est vrai, fasciné » : le conflit signifie rencontre, ici, non d'éléments, mais de sentiments contraires.

Alors, comme Garnier repense à Rimbaud, nous repensons à Baudelaire. Jean Starobinski a lumineusement décrit la nature mélancolique de la nouvelle poésie urbaine, au milieu du XIXe siècle. « Le cygne » est le chant définitif de l'exil de l'homme dans la ville bouleversée. Il est le poème de l'effritement du monde, que tente de pallier l'allégorie⁸. Cependant, le philosophe Rémy Brague peut aussi affirmer, sans doute à raison, que « Baudelaire cherche à être en poésie ce que Haussmann est à l'urbanisme »⁹. Pour le dire en peu de mots, la naissance de l'aménagement à grande échelle et le nouveau privilège esthétique de la grande ville ne sont pas absolument étrangers l'une à l'autre : quant à ce que nous appelons conflit urbain, l'urbaniste et l'artiste ne doivent pas être envisagés comme s'étant simplement érigés l'un *contre* l'autre. La fascination exaspérée de Meltz vis-à-vis de Dalloz ou d'Aillaud, autant que les contributions de Garnier, Heiniger et Van Waerbeke, doit bien se comprendre comme une incitation à penser *ensemble* ces deux modernités – la modernité esthétique et la modernité urbaine. Certainement, le monde qu'elles ont construit n'est pas « aussi lointain que [nous] semble lointain ce robinet pivotant ». [12]

Filippo Zanghi, *Université de Lausanne*

⁸ Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

⁹ Rémy Brague, *Image vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2008, p. 65.