

Université de Limoges  
E.D. 375 Sciences de l'Homme et de la Société  
Faculté de Lettres et de Sciences Humaines  
E.A. 1087 Espaces Humains et Interactions Culturelles

Thèse n°

## La Crise du territoire

La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes  
d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr

Thèse présentée par  
Clément Lévy

Candidat au grade de  
Docteur de l'université de Limoges

en Littérature comparée

Thèse dirigée par Bertrand Westphal  
Professeur à l'université de Limoges

Jury

Yves Clavaron, Professeur à l'université Jean Monnet, Saint-Étienne (rapporteur)  
Éric Lysøe, Professeur à l'université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2 (rapporteur)  
Tiphaine Samoyault, Professeur à l'université Paris 8  
Juliette Vion-Dury, Professeur à l'université de Limoges  
Bertrand Westphal, Professeur à l'université de Limoges

le 28 novembre 2008

Pour leur aide irremplaçable, leurs encouragements et leur sympathie, je voudrais remercier d'un grand bouquet de rhizomes savoureux et parfumés toutes celles et ceux qui ont accompagné mon travail.

En premier lieu Bertrand Westphal, pour ses généreux conseils.

Mes proches, pour leur soutien affectueux.

Mes amis, et en particulier Tania, Cécile, Julien, Bertrand et Gian Maria qui m'ont relu de près.

*à Rosette Lévy*

# LA CRISE DU TERRITOIRE

## Introduction

Quoi de commun entre une carte en relief du massif alpin de la Jungfrau modelée dans le ciment, trop grande et trop lourde pour quitter la pièce où on l'a construite, le peroxyde d'azote, dont il est remarqué qu'il sert de carburant à certaines fusées et qu'on l'emploie plus communément pour se décolorer les cheveux, une limousine de marque américaine dont la carrosserie a la forme d'un oiseau de proie, toutes griffes dehors, et qui ne circule que sur les routes défoncées d'un canton de montagne coupé du monde, et un renflement situé au centre exact d'une ville, qui contient tout le devenir de celle-ci, et qui grossit au point de repousser en périphérie l'ancien centre et de le remplacer ? Ces objets singuliers sont mentionnés par *Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon, *Les Grandes Blondes* de Jean Echenoz, *Morbus Kitahara* de Christoph Ransmayr et *Le città invisibili* d'Italo Calvino. Ces objets ouvrent la fiction à des espaces étranges qui mettent en crise la notion de territoire. La crise du territoire, tel est le titre que nous donnons à notre étude de la représentation de l'espace géographique dans ces quatre fictions postmodernistes.

La postmodernité désigne selon les ouvrages de référence l'époque, le système économique, politique, social et culturel (l'adjectif « postmoderne » étant précisément dérivé de ce substantif), quant au postmodernisme, il s'agit plutôt d'un ensemble, courant de pensée et mouvement esthétique à la fois, contemporain de cette période et conscient de sa signification dans l'histoire. C'est ainsi que selon leur discipline, les spécialistes s'intéressent plutôt au

postmodernisme qu'à la postmodernité : David Harvey, géographe<sup>1</sup>, intitule son essai *The Condition of Postmodernity* (1990), et le théoricien littéraire Brian McHale étudie dans *Postmodernist Fiction* (1987) non la fiction postmoderne, mais postmoderniste.

Le postmodernisme est un mouvement qui, sur la critique des idéaux valorisés par la pensée moderne, et des oppositions binaires auxquelles elle menait, élève une riche reconstruction fondée sur le pluralisme. Pour définir simplement le postmodernisme littéraire, il suffirait de dire que c'est une esthétique qui privilégie l'écart et la distorsion. La chronologie est souvent bousculée, des lieux réels côtoient des lieux imaginaires, l'usage du pastiche mélange les genres et les références littéraires convoquées dans des œuvres qui les malmènent, et tout principe unifiant est remis en doute (bien souvent par une paranoïa qui caractérise les personnages alors que l'auteur en joue, et qu'elle gagne bientôt le lecteur).

Mais cette esthétique refuse en même temps de définir explicitement une théorie sur laquelle elle pourrait se fonder. Cela permet des affiliations, certes pratiques, mais également fragiles. Dans son *Apostille au Nom de la rose*, Umberto Eco considère le postmodernisme comme une « catégorie spirituelle » ou « une façon d'opérer » : « On pourrait dire que chaque époque a son post-moderne, tout comme chaque époque aurait son maniérisme (si bien que je me demande si post-moderne n'est pas le nom moderne du maniérisme en tant que catégorie méta-historique) »<sup>2</sup>. L'identification du postmodernisme à un style est fructueuse non seulement parce qu'elle explique que ce mouvement se présente comme quelque chose de nouveau, même s'il est similaire à des inventions plus anciennes, mais aussi parce qu'elle rend compte avec exactitude d'une des

---

<sup>1</sup> Né en Grande-Bretagne en 1935, David Harvey vit et travaille depuis longtemps aux États-Unis. Ses travaux englobent la géographie humaine, l'urbanisme, l'économie politique et l'anthropologie. Il enseigne depuis 2001 à la City University of New York.

<sup>2</sup> Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose* [*Postilla al Nome della Rosa*, 1983], [tr. de l'it. par Myriem Bouzaher], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche – biblio/Essais », 1990, p. 75.

caractéristiques fondamentales du postmodernisme : son goût pour la parodie et l'allusion ironique. Car selon Umberto Eco, l'attitude postmoderniste consiste à dépasser l'avant-garde, ses réalisations tout comme ses idéaux, par la citation ironique, ce qui est maniériste, car cela correspond au refus d'une attitude naïve : « La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente<sup>3</sup> ». La position d'Umberto Eco est digne d'intérêt car elle rend compte des principales caractéristiques du courant postmoderniste (qu'il appelle post-moderne<sup>4</sup>) : son usage de l'ironie et sa critique du modernisme. Mais sa faiblesse est qu'elle retire au modernisme toute singularité. Il est probable que nous en jugerons autrement quand le temps aura passé. Il est encore trop tôt pour évaluer l'un par rapport à l'autre le modernisme et le postmodernisme.

Pour autant, le maniérisme des années 1960-1990 que serait le postmodernisme ne se réduit pas à un style ou un courant esthétique. Sa dimension politique l'inscrit dans un contexte historique dont la singularité doit être affirmée. De nombreux artistes et théoriciens que l'on peut considérer comme des postmodernistes se sont ainsi sensiblement impliqués au côté des mouvements d'affirmation des minorités qui partagent les mêmes références théoriques (Foucault, Deleuze, Derrida, pour ne citer que les plus connus), même s'ils récusent la pertinence de la notion de postmodernisme. Et les mouvements d'action en faveur de l'écologie ou contre la mondialisation, comme en

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>4</sup> La plupart des auteurs qui utilisent ces termes distinguent la *postmodernité* ou période *postmoderne*, des œuvres, courants ou des artistes *postmodernistes*, qui proposent différentes interprétations d'une esthétique ou d'un courant de pensée nommé *postmodernisme*. Cette distinction nous semble efficace.

témoignent les travaux de Toni Negri ou Hakim Bey, revendiquent les mêmes sources théoriques<sup>5</sup>.

La réalité postmoderne semble donc parfois contradictoire ou chaotique, mais ce sont justement des qualités revendiquées par les postmodernistes. Dans un article où il démontre que l'OuLiPo s'inscrit dans une tradition très ancienne et opposée au modernisme, Ruggero Campagnoli ouvre son propos sur une comparaison évocatrice :

On a déjà dit, avec une très belle image, que l'intention de définir philosophiquement l'actualité correspond à l'espoir de se sauver d'un naufrage en se cramponnant aux vagues. Il est toutefois inévitable de donner la parole à l'intuition assez diffuse de la naissance d'une nouvelle époque, appelée postmoderne. Il est vrai que chacun met dans la définition du postmodernisme ses désirs et ses prédilections<sup>6</sup>

Le fait même que la notion de postmoderniste soit sans cesse à nouveau remise en cause et même réfutée, prouve qu'elle peut être réfutée, et donc qu'elle existe, même si ses définitions varient. Dans un ouvrage dense, vif, et d'une logique solide, Daniel Krause démontre, en passant en revue une sélection d'essais qui représentent le postmodernisme en architecture, en philosophie et dans la théorie littéraire, que le « postmoderne » est une notion vide de sens, et avant tout impropre (« *untauglich* ») :

ça n'a aucun sens d'avancer un concept qui signifie à la fois une époque, et *aucune*, qui est lié à un autre concept (le « moderne »), et qui n'est pas lié à lui, qui se donne pour visée un discours égalitaire, et un discours élitiste, qui est à comprendre comme construction et comme *re*-construction de la réalité. [...] Que doit-on penser d'un « concept » qui ne peut pas être défini<sup>7</sup> ?

---

<sup>5</sup> Cf. Hakim Bey, *TAZ, Zone autonome temporaire [T.A.Z., The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism, 1991]*, [tr. de l'amér. par Christine Tréguier, Peter Lamia et Aude Latarget], Paris, L'Éclat, « Lyber », 1997 et Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire [Empire, 2000]*, [tr. de l'amér. par Denis-Armand Canal], Paris, 10/18, « Fait et cause », 2000.

<sup>6</sup> Ruggero Campagnoli, « Postmodernisme de l'Oulipo », in Francis Claudon, Sophie Élias, Sylvie Jouanny *et al.* [éds], *La Modernité mode d'emploi*, Paris, Kimé, 2006, p. 149.

<sup>7</sup> Orig. : « *es hat keinen Sinn, einen Begriff vorzustellen, der eine Epoche meint und keine Epoche, der einem anderen Begriff (,Moderne') nahe steht und ihm nicht nahe steht, der einen egalitären und einen elitären Diskurs anvisiert, als Konstruktion und Re-Konstruktion von*

Mais la démonstration de Daniel Krause tourne court dans la mesure où ce philosophe qui nie que le terme de postmodernisme renvoie à quelque chose de précis, reconnaît que ce courant a un rapport au modernisme. Il finit donc par dénier toute valeur aussi bien à « moderne » qu'à « postmoderne », et à leurs dérivés. Reconnaissons au moins que « postmoderniste », même si ce n'est qu'une étiquette, a le mérite de permettre d'identifier en un mot ce qu'il serait difficile de présenter autrement que par de longues explications. De plus, les auteurs postmodernistes ont en commun un certain nombre de refus : la prétention à avoir raison, à édifier des normes ou à s'y soumettre, et plus généralement les discours univoques<sup>8</sup>.

En outre, Ruggero Campagnoli, dans l'article cité ci-dessus, rappelle que les contradictions apparentes dans la définition du postmodernisme ne sont en fait que deux interprétations opposées de la même notion :

La plus connue est l'interprétation progressiste, anti-totalitaire, anti-élitaire, déconstructionniste et ludique, qui considère le postmodernisme comme un hypermodernisme. Non moins intéressante, toutefois, est l'interprétation conservatrice, qui nous vient avant tout de la tradition hispanique, qui attire l'attention sur un postmodernisme conservateur, réagissant à l'anarchie et à la crise du modernisme, vu comme décadence et dégénérescence culturelle<sup>9</sup>.

Exacerbation, ou rejet du modernisme, le postmodernisme vient en effet après celui-ci, et promeut un relativisme souvent considéré avec condescendance. Mais comme le postmodernisme ne dépasse pas le modernisme, il est perpétuellement en crise. En relativisant sa nouveauté, on peut mieux expliquer ses contradictions, et comprendre que des auteurs aussi difficiles à faire entrer dans la chronologie du

---

*Wirklichkeit zu verstehen ist. [...] Was ist von einem ‚Begriff‘ zu halten, der nicht definiert werden kann? », Daniel Krause, Postmoderne – Über die Untauglichkeit eines Begriffs der Philosophie, Architektutheorie und Literaturtheorie, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, « Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland », 2007, p. 122-123.*

<sup>8</sup> Cela a permis de définir le postmodernisme comme une « pensée faible », v. Gianni Vattimo et Pier Aldo Rovatti [éds], *Il pensiero debole* [1983], Milan, Feltrinelli, 1997.

<sup>9</sup> Ruggero Campagnoli, « Postmodernisme de l'Oulipo », *ibid.*

postmodernisme que Franz Kafka ou même Lawrence Sterne puissent être appelés ses précurseurs.

Le postmodernisme littéraire a fait l'objet d'ouvrages qui ont permis de le définir dans toute son ampleur<sup>10</sup>. Notre travail n'entend pas les dépasser ni les remplacer, parce que seule la fiction nous occupe ici, et aussi parce que nous avons fait porter notre effort de recherche sur la représentation de l'espace et en particulier sur ce que nous appelons la crise du territoire. Le terme de fiction, se référant non à un genre, mais à un rapport du texte au réel, permet de ne pas se heurter à la question du genre que les auteurs postmodernistes contournent allègrement en valorisant dans leurs œuvres tous les mélanges. Le roman se fait chez eux encyclopédie, jeu de cartes, dictionnaire ou édition critique d'un poème<sup>11</sup>. Les œuvres de notre corpus, chacune selon sa mesure, participent à divers genres, en particulier des genres romanesques, mais introduisent des éléments d'hétérogénéités qui empêchent de les définir comme tenant d'un seul genre en particulier.

Notre travail, qui a pour ambition d'étudier la crise du territoire, consiste en effet en un état des lieux de la représentation de l'espace dans quatre exemples caractéristiques de la fiction postmoderniste. Le mouvement littéraire dans lequel s'inscrivent les œuvres du corpus, leurs singularités propres et la variété des géographies qu'elles convoquent dans l'imagination du lecteur ont rendu

---

<sup>10</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987 ; Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, Londres, New York, Routledge, 1992 ; Gerhard Hoffmann, *From Modernism to Postmodernism, Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, Amsterdam – New York, Rodopi, « Postmodern Studies », 2005.

<sup>11</sup> *Gravity's Rainbow* (1973), de Thomas Pynchon, est considéré comme un roman encyclopédique ; *Il castello dei destini incrociati* (1973) d'Italo Calvino reconstitue tous les récits du monde à partir de cartes étendues sur la table d'un château, puis d'une taverne ; *Le Dictionnaire khazar* (1988), de Milorad Pavić est un « roman-lexique » (notons que cet auteur a aussi publié un roman composé comme une grille de mots croisés, *Paysage peint avec du thé*, 1990), *Pale Fire* (1962), de Vladimir Nabokov, se présente comme une œuvre poétique fictive de John Shade accompagnés de notes. Ce ne sont que quelques exemples parmi bien d'autres.

nécessaire un important travail d'analyse, de compilation et de mise en ordre de ces données d'origines diverses.

Le postmodernisme semble un label attribué à des auteurs et à des livres très différents entre eux. Mais en choisissant des œuvres du début des années 1970 et du milieu des années 1990, nous avons fait en sorte de pouvoir délimiter les contours historiques du postmodernisme. Il est vrai que nul ne sait s'il est achevé, ou bien si nous vivons encore dans la postmodernité. Mais cette indécision est elle-même postmoderne, au sens faible du terme, car celui-ci sert couramment à qualifier toute situation d'incertitude que l'on croit pouvoir attribuer à la dévaluation de l'autorité des normes qui régissaient les arts, les sciences et la société dans son ensemble. Au sens fort du terme, l'époque postmoderne est celle de la plus récente remise en question de la valeur des Lumières et de la réalité des progrès qui, selon ses défenseurs, ont caractérisé l'ère moderne.

Mais ce mouvement n'a jamais été défini par un manifeste, il n'a reconnu aucune école, et l'on peut remarquer qu'avant lui, dans l'histoire européenne récente, aucun autre mouvement esthétique ou courant de pensée n'a été à ce point dépourvu de repères. L'expression « nouveau roman » apparaît dans la critique en 1957, au sujet de *Tropismes*<sup>12</sup> de Nathalie Sarraute et de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, puis celui-ci donne son manifeste au mouvement avec *Pour un nouveau roman* en 1963. Auparavant, le futurisme avait été proclamé par Filippo Tommaso Marinetti dans une tribune publiée dans *Le Figaro* en 1909. Quant à la *Beat Generation*, elle est baptisée ainsi par Jack Kerouac quelques années avant les premières publications de ses auteurs phares<sup>13</sup>. Bien plus indécise est la naissance du postmodernisme. Ses détracteurs lui reprochent précisément sa définition floue et ses limites incertaines.

---

<sup>12</sup> En 1957, les éditions de Minuit publient la deuxième édition de *Tropismes*, paru pour la première fois en 1939.

<sup>13</sup> La *Beat Generation* prend forme à partir des publications de Gregory Corso, *The Vestal Lady on Brattle and Other Poems* (1955), Allen Ginsberg, *Howl* (1956), Jack Kerouac, *On the Road* (1957), et William Burroughs, *Naked Lunch* (1959).

Des créations d'architectes du début des années 1970 sont d'abord appelées « *post-modern* » par l'historien d'art Christopher Jencks, dans *The Language of Post-Modern Architecture* (1977). Puis le terme est employé dans un essai du philosophe Jean-François Lyotard qui connaît un grand succès : *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir* (1979). La postmodernité est ainsi définie comme une période de l'histoire qui voit la fin ou la faillite des « grands récits » : l'humanisme, l'histoire du progrès des Lumières, la Révolution, la science moderne ou encore le socialisme ont échoué, et la possibilité pour l'homme de conserver une marge d'autonomie est corrélée à celle de contrôler les machines automatiques (les effrayants ordinateurs) qui trient les informations (et les font encore à peine circuler). Par la suite, les événements survenus au cours des années 1990 ont démenti les positions défendues par certains intellectuels postmodernistes qui annonçaient à grand fracas, comme le néo-conservateur Francis Fukuyama en 1992, la fin de l'histoire et l'avènement d'une nouvelle humanité grâce à la disparition des régimes adversaires du capitalisme libéral<sup>14</sup>. L'identification d'une nouvelle menace contre l'Occident et ses valeurs depuis les attentats terroristes de 2001, l'invasion de l'Afghanistan et la deuxième guerre d'Irak ont peut-être contribué à tourner la page du postmodernisme, mais la transition est longue, et nul ne sait où elle mènera.

Dans sa dimension esthétique, le postmodernisme semble donc être apparu bien avant qu'on le nomme ainsi, et les critiques de la forme et de la représentation qu'il a permises sont toujours vivaces dans les arts du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Par l'opposition au modernisme alors, on pourra aussi tenter une définition du postmodernisme : là où le modernisme affirme un universel et valorise les oppositions tranchées (particulier/général, un/multiple, centre/périphérie, etc.), le postmodernisme se fonde sur la notion de réseau, affirme que tout est intervalle et qu'il n'y a pas de centre, et il prône l'ouverture à l'altérité.

---

<sup>14</sup> V. Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme* [The End of History and the Last Man, 1992], [tr. de l'amér. par Denis-Armand Canal], Paris, Flammarion, 1992.

La notion d'intervalle mérite d'être envisagée dans toute sa richesse, car, dans son sens technique, elle permet de caractériser des grandeurs mesurables aussi bien que des positions. Or ce terme d'intervalle est une image empruntée au départ à la science romaine de la fortification (la poliorcétique), et il désigne l'espace qui s'étend entre deux fossés. Quant à la notion d'intervalle en latin, elle se dit précisément « *spatium* ». Or l'espace, qui est donc avant tout intervalle, espace intermédiaire, est conçu par le géographe américain Edward Soja comme tiers-espace (« *thirdspace* »), et il représente ce qui distingue mais surtout ce qui sépare l'espace macroscopique du monde et de la carte, et l'espace microscopique de l'individu et de son milieu. La pensée contemporaine, et notamment postmoderniste, accorde la plus grande attention à l'espace.

Le postmodernisme réserve en effet à l'espace une attention toute particulière. C'est à Michel Foucault que revient le mérite d'avoir signalé dans une conférence fameuse que « la grande hantise qui a obsédé le XIX<sup>e</sup> siècle a été, on le sait, l'histoire » mais que « L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace »<sup>15</sup>. Cependant, les géographes contemporains s'accordent à penser que la période postmoderne a particulièrement favorisé cette prise de conscience. Ainsi, le géographe Jean-Marc Besse, dans un article publié dans un numéro de *L'espace géographique* consacré à la géographie postmoderniste, affirme avec justesse que dans le travail important d'Edward Soja, la postmodernité est identifiée, fondamentalement, avec le retour, ou l'affirmation, des problématiques spatiales. L'espace deviendrait (ou serait redevenu) un des éléments caractéristiques des sociétés contemporaines, et c'est cela qui, selon Soja, ferait passer de la modernité caractérisée par la primauté du temps à la postmodernité caractérisée par la primauté de l'espace<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres » [1984], *Dits et écrits*, [Paris], Gallimard, « Quarto », 2001, t. II, p. 1571.

<sup>16</sup> Jean-Marc Besse, « Le postmodernisme et la géographie. Éléments pour un débat », *L'espace géographique*, n° 1-2004, janvier-mars 2004, p. 3-4.

Edward Soja est en effet l'auteur de deux ouvrages qui ont marqué le passage en géographie à un usage fécond de la théorie postmoderniste<sup>17</sup>, là où auparavant, les géographes, en particulier David Harvey et Fredric Jameson – Mike Davis constituant un cas particulier – utilisaient la notion comme synonyme et symptôme d'une crise profonde de l'idéologie capitaliste libérale<sup>18</sup>.

Mais pour étudier des œuvres littéraires, c'est à la géocritique, et non à la géographie, que nous ferons appel<sup>19</sup>. Cette méthodologie fondée par Bertrand Westphal repose sur une théorie des rapports entre l'espace référentiel et la littérature qui permet de concevoir l'inscription dans le texte d'un référent spatial comme première par rapport à sa description sous la plume du géographe. La géocritique, dans les termes de Bertrand Westphal, « à l'inverse de la plupart des autres approches littéraires de l'espace, [...] incline en faveur d'une démarche *géocentrée*, qui place le lieu au centre des débats<sup>20</sup> ». Comme les fictions et les textes théoriques qui s'inscrivent dans le mouvement postmoderniste accordent à l'espace toute leur attention, la géocritique s'impose. Multifocalisée, elle permet d'envisager les rapports entre le référent et sa représentation selon des

---

<sup>17</sup> Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* [1989], Londres – New York, Verso, 1995 ; *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford – Malden (Mass.), Blackwell, 1996.

<sup>18</sup> V. David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford – Cambridge (Mass.), Blackwell, 1990 et Fredric Jameson, *Le Postmodernisme, ou La Logique culturelle du capitalisme tardif* [*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991], [tr. de l'amér. par Florence Nevoltry], Paris, Beaux-Arts de Paris, « D'Art en questions », 2007. Les travaux de Mike Davis, inaugurés avec son essai sur l'urbanisme, l'histoire et les représentations artistiques de Los Angeles, ont permis un véritable *aggiornamento*, et la parution de travaux de géographes sur les minorités culturelles ou l'influence des média sur les représentations de l'espace. V. Mike Davis, *City of Quartz, Los Angeles capitale du futur* [*City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, 1991], Paris, La Découverte, 1997.

<sup>19</sup> V. Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes » in Bertrand Westphal [éd.], *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, « Espaces humains », 2000, et son essai : *La Géocritique, Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007.

<sup>20</sup> Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 185.

perspectives plurielles qui seront celles des personnages selon leurs différentes appartenances, celle des auteurs, des narrateurs, quand ils sont identifiés par un lieu d'origine, et pourquoi pas celle du lecteur. Polysensorielle, la géocritique est parfaitement adaptée à la représentation littéraire qui fait imaginer au lecteur des sensations visuelles, haptiques, auditives, olfactives et gustatives. Et comme elle propose une « vision stratigraphique<sup>21</sup> », la géocritique permet d'étudier dans leur profondeur les quatre dimensions de l'espace et du temps que reconstruit chaque récit de fiction, ainsi que la référence à l'histoire que convoque chaque mention d'un lieu dans un texte littéraire.

Mais là où Bertrand Westphal indique que la géocritique est axée sur le lieu, nous entendons l'appliquer à l'étude de l'espace, ce qui rend nécessaire une révision de la théorie de la représentation littéraire, mais permet de faire varier les lieux évoqués dans le corpus des œuvres analysées. Ce sont les lieux décrits et mentionnés par les fictions qui nous occupent, et le choix d'un corpus postmoderniste ne rend pas cette étude plus profonde ni féconde, mais plus diverse dans son champ et plus restreinte dans son application.

Le postmodernisme, par son insistance à accorder un espace aux différentes identités, a laissé libre cours au développement d'identités locales qui contribuent à définir la notion de territoire.

Le terme de territoire qui, comme celui d'espace, a des origines latines, est apparenté à « *terra* », la terre. Mais en latin comme en ancien français, des couples de paronymes ont introduit de longue date une possibilité de confusion sur la signification du terme. En effet, le dérivé « *territorium* » rappelle certaines formes du verbe « *terrere* » : épouvanter (participe parfait passif : « *territus* »). Quand le mot terreur entre dans la langue française, au XIV<sup>e</sup> siècle, sa prononciation le rapproche de mots plus anciens, dérivés de « terre » et du latin

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 222 *sqq.*

« *territorium* » au XII<sup>e</sup> siècle : terreor, terreoir, terroi, terroier, qui signifient terre, terrain, territoire. D'autres sont aussi employés dans le vocabulaire militaire : terrail, terral et terrier ajoutent aux sens communs aux termes de ce groupe ceux de remblai, rempart. Par le contexte dans lequel ces mots sont employés, et du fait de l'idée banale selon laquelle il faut inspirer de la terreur à nos ennemis pour les empêcher d'entrer sur notre territoire et de s'en emparer, des connotations affectives quelque peu hostiles ont pu se joindre aux sens de « territoire ». Sa définition la plus générale, dans *Les Mots de la géographie* est : « Espace approprié, avec sentiment ou conscience de son appropriation<sup>22</sup> ». L'affect est en effet ce qui distingue dans l'espace la terre que l'on s'approprie et sur laquelle on établit son territoire. En cela, les termes de nation et de patrie sont très proches, par leur sens, de « territoire », et la grande mission de l'État serait donc de garantir l'intégrité territoriale et la sécurité du territoire. C'est pourquoi le terme signifie également la partie de l'espace sur laquelle s'étend le pouvoir d'une institution, et en particulier d'une cour de justice. Par extensions successives, « territoire » est ainsi devenu un synonyme de « domaine », ou de « champ » qu'on utilise en sciences sociale. « Territoire » est donc un mot passe-partout, tout comme « espace » dans les lettres et les sciences humaines, et il peut désigner aussi bien le sujet de recherches d'un urbaniste qui étudie les territoires des villes, que celui d'un spécialiste du comportement animal ou d'un psychologue<sup>23</sup>.

Les recherches que nous menons se fondent cependant sur des conceptions récentes de la notion de territoire, qui la mettent en relation avec le visage de l'autre, dans les œuvres de Gilles Deleuze et Félix Guattari, et avec le *nomos*, le

---

<sup>22</sup> Hervé Théry et Roger Brunet, « Territoire », in Roger Brunet [éd.], *Les Mots de la géographie, Dictionnaire critique* [1992], Montpellier, GIP Reclus, La Documentation française, 1993, p. 480.

<sup>23</sup> Cf. parmi bien d'autres ouvrages Marcel Roncayolo, *Territoires en partage, Nanterre, Seine-Arche, en recherche d'identité(s)*, Marseille, Parenthèses, 2006 ; Robert Neuburger, *Les Territoires de l'intime : L'Individu, le couple, la famille*, Paris, Odile Jacob, 2000 ; Jacques Goldberg, *Les sociétés animales : communication, hiérarchie, territoire, sexualité*, Lausanne – Paris, Delachaux et Niestlé, « La Bibliothèque du naturaliste », 1998.

territoire du droit, chez Carl Schmitt et Massimo Cacciari. En théorie de la littérature, les travaux sur l'espace de Gaston Bachelard et de Maurice Blanchot, jusqu'à une période récente, semblaient avoir tout dit sur le sujet. Mais *L'Espace littéraire*<sup>24</sup> et *La Poétique de l'espace*<sup>25</sup> étudient dans ce terme une métaphore de la création littéraire et une conception subjective de l'espace. La démarche de Bachelard a permis de faire d'*Espèce d'espaces* (1974), de Georges Perec, son contrepoint sur le versant intimiste de la littérature contemporaine puisque comme lui, Perec écrit sur la chambre, l'appartement, la rue, le quartier, mais la référence est chez lui nettement autobiographique, alors que Bachelard se fondait sur des œuvres littéraires pour tenir un discours plus général. Mais notre propos envisage l'espace et le territoire comme des relations ouvertes, et non partagées entre le subjectif et l'objectif. La géophilosophie dans laquelle l'étude géocritique menée ici peut s'inscrire est celle de Nietzsche dont s'inspirent Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Dans les œuvres de Friedrich Nietzsche sont décrits de nombreux paysages, et l'auteur compare son travail de philosophe à celui d'un arpenteur, ou à la randonnée d'un voyageur<sup>26</sup>. Mais la montagne que gravit Zarathoustra ou l'océan qu'il traverse pour rejoindre les Îles des Bienheureux ne sont pas des lieux géographiques, mais des espaces symboliques. Nietzsche les a conçus au cours de ses promenades en France, en Suisse ou en Italie, comme en témoignent certains passages d'*Ecce homo* (1908), mais *Also sprach Zarathustra* (1883-1885) n'évoque pas des lieux réels, ni dont la localisation soit déterminante, ni des lieux communs comme le *locus amoenus* : ce sont des lieux symboliques, au même titre que la « *selva oscura* » de Dante. L'espace nietzschéen qui dans son écart au

---

<sup>24</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* [1955], [Paris], Gallimard, « Folio Essais », 1988.

<sup>25</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige – Grands textes », 2004.

<sup>26</sup> Sur ce point, voir notre « Nietzsche arpenteur : la géophilosophie et l'Europe », in Tania Collani et Éric Lysøe, *Entre tensions et passions : Construction/ déconstruction de l'espace européen*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, « Europes littéraires », 2009.

réfèrent remet en question la différence entre lieu et espace se rapproche donc de l'espace des récits mythologiques, mais pour proposer un discours philosophique et poétique : l'espace géographique est conçu comme une image du plan d'immanence, la « coupe du chaos<sup>27</sup> » à laquelle Deleuze et Guattari le comparent fait du plan d'immanence le lieu de création des concepts et le territoire où un discours philosophique peut prendre racine, ou plutôt faire rhizome.

Ainsi, en étudiant la représentation de territoires géographiques dans des fictions postmodernistes, non seulement nous inscrivons notre travail dans la tradition des études sur l'espace littéraire, mais nous nous inspirons également de la démarche de philosophes qui, certes, travaillent dans un tout autre domaine, mais dont les écrits sont nourris de culture littéraire. Pas plus que nous ne souhaitons nous faire philosophe, nous ne considérons Deleuze, Nietzsche ou Cacciari comme les auteurs d'œuvres littéraires. Mais nous menons notre étude en nous plaçant parfois dans l'intervalle qui sépare la littérature et la philosophie. Depuis cette position intermédiaire, nous cherchons à comprendre si les bouleversements théoriques qu'ont suscités les penseurs postmodernistes ont influencé la vision du monde des auteurs que nous étudions. Pour ce faire, il s'agit pour nous d'étudier principalement leurs œuvres littéraires, et ce qui, dans les préfaces qu'ils ont signées ou les entretiens qu'ils ont accordés, s'y rapporte précisément. Car le domaine de notre recherche est avant tout littéraire.

Cela explique aussi pourquoi nous avons placé au cœur de notre recherche un travail sur la représentation. L'œuvre littéraire, de l'Antiquité à l'époque moderne, avait la prétention de représenter le monde, c'est-à-dire de l'envisager comme objet, l'artiste rivalisant alors avec les dieux, mais aussi comme moyen de l'accès à un « plus haut sens », pour citer Rabelais dans la préface de *Gargantua*. La représentation fait sens car elle donne au lecteur un moyen d'interpréter le réel, en

---

<sup>27</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1991, p. 44.

le faisant figurer dans une œuvre artificielle et volontairement limitée dans son étendue, ce qui lui donne une cohérence plus facilement perceptible.

Pour étudier la fiction postmoderniste, nous avons préféré des œuvres qui rendent bien sensible la diversité de ce courant esthétique, et qui en sont des exemples typiques. Avant de les présenter plus en détail, expliquons-nous et justifions le choix des œuvres de notre corpus. Toutes les quatre représentent des territoires en crise et s'inscrivent dans le courant postmoderniste. Nous les réunissons sous le vocable de « fictions » car ces récits narratifs entretiennent avec d'autres genres que le roman des rapports étroits.

*Gravity's Rainbow* (1973), de Thomas Pynchon, que nous avons abordé après avoir étudié *Mason & Dixon* (1997), a suscité chez nous une véritable passion, et ne cesse de nous émouvoir, de faire vaciller les certitudes bien éphémères par lesquelles nous croyons connaître ses secrets et son sens. Pourtant, beaucoup d'autres fictions sont considérées comme des parangons du postmodernisme américain. C'est le cas des romans de Don DeLillo, Ronald Sukenick ou Kurt Vonnegut. Avec *Willie Masters' Lonesome Wife* (1971), William Gass propose un parfait exemple de roman postmoderniste, plus bref aussi. Ce livre remet en question l'idée même d'intrigue, grâce à des jeux typographiques, à une mise en page très voyante (sur du papier de quatre couleurs différentes) et à des reproductions photographiques qui l'emportent sur le récit. Mais nous avons préféré une œuvre moins expérimentale, sans choisir pour autant une œuvre facile, car *Gravity's Rainbow* (1973) fait se chevaucher des espaces réels et des lieux imaginaires, et se déroule surtout dans la « Zone », dans l'Allemagne de 1945 où se sont imposés un nouveau rapport au temps et à l'espace qui ont déterminé l'émergence du postmodernisme.

Jean Echenoz est l'un des romanciers minimalistes qui représentent en France le courant postmoderniste. Ses œuvres ont connu un succès croissant mais leur traitement explicite et insistant des questions liées à l'espace géographique les a désignées à notre attention. Les personnages des romans de Jean Echenoz

voyagent beaucoup, en orbite autour de la Terre dans *Nous trois* (1992), à travers le Pacifique en goélette dans *Le Méridien de Greenwich*, et plus souvent en voiture, mais aussi en avion, comme dans *Les Grandes Blondes* (1995). Ce roman est un pastiche alerte de romans d'aventure qui joue avec les stéréotypes du récit de voyage à l'époque où les touristes voyagent d'un continent à l'autre.

Italo Calvino publie en 1979 *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, roman dont l'intrigue consiste en la lecture par un groupe de personnages des premières pages d'une série de romans fictifs. Ce roman sur le roman, ou méta-roman, est cité en exemple d'expérimentation romanesque postmoderniste, au même titre que les collages et pliages verbaux (les techniques de « *cut-up* » et de « *fold-in* ») de William Burroughs dans *Naked Lunch* (1959), et *The Nova Trilogy* (1961-1964)<sup>28</sup>. Mais *Le città invisibili* (1972), par sa forme recherchée et sa référence à un ouvrage de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle qui fonde la représentation moderne de l'Orient en Europe, nous a paru plus en phase avec notre sujet. L'empire tartare que décrivait Marco Polo dans son *Livre des merveilles*<sup>29</sup> a une consistance que l'histoire peut vérifier, même si la fable et le mythe ont une part importante dans cet ouvrage (le royaume du prêtre Jean est évoqué, de même qu'un Japon regorgeant de richesses infinies). Mais le recueil d'Italo Calvino semble l'annoter ou l'émailler de fictions plus variées encore. Ce décalage et la part utopique du recueil des *Città invisibili* permettent qu'on l'envisage comme une œuvre tout à fait adaptée à une étude sur la représentation de l'espace dans une fiction postmoderniste.

---

<sup>28</sup> *Nova Express*, *The Soft Machine*, et *The Ticket that Exploded* ont été publiés entre 1961 et 1964, mais revus ensuite plusieurs fois par l'auteur.

<sup>29</sup> Nous le citons ici dans une édition récente qui lui donne un titre plus exact : *La Description du monde*, [éd. et tr. de la rédaction française due à Thibaut de Cepoy par Pierre-Yves Badel], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche – Lettres gothiques », 1998. En italien, il est intitulé *Milione*, aphérèse du surnom des Polo, « *Emilione* », originaires de la région du Pô, l'Emilia. Mais c'était aussi une allusion aux trésors (aux « merveilles ») que le récit du voyageur décrit en abondance. V. Marco Polo, *Milione, Versione toscana del Trecento* [1975], [éd. par Valeria Bertolucci Pizzorusso, index : Giorgio R. Cardona], Milan, Adelphi, 2003, p. IX-XV.

Un autre et plus fameux roman de Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt* (1988) pouvait offrir, comme *Morbus Kitahara* (1995), une incursion dans un temps fictif, anachronique, et lié pourtant à l'histoire, mais ce travail sur le temps du roman était couplé cette fois-ci à une réécriture brillante des *Métamorphoses* d'Ovide. Cependant *Morbus Kitahara* décrit un territoire en crise. La région de Moor derrière laquelle Christoph Ransmayr dissimule une vision critique de l'Autriche du XX<sup>e</sup> siècle offre l'occasion de décrire et de mettre au jour des descriptions codées par un brouillage de la géographie de référence.

Ainsi, *Le città invisibili*, *Gravity's Rainbow*, *Les Grandes Blondes* et *Morbus Kitahara* constituent un corpus qui encadre, de 1972 à 1995, le développement d'un mouvement diversement défini et dont les œuvres représentatives sont très différentes entre elles. Surtout, ces quatre fictions ont chacune un rapport particulier à l'espace géographique : elles permettent de l'étudier dans un ensemble très contrasté. En effet, on peut distinguer les lieux fictifs des lieux fictionnalisés. Les premiers n'existent pas en dehors de ces livres, comme les « villes invisibles » inventées par Italo Calvino, le village de Moor dans *Morbus Kitahara*, ou le Casino Hermann Goering (sur la Côte d'Azur, vraisemblablement à Monte-Carlo) dans lequel se déroule une partie de *Gravity's Rainbow*. Les lieux fictionnalisés portent les noms de lieux réels, mais des événements fictifs s'y déroulent, comme à Paris où vivent certains personnages des *Grandes Blondes*, et dans les autres villes où ils se croisent (en Bretagne, en Normandie, mais aussi en Inde et en Australie). De tels lieux abondent dans tout notre corpus : ils font parfois l'objet de simples mentions, comme Vienne, New York ou Nuremberg dans *Morbus Kitahara*, Venise mais aussi Tôkyô dans *Le città invisibili*, et encore Bahreïn, Londres, Boston, Hiroshima ou Potsdam dans *Gravity's Rainbow*. L'atlas que l'on pourrait constituer en compilant tous les toponymes cités dans ces quatre livres couvrirait tous les continents, du Labrador à l'île Maurice et du détroit de Tsushima (qui s'étend entre la Corée et le Japon) à la baie de Janeiro. Mais il comprendrait aussi des lieux qui n'existent pas et qu'on serait parfois bien

en peine de situer. La mythique Thulé, évoquée par Thomas Pynchon, trouverait sa place dans l'océan glacial arctique, mais les villes que décrit Marco Polo au Grand Khan dans *Le città invisibili* ne sont pas localisables sur la mappemonde. En revanche, certaines d'entre elles se trouvent répertoriées dans le *Dictionnaire des lieux imaginaires* d'Alberto Manguel et Gianni Guadalupi. Ils ont en effet repris (en les réduisant) les descriptions de dix-neuf « villes invisibles » pour les faire figurer aux côtés du château de la Belle au bois dormant, Oz, Locus Solus et autres inventions géographiques<sup>30</sup>. Dans une démarche assez proche, une artiste italienne, Rebecca Agnes (née en 1978), a réalisé en 2002 une œuvre graphique intitulée *Mappa* qui est un planisphère représentant le monde, évidé des lieux où elle n'est jamais allée, et donc « presque entièrement constitué de mer<sup>31</sup> », mais enrichi de « tous les lieux de [s]on imaginaire personnel<sup>32</sup> ». Parmi ceux-ci, on trouve notamment, sur un archipel aux contours étranges, les cinquante-cinq « villes invisibles » d'Italo Calvino<sup>33</sup>. Cependant, la remarquable variété des

---

<sup>30</sup> La première à apparaître dans cet ouvrage, Aglaurée, est dite « ville non localisée ». Quatre autres (Anastasia, Eudoxie, Moriane et Valdrade) sont situées en Asie, ce qui est conforme à l'ancrage des *Città invisibili* dans l'histoire de la Chine du XIII<sup>e</sup> siècle, mais Italo Calvino ne donne jamais aucune indication permettant de localiser les « villes invisibles » alors même que certaines semblent aussi européennes que d'autres sont manifestement asiatiques. V. aussi Alberto Manguel et Gianni Guadalupi, *Dictionnaire des lieux imaginaires* [*The Dictionary of Imaginary Places*, 1980], [tr. de l'angl. par Patrick Reumaux, Michel-Claude Touchard et Olivier Touchard], Arles, Actes Sud, « Babel », 2001, s. v. ARGIA, BAUCIS, BERSABÉE, DESPINA, ERSILIE, EUSAPIE, ISAURA, LÉONIE, OCTAVIE, PÉRINTIE, PHYLLIDE, TECLA, ZEMRUDE et ZÉNOBIE.

<sup>31</sup> Orig. : « *un mondo quasi interamente costituito dal mare* », Rebecca Agnes, « I luoghi immaginari di Rebecca Agnes », entretien avec Emmanuele Catellani, version électronique d'*Artkey Magazine*, 19/3/2006, [en ligne], <<http://www.teknemedia.net/magazine/dettail.html?mId=1061>>. *Mappa* a été présentée à la Galerie des enfants du Centre Georges-Pompidou à Paris lors de l'exposition « L'Invention du monde », octobre 2003-juin 2004.

<sup>32</sup> Orig. : « *tutti i luoghi del mio immaginario personale* », *ibid.*

<sup>33</sup> Avant Rebecca Agnes, Fausto Melotti (1901-1986) a créé plusieurs de ses sculptures en s'inspirant des œuvres d'Italo Calvino, qui reconnaissait lui devoir ses « villes effilées ». Des photographies de ces assemblages élancés de matériaux légers, disposés avec minutie sur des

tonalités qui caractérisent chacune des fictions du corpus conduit à considérer le réalisme de ces représentations de l'espace géographique, très variable, avec un certain détachement. L'effet de réel n'est pas le même quand une fusée V-2 s'écrase sur un quartier de Londres (événement historique attesté), quand une végétation adénoïde géante envahit la coupole de la cathédrale Saint-Paul (événement surnaturel dans un lieu réel) ou quand une ancienne star du cinéma muet assassine des enfants juifs (événement possible dans un contexte historique qui est repris par l'intrigue) dans une station thermale fictive nommée Bad Karma (le calembour rend l'existence d'une telle localité tout à fait improbable). Pourtant ces lieux et ces événements font tous partie des histoires que raconte *Gravity's Rainbow*. La gravité a néanmoins sa place dans chacune des quatre fictions, mais l'ironie se taille la part du lion dans *Les Grandes Blondes*, l'humour et le burlesque sont très représentés chez Thomas Pynchon, le lyrisme est fréquent dans *Morbus Kitahara*, et la rêverie onirique, parfois mélancolique, est omniprésente dans *Le città invisibili*. Ces tonalités du texte littéraire jouent diversement sur la confiance que le lecteur accorde au narrateur et sur la facilité avec laquelle il se laisse mener par le récit. Qu'un élément discordant apparaisse dans le cadre géographique réaliste de l'histoire, et le décalage rend plus sensible la frontière qui sépare la réalité de la fiction. Cesse alors brusquement la « suspension volontaire de l'incrédulité<sup>34</sup> » qui, selon l'hypothèse de Samuel Taylor Coleridge sur l'illusion poétique, permet qu'une fiction émeuve et suscite l'adhésion.

On le voit, l'ambition d'embrasser l'essentiel de la période postmoderniste a influencé notre choix d'œuvres distantes de plus de vingt ans, appartenant à différents genres du roman ou s'en démarquant largement comme *Le città*

---

trépieds filiformes, arborescences métalliques, sont reproduites en couverture des éditions de poche des œuvres de Calvino (collection Oscar des éditions Mondadori à Milan).

<sup>34</sup> Orig. : « *willing suspension of disbelief* », Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* [1817], *The Collected Works*, Princeton, Princeton University Press, 1983, t. VII, vol. 2, p. 6.

*invisibili*. Mais des critères subjectifs sont également entrés en jeu. Ils apparaîtront plus clairement dans la présentation détaillée de nos quatre auteurs.

« *Ogni uomo porta nella mente una città fatta soltanto di differenze*<sup>35</sup> »

Italo Calvino est, à n'en pas douter, un homme de lettres de premier rang. Né à Cuba en 1923, il grandit avec ses parents, agronome et botaniste, à San Remo, dans leur région d'origine, la Ligurie. Fait notable pour l'époque, il reçoit une éducation laïque. Il participe à la lutte clandestine contre les fascistes au côté des partisans communistes. Mais Italo Calvino, à la libération, finit ses études par une *laurea* en littérature anglaise (son mémoire porte sur Joseph Conrad) et entre dans l'édition, à Turin, chez Einaudi, où il mène une brillante carrière, publiant et découvrant de nombreux auteurs importants. Après des nouvelles publiées en revues, et un premier roman, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947)<sup>36</sup>, le jeune auteur s'inscrit dans le courant néo-réaliste. Mais les romans suivants d'Italo Calvino le voient s'affranchir des normes et développer une posture et un style qui lui sont propres. Son goût pour la fable et le mélange entre fantaisie et référence à l'histoire apparaît dans sa *Trilogie des ancêtres* : *Nostri antenati* (1960), composée du *Visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957), et *Il cavaliere inesistente* (1959)<sup>37</sup>. Là, Calvino invente des personnages surnaturels et inspirés par ses lectures comme Agilulfo, le chevalier dépourvu de corps, paladin de Charlemagne, et Cosimo di Rondò, jeune aristocrate qui, à l'âge de douze ans, en 1767, décide de ne plus poser le pied sur le sol et de vivre dans les arbres : il tient à la fois de Candide, Jean-Jacques Rousseau, Robinson Crusoë et Fabrice del

---

<sup>35</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili* [1972], Milan, Mondadori, « Oscar », 1993, p. 33 (« Tout homme porte dans son esprit une ville faite seulement de différences »).

<sup>36</sup> *Le Sentier des nids d'araignée* est publié chez Julliard en 1978.

<sup>37</sup> Ces romans sont bientôt traduits en français et édités par Albin Michel : *Le Vicomte pourfendu* (1955), puis par les Éditions du Seuil qui ont créé en 2001 une collection dédiée aux œuvres d'Italo Calvino, la « Bibliothèque Calvino ». *Le Baron perché* et *Le Chevalier inexistant* sont d'abord publiés en 1960 et 1962. Pour plus de précisions sur les éditions et traductions utilisées lors de ce travail de recherche, v. notre Bibliographie générale.

Dongo. Mais par la suite, la création littéraire est synonyme chez Italo Calvino de jeux d'allusions intertextuelles multiples, traversées par des contraintes dont la sophistication atteint des sommets dans *Il castello dei destini incrociati* (1973). La narration est liée à un processus combinatoire très élaboré : les personnages des deux parties du recueil composent chacun des récits qui y sont rassemblés en se montrant les cartes d'un jeu de tarots, sans prononcer une parole<sup>38</sup>. Mais chaque carte peut avoir des interprétations différentes selon les cartes disposées alentours, et les récits obtenus utilisent les types de personnages et les ingrédients du conte traditionnel (conflits, épreuves, péripéties, reconnaissances et enseignement moral), ce qui concorde avec l'imaginaire merveilleux et ancien introduit par le récit cadre. Calvino s'aventure donc dans des expérimentations de plus en plus poussées, notamment durant la période où il vit à Paris (1967-1980, ce sont les « années de plomb » en Italie), devient membre de l'OuLiPo en 1973 et suit de près les innovations de la critique structuraliste et post-structuraliste. Pendant toute sa vie, il publie aussi de nombreux essais et articles dans la presse italienne et internationale. À sa mort, en 1985, Italo Calvino jouit d'une renommée très étendue. Il a fait de nombreux voyages à l'étranger, on le traduit beaucoup et il prépare une série de conférences sur la littérature pour l'université Harvard ; elles seront éditées par la suite : *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio* (1988). Les œuvres d'Italo Calvino ont été rééditées en sept volumes (un pour les *Fiabe italiane* qu'il a éditées, trois pour ses romans et récits, deux pour ses essais, articles et entretiens, et un volume de correspondance) dans une prestigieuse collection, « I Meridiani » des éditions Mondadori, et la critique qui

---

<sup>38</sup> Les deux parties du *Château des destins croisés* (1976) reproduisent chacune un tarot différent, celui des ducs de Milan, édité au XV<sup>e</sup> siècle, pour « Le Château des destins croisés » et l'Ancien Tarot de Marseille, de 1761, pour « La Taverne des destins croisés ». À chacun des deux, Calvino rattache des récits d'inspiration différente : l'*Orlando furioso* du Tasse est pour l'auteur la référence du premier, et des récits populaires d'origines variées sont suscités par le second (on trouve ainsi des variations sur les mythes de Faust et Parsifal et une histoire de vampires).

lui a été consacrée depuis ses premières publications est très abondante. Elle embrasse de nombreux champs du savoir, de l'histoire aux mathématiques, en passant par la sémiotique et les littératures comparées<sup>39</sup>. Nous n'en avons cité que ce qui nous intéressait le plus directement.

La monographie qu'a consacrée Jean-Paul Manganaro à l'auteur rend compte de son envergure intellectuelle et de la façon dont, chez Calvino, la recherche d'une forme correspond à une quête également existentielle et cognitive :

Il y a toujours, chez les personnages ou dans les situations de Calvino, une forte volonté de refaire imaginativement le monde, d'élaborer une connaissance, d'établir une culture qui ne serait pas seulement d'ordre littéraire, mais dont le littéraire et l'écriture seraient l'extrême aboutissement possible. C'est parce que la combinatoire enrégimente les virtualités que celles-ci se transforment en autant de signes lisibles, en autant de vecteurs qui relancent les questions et les réponses possibles<sup>40</sup>.

Italo Calvino met ainsi son art au service de la fiction pour élucider notre rapport aux théories sur l'histoire de l'univers dans *Cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967) puis *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968)<sup>41</sup>, et pour montrer les affres d'une vie vouée à la compréhension de la moindre de nos perceptions, dans *Palomar* (1983)<sup>42</sup>. Dans chacune de ces œuvres, l'auteur a recours à des procédures formelles et combinatoires qui tendent vers un projet humaniste.

---

<sup>39</sup> Pour la bibliographie des études et articles consacrés à l'auteur, v. Mario Barenghi, Bruno Falchetto et Claudio Milanini, « Bibliografia della critica », in Italo Calvino, *Romanzi e racconti* [1994], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1997, t. III, p. 1529-1556 ; Mario Barenghi, « Bibliografia della critica », in Italo Calvino, *Saggi, 1945-1985*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1995, t. II, p. 3033-3042 ; et pour les œuvres mêmes de l'auteur, Luca Baranelli, *Bibliografia di Italo Calvino*, Pise, Edizioni della Normale, 2008, que nous n'avons pas encore pu consulter.

<sup>40</sup> Jean-Paul Manganaro, *Italo Calvino, Romancier et conteur*, Paris, Éditions du Seuil, « Les Contemporains », 2000, p. 126.

<sup>41</sup> Ce sont désormais les Éditions du Seuil qui publient les traductions des œuvres d'Italo Calvino au fur et à mesure de leur parution : *Cosmicomics* (1968), *Temps zéro* (1970), et en un seul volume : *Cosmicomics, Récits anciens et nouveaux* (2001).

<sup>42</sup> *Palomar* (1985).

Mais dans *Le città invisibili* (1972)<sup>43</sup>, Italo Calvino renoue avec une problématique envisagée dans des ouvrages plus anciens qui abordaient le thème de la vie en ville : *La speculazione edilizia* (1957), *Marcovaldo ovvero Le stagione in città* (1963, mais les nouvelles qui composent ce recueil sont parues dans des revues à partir de 1952), et *La giornata d'uno scrutatore* (1963)<sup>44</sup>. Cependant, la structure des *Villes invisibles* est particulièrement remarquable puisque les cinq descriptions que compte chacune des onze séries de villes n'apparaissent pas ensemble, mais en s'égrenant régulièrement, de la cinquième à la première, dans les neuf sections du recueil. Les onze séries conçues par l'auteur recouvrent un champ de réflexion sur l'urbanisme particulièrement large, et sont surtout caractérisées par leur force d'évocation poétique : les villes et la mémoire, les villes et le désir, les villes et les signes, les villes effilées (ou subtiles, en mot à mot), les villes et les échanges, les villes et le regard (ou les yeux), les villes et le nom, les villes et les morts, les villes et le ciel, les villes continues et les villes cachées<sup>45</sup>. De plus, les neuf sections du recueil sont encadrées par des passages en italiques que le critique Mario Barenghi nomme des « micro-cadres<sup>46</sup> » et qui explicitent le dispositif narratif plutôt discret dans lequel sont enchâssées les descriptions. En effet, les micro-cadres sont le plus souvent des dialogues entre le marchand vénitien Marco Polo et Kublai Khan, l'empereur des Tartares (c'est ainsi qu'on nommait les Mongols au XIII<sup>e</sup> siècle en Europe).

---

<sup>43</sup> *Les Villes invisibles* (1974).

<sup>44</sup> *La Spéculation immobilière* (1990), *La Journée d'un scrutateur* (1966). *Marcovaldo ou Les Saisons en ville* (1979) paraît d'abord chez Julliard.

<sup>45</sup> Les séries sont citées ici dans leur ordre d'apparition dans le texte, et non dans l'ordre donné par l'index. Orig. : *le città e la memoria, le città e il desiderio, le città e i segni, le città sottili, le città e gli scambi, le città e gli occhi, le città e il nome, le città e i morti, le città e il cielo, le città continue, e le città nascoste.*

<sup>46</sup> Orig. : « *microcornici* », Mario Barenghi, in Italo Calvino, *Città invisibili* (Notice), *Romanzi e racconti* [1992], [éd. par Claudio Milanini, avec la collab. de Mario Barenghi et Bruno Falchetto], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2005, t. II, p. 1359.

Commentant l'architecture des *Città invisibili* et sa construction narrative, Guido Bonsaver relève leur complexité. En effet, l'identité des narrateurs du cadre narratif (les neuf paires de micro-cadres) et des cinquante-cinq descriptions de villes, n'est pas certaine, et semble même varier : on a parfois affaire à un narrateur homodiégétique, mais il est parfois tout à fait extérieur à l'histoire. Et dans le volet ouvrant du cadre de la septième section, Kublai et Marco Polo imaginent, dans ce qui est une allusion de l'auteur à l'apologue de Tchouang-tseu auquel Raymond Queneau fait référence dans *Les Fleurs bleues*<sup>47</sup>, qu'ils n'existent que dans le rêve de « deux misérables surnommés Kublai Khan et Marco Polo, occupés à fouiller une décharge d'ordures<sup>48</sup> ». La chronologie aussi est ambiguë, car le récit est tantôt au passé, tantôt au présent. Guido Bonsaver conclut ainsi :

l'œuvre qui représente le plus nettement Calvino comme auteur expérimental est sans aucun doute les *Città*. Des expressions comme « chronologie », « narration », et « trame » se trouvent ici vidées de leur sens, au point de contraindre le lecteur à remettre en question son propre rapport à l'œuvre et – c'était sans doute dans les intentions de l'auteur – avec le monde qui l'entoure<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Queneau cite le fameux apologue sur la quatrième de couverture (« Tchouang-tseu rêve qu'il est un papillon, mais n'est-ce point le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-tseu ? »), mais les interférences entre rêve et réalité fondent toute l'organisation de l'intrigue dans *Les Fleurs bleues* (1965). Italo Calvino est l'auteur de sa traduction italienne : *I fiori blu*, Turin, Einaudi, 1967.

<sup>48</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, [tr. de l'it. par Jean Thibaudeau], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1996, p. 122. Orig. : « *due straccioni soprannominati Kublai Kan e Marco Polo, che stanno rovistando in uno scarico di spazzatura* », *Le città invisibili* [1972], Milan, Mondadori, « Oscar », 1993, p. 103-104.

<sup>49</sup> Orig. : « *l'opera che più rappresenta il Calvino "sperimentale" è senza dubbio le Città. Espressioni come "cronologia", "narrazione" e "trama", subiscono qui uno svuotamento di significato, tale da costringere chi legge a rimettere in discussione il proprio rapporto con l'opera e – forse così era nelle intenzioni dell'autore – con lo stesso mondo che lo circonda* », Guido Bonsaver, *Il mondo scritto, Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Turin, Tirrenia Stampatori, « L'Avventura Letteraria », 1995, p. 163.

*Le città invisibili* est donc une œuvre à la fois difficile et enchantée. Elle propose une réflexion sur les utopies urbaines qui prolonge les travaux d'Italo Calvino sur Charles Fourier<sup>50</sup>. Peter Kuon écrit à ce propos :

la conception utopique développée dans *Le città invisibili* semble marquer le moment magique de l'œuvre d'Italo Calvino, là où pessimisme historique et « principe d'espérance », recherche individuelle du bonheur et responsabilité sociale, prise de distance ludique et engagement attentif à la réalité, bref, l'esthétique et l'éthique, ont trouvé un équilibre parfait, même s'il est précaire<sup>51</sup>.

« Moment magique », *Le città invisibili* procure les plaisirs des évocations intertextuelles de l'Orient des contes et des récits de voyages, mais elle propose aussi une réflexion sur la ville, y compris sur les villes contemporaines. L'espace géographique comprend donc ici un ailleurs lointain aussi bien que les lieux dans lesquels vivent la majeure partie des hommes.

« **Elles regardent fièrement le monde**<sup>52</sup> »

Jean Echenoz, né en 1947 à Orange, a conquis en vingt ans une place de premier plan dans la littérature française contemporaine. Il se distingue d'autres auteurs français contemporains, régulièrement remarqués eux aussi, par la critique abondante qui lui est consacrée<sup>53</sup>. Il publie son premier roman, *Le Méridien de*

---

<sup>50</sup> Son introduction à une anthologie d'extraits des œuvres du penseur socialiste, « L'ordinateur dei desideri » (1971) en témoigne amplement (« Pour Fourier, 2. L'ordinateur des désirs », *Collection de sable* [1986], [tr. de l'it. par Michel Orcel], *Défis aux labyrinthes*, [éd. par Mario Fusco et Martine Van Geertruyden], Paris, Éditions du Seuil, « Bibliothèque Calvino », 2003, t. I, p. 250-272).

<sup>51</sup> Orig. : « la concezione utopica svilupata nelle Città invisibili sembra segnare il momento magico nell'opera di Calvino, laddove pessimismo storico e "principio speranza", ricerca ludica e impegnata attenzione alla realtà, in breve l'estetica e l'etica, hanno trovato un equilibrio perfetto anche se precario », Peter Kuon, « Critica e progetto dell'utopia: *Le città invisibili* di Italo Calvino », in Mario Barenghi, Gianni Canova et Bruno Falchetto [éds], *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Milan, Mondadori, « I luoghi e la storia », 2002, p. 24-41.

<sup>52</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 96.

<sup>53</sup> Cinq monographies ont déjà été publiées sur notre auteur : Jean-Claude Lebrun, *Jean Echenoz*, Monaco, Éditions du Rocher, « Domaine français », 1992 ; Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, Saint-Étienne, Publication de l'université de Saint-Étienne, 2005 ; Christine Jérusalem, *Jean Echenoz*, Paris, ADPF – Ministère des Affaires étrangères,

*Greenwich*, en 1979 aux Éditions de Minuit, dont il ne s'est jamais détourné depuis, publiant seulement trois textes narratifs chez d'autres éditeurs<sup>54</sup> ainsi que quelques essais<sup>55</sup>. En 1983, son deuxième roman, *Cherokee*, obtient le prix Médicis, et cinq romans plus tard, *Je m'en vais* (1999) lui vaut la consécration du prix Goncourt. Ainsi, tous les trois ans ou presque en moyenne, Jean Echenoz publie un roman aux Éditions de Minuit. Il témoigne aussi de sa relation amicale avec son éditeur dans *Jérôme Lindon* (2001), publié peu après la mort de celui-ci. Jean Echenoz écrit d'abord des romans pleins de dérision et d'humour, pastiches de genres essentiels dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle (roman d'aventure, roman noir, roman d'espionnage), ce qui vaut à ses œuvres de figurer parmi les corpus d'essais sur le roman ludique ou les romanciers minimalistes<sup>56</sup>. Mais il semble

---

« Auteurs », 2006 ; Petr Dytrt, *Le (Post)moderne des romans de Jean Echenoz : De l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*, Brno, Presses de l'université Masaryk, « Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity », 2007 ; Sjef Houppermans, *Jean Echenoz, Étude de l'œuvre*, Bordas, « Écrivains au présent », 2008. Un colloque, « Jean Echenoz : “une tentative modeste de description du monde” », a été organisé en novembre 2004 (et ses actes, publiés en 2006) par Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray à l'université Jean Monnet, Saint-Etienne.

<sup>54</sup> Jean Echenoz, « J'arrive », *Le Serpent à plumes*, n° 3, 1993 ; *Midi moins cinq*, Metz, Librairie Géronimo, 1993 [hors commerce] ; « Maurice Ravel, Surface de la miniature », *Europe*, n° 925, mai 2006.

<sup>55</sup> Jean Echenoz, « Le sens du portail » [préface], in Pierre Marcelle, *Articles de Paris*, Paris, Le Dilettante, 1989 ; « Pourquoi j'ai pas fait poète », *Revue de littérature générale*, 95/1, 1995 ; « Neuf notes sur Fatale » [postface], in Jean-Patrick Manchette, *Fatale* [1977], [Paris], Gallimard, « NRF », 1996, p. 147-154 ; « Souvenirs du triangle », in Azouz Begag, François Bon, Patrick Cahuzac *et al.*, *Lyon, ville écrite, Des lieux et des écrivains*, Paris, Stock, 1997 ; « La nuit dans les Adirondacks » [postface, auparavant préface, 1994], in Robert Louis Stevenson, *Le Maître de Ballantrae* [*The Master of Ballantrae, A Winter's Tale*, 1889], [tr. de l'angl. par Alain Jumeau], [Paris], Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 325-333 ; « Tenez-vous droit ! », in Stéphane Michaud [éd.], *Pour fêter Florence Delay*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 73-81 ; « Des vagues », *Scherzo*, n° 18-19, octobre 2002 ; « Vingt femmes dans le jardin du Luxembourg et dans le sens des aiguilles d'une montre », in Sophie Ristelhueber, *Le Luxembourg* [catalogue de l'exposition de la photographe au Musée Zadkine, novembre 2002-mars 2003], Paris, Paris-Musées, 2002.

<sup>56</sup> V. Fieke Schoots, « Passer en douce à la douane », *L'Écriture minimaliste de Minuit* (Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint), Amsterdam – Atlanta (Ga.), Rodopi, « Faux titre », 1997 ;

depuis quelque temps accorder beaucoup d'intérêt à la biographie : ses deux derniers romans sont consacrés, pour *Ravel* (2006), aux dix dernières années de la vie du compositeur, et *Courir* (2008), à la carrière étonnante d'Emil Zátopek, grand athlète tchécoslovaque qui battit tous les records en course de fond de 1948 à 1954 malgré un style généralement jugé disgracieux, et qui prit position contre l'invasion de son pays par les armées du Pacte de Varsovie en août 1968.

« Mes romans sont en général assez voyageurs et géographiques<sup>57</sup> » dit Jean Echenoz, mais dans le cas des *Grandes Blondes*, cette affirmation est une véritable litote. Ici, le personnage principal, Gloire Abgrall, une chanteuse grande et blonde qui s'est fait oublier après son incarcération pour meurtre, se voit pourchassée par un producteur de télévision, Paul Salvador, qui voudrait la rendre à nouveau célèbre, car le cas de « grande blonde bizarre<sup>58</sup> » qu'elle représente à ses yeux en fait une invitée de choix dans sa série d'émission qui donne son titre au roman : « Les grandes blondes<sup>59</sup> ». Mais elle ne prend pas la peine d'y réfléchir et s'en va à l'autre bout du monde. La course-poursuite entraîne les principaux personnages en Australie puis en Inde, mais le narrateur prend le lecteur à revers en exagérant bien souvent l'exotisme stéréotypé de ses descriptions ou en insistant sur les impressions ressenties par ses personnages qui, dans leurs déplacements lointains et les travaux qu'ils poursuivent à Paris, ne parviennent pas à se libérer de leur malaise. L'organisation du roman autour de deux pôles géographiques, l'un proche (Paris), l'autre lointain (les lieux de séjour de Gloire Abgrall), peut

---

Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2000 ; et Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2003.

<sup>57</sup> Jean Echenoz, « Dans l'atelier de l'écrivain », [entretien avec Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélemy], *Je m'en vais*, Éditions de Minuit, « Double », 2001, p. 231.

<sup>58</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 44.

<sup>59</sup> Mais l'un des personnages principaux, l'enquêteur Jean-Charles Personnettaz, reconnaît qu'« il n'est pas sûr que traîner quelqu'un à la télévision soit un mouvement tellement innocent », *ibid.*, p. 219.

rappeler *L'Équipée malaise* (1986), dont l'histoire suit le même mouvement d'oscillation.

L'empathie de l'auteur envers ses personnages est sensible, et semble opposer un démenti aux lecteurs qui, comme Christine Jérusalem, retiennent avant tout de ses œuvres « la dérive des personnages », « la vacuité du paysage » ou « les trajets circulaires » et « le piétinement »<sup>60</sup>. Car Jean Echenoz pose sur ses contemporains un regard tendre et amusé, et l'ironie chez lui est plus affectueuse que sarcastique. Le *happy end* sur lequel se termine le roman, dans la nacelle d'un téléphérique au-dessus d'un gouffre n'est pas à prendre au second degré, selon nous. Salvador a vaincu sa peur du vide et Gloire a accepté de s'attacher à quelqu'un. On aura assisté à la naissance d'un amour sincère qui prend à rebours les attentes du lecteur, sur lequel le narrateur ironise. Mais non, « entre ciel et terre, Gloire et Salvador s'embrassent encore », ce qui signe aussi la possibilité d'un rapport harmonieux de l'homme à l'espace qui l'entoure.

Cependant, Jean Echenoz ne cache pas que les enjeux liés à la mobilité des hommes sur la surface de la Terre le préoccupent. Dans un passage des *Grandes Blondes*, un Africain qui, à Paris cherche à bénéficier du regroupement familial, « se fait remballer vite fait<sup>61</sup> » et dans *Je m'en vais*, une ouverture de chapitre place le lecteur face aux règles injustes définissant l'espace européen selon les accords de Schengen, « qui autorisent les riches à se promener chez les riches, confortablement entre soi, s'ouvrant plus grand les bras pour mieux les fermer aux pauvres qui, supérieurement bougnoulisés, n'en comprennent que mieux leur douleur<sup>62</sup> ». Ces scènes fortes<sup>63</sup> prouvent que l'auteur n'hésite pas à prendre parti

---

<sup>60</sup> Christine Jérusalem, « Géographies de Jean Echenoz », *Remue.net*, [en ligne], <<http://remue.net/cont/echenozChrisJer.html>>.

<sup>61</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 205.

<sup>62</sup> Jean Echenoz, *Je m'en vais* [1999], Paris, Éditions de Minuit, « Double », 2001, p. 181.

<sup>63</sup> La première scène a lieu en arrière-plan d'une autre scène dans laquelle Jouve, le patron de Personnettaz, se rend dans un commissariat de police pour obtenir des informations auprès de son beau-frère. Et dans la seconde, l'usage du terme insultant « bougnoule », transformé en

sur des questions politiques et sociales de grande actualité. Il n'est en aucune manière un artiste détaché de la réalité du terrain, relativiste et moqueur, ce qu'on reproche couramment aux postmodernistes. Mais Jean Echenoz ne reconnaît pas la pertinence de ce label, du moins en littérature, comme il l'affirme dans un entretien accordé à *L'Humanité*<sup>64</sup>.

*Les Grandes Blondes* relève bien de l'attachement de l'auteur à des thèmes et des motifs récurrents dans son œuvre : le déplacement et la géographie, et ils sont abordés à la faveur d'un récit enlevé, mené sur un rythme presque trépidant. Il en ressort l'image d'un monde scindé en territoires étanches, parfois impénétrables à l'étranger de passage, mais lui réservant souvent des découvertes inattendues.

« *Forget frontiers now*<sup>65</sup> »

Thomas Pynchon, né Thomas Ruggles Pynchon à Glen Cove, Long Island (New York) en 1937, est célébré par un critique très reconnu, Harold Bloom, comme l'un des quatre plus grands auteurs américains vivant, les trois autres étant Don DeLillo, Cormack McCarthy et Philip Roth<sup>66</sup>. Dans la presse américaine en octobre ou novembre, il est régulièrement cité comme l'un des éventuels lauréats

participe parfait passif et mis en valeur par l'adverbe qui le précède, signale la violence des rapports sociaux dans l'Union européenne.

<sup>64</sup> « J'ai toujours eu du mal à voir la pertinence de l'idée de postmodernité en littérature, alors que je peux la comprendre en architecture », Jean Echenoz, « L'image du roman comme moteur de la fiction », [entretien avec Jean-Claude Lebrun], *L'Humanité*, 11/10/1996, *Remue.net*, [en ligne], <<http://remue.net/cont/echenozjcl.html>>.

<sup>65</sup> Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* [1973], New York, Penguin Books, « Great Books of the Twentieth Century », 2000, p. 298 (« Maintenant, oubliez les frontières »).

<sup>66</sup> Harold Bloom, *How to Read and Why?*, New York, Scribner, 2000, p. 164. Bloom réitère et explicite son propos dans un entretien au sujet de l'un des romans de McCarthy : « Aussi merveilleux que soient ces trois-là – Pynchon, DeLillo et Roth – ils n'arrivent pas au niveau de *Blood Meridian*. [...] Attention, je ne parle que d'écrivains vivants » (Orig. : « *As marvelous as those three are—Pynchon, DeLillo, Roth—they don't match Blood Meridian. [...] Remember, I'm talking about living figures.* »), Peter Josyph, « Tragic Ecstasy: A Conversation with Harold Bloom about Cormac McCarthy's *Blood Meridian* », *Southwestern American Literature*, Vol. 26, No. 1, Fall 2000, p. 18.

du prix Nobel de Littérature, et au cours de sa carrière, il a été honoré de prix prestigieux<sup>67</sup>.

Pourtant, Thomas Pynchon est aussi l'un des auteurs les moins présents sur la scène littéraire internationale. Il a écrit entre 1961 et 2006 un ensemble de six romans et un recueil de nouvelles de jeunesse, ne publiant guère plus d'une dizaine d'articles et de préfaces, et une trentaine de « *blurbs* », ces commentaires élogieux qui ornent les quatrièmes de couverture de confrères écrivains<sup>68</sup>. Certes, dès *V.* (1963, 492 pages) ses romans sont volumineux, et le sont même de plus en plus, à l'exception de *The Crying of the Lot 49* (1966, 183 pages) et *Vineland* (1990, 385 pages). Ses derniers romans parus, *Mason & Dixon* (1997) et *Against the Day* (2006) par leur ampleur (respectivement 773 et 1085 pages) sont tous deux ce que Tom LeClair appelle, comme *Gravity's Rainbow* (760 pages), un

---

<sup>67</sup> Thomas Pynchon a remporté le prix du premier roman de la Fondation William Faulkner en 1963, avec *V.*, puis celui de la Fondation John and Hilda Rosenthal du National Institute of Arts and Letters en 1966 pour *The Crying of the Lot 49*, le National Book Award en 1974 pour *Gravity's Rainbow* et il a été honoré en 1988 d'une bourse de la John D. and Catherine T. MacArthur Foundation, le MacArthur Fellowship, prix très convoité, car richement doté.

<sup>68</sup> Voici la liste de ses articles : « A Journey Into the Mind of Watts », *The New York Times Magazine*, 12/6/1966 ; « Is it O.K. to Be a Luddite? », *The New York Times Book Review*, 28/10/1984 ; « Nearer, My Couch, to Thee », *The New York Times Book Review*, 6/6/1993 ; de ses recensions : « The Gift » (*Warlock* de Oakley Hall), *Holiday*, 1965, « Heart's Eternal Vow » (*Love in the Time of Cholera* de Gabriel García Marquez), *The New York Times*, 10/4/1988 ; et de ses préfaces : à Richard Fariña, *Been Down So Long It Looks Like Up to Me* (1966), à Donald Barthelme, *The Teachings of Don B.: Satires, Parodies, Fables, Illustrated Stories and Plays of Donald Barthelme* (1992), à Jim Dodge, *Stone Junction* (1997) et à une réédition récente (2004) de *1984*, de George Orwell. À ces neuf contributions, on peut ajouter deux livrets accompagnant un CD du musicien et humoriste Spike Jones (en 1994) et un album du groupe de rock Lotion, *Nobody's Cool* (1995). L'authenticité de l'interview publiée dans un numéro de *Playboy* (dans l'édition japonaise de ce magazine) n'a jamais pu être établie, mais on ne peut exclure une étrange plaisanterie de l'auteur : « Hotondo no news ha propaganda da! Ben Laden ha jitsuzai shinai ka mo shirenai » [Presque toutes les infos sont de la propagande ! Peut-être que Ben Laden n'existe pas], *Playboy*, Vol. 28, No. 1, January 2002, p. 28. Thomas Pynchon ne s'est pas publiquement exprimé au sujet de cette interview présumée.

« roman éléphantique (ou baleinesque)<sup>69</sup> ». Mais c'est probablement par sa propension à la réclusion que Thomas Pynchon est d'abord identifié dans la culture populaire et les médias américains. Il refuse en effet d'apparaître en public<sup>70</sup>, d'accorder des interviews ou de laisser circuler d'autres photos de lui que celles qui proviennent de l'album de son lycée ou qui datent de son service militaire (1956-1958). Le silence de ses proches et de ses amis force le respect, et depuis l'imposante enquête menée en 1985 par un journaliste français auprès de ses anciens camarades de classe et de membres de sa famille, très peu d'informations précises ou dignes de confiance ont fait surface au sujet de l'auteur<sup>71</sup>. On sait qu'il vit à New York avec Melanie Jackson, qui est aussi son agent, et qu'ils ont un fils.

Les romans de Thomas Pynchon racontent souvent des quêtes aventureuses, des voyages (ceux de Stencil dans *V.*, de Webb et Frank Traverse dans *Against the Day*), tous proposent des descriptions de paysages réels (la Californie dans *The Crying of the Lot 49* et *Vineland*, le désert kirghize, la côte baltique et bien d'autres lieux sont dépeints dans *Gravity's Rainbow*), et *Mason & Dixon* raconte notamment comment les deux arpenteurs anglais, des personnages historiques, établissent le tracé d'une première frontière, la Mason-Dixon Line, entre la Pennsylvanie et les États voisins (Delaware, Maryland et Virginie occidentale). Mais le statut de parangon du roman postmoderniste dont jouit *Gravity's Rainbow*, le fait qu'il situe son intrigue dans une période à laquelle Christoph Ransmayr fait référence dans *Morbus Kitahara*, le fait qu'une écrivaine autrichienne de grand renom, Elfriede Jelinek ait contribué à sa traduction en

---

<sup>69</sup> Orig. : « elephant-like (or whale-like) novel », Tom LeClair, *The Art of Excess, Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, « Illini », 1989, p. 3. Ce jugement appellerait la comparaison avec *Moby Dick* de Herman Melville, mais là n'est pas notre propos.

<sup>70</sup> Les trois apparitions de Thomas Pynchon (le visage dissimulé sous un sac en papier kraft) dans la série animée *The Simpsons* (en 2004 et 2006) sont les seules concessions, ou du moins les plus visibles et les plus amusantes, à la règle qu'il s'est fixée.

<sup>71</sup> V. Jean-François Fogel, « La piste Pynchon », *Libération*, 10/10/1985.

allemand (qui est excellente), que Ransmayr en cite un passage en exergue dans son premier recueil de poèmes (*Strahlender Untergang*, 1982), et surtout la conception dans *Gravity's Rainbow* d'une forme de l'espace qui joue un rôle capital dans l'œuvre de son auteur et dans la théorie postmoderne de la représentation nous ont décidé à le choisir de préférence aux autres. La tâche était facilitée par l'existence d'un vade-mecum<sup>72</sup> qui explicite les références parfois obscures que contient ce roman, comme tous les autres de cet auteur, mais aussi par la variété et l'abondance extraordinaires de la critique consacrée à *Gravity's Rainbow*.

Pour autant, résumer ce roman représente une gageure, et il est toujours difficile de présenter un passage en quelques mots, ce qui explique la lourdeur de nombre de nos analyses. Depuis sa parution, la critique considère *Gravity's Rainbow* comme un « roman encyclopédique<sup>73</sup> » ; plus récemment, il a été conçu comme un « roman de la multiplicité des informations<sup>74</sup> », ce qui donne une idée de la richesse ou de l'intrication de son contenu. Le héros du roman, ou son anti-héros, Tyrone Slothrop, est un jeune lieutenant de l'armée américaine en poste à Londres à la fin de l'année 1944. Il fait l'objet à son insu d'une enquête visant à expliquer la coïncidence entre ses érections (ou du moins ses conquêtes amoureuses dont il fait puérilement le compte et qu'il localise sur une carte de la ville) et les chutes

---

<sup>72</sup> L'ouvrage de Steven Weisenburger, *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, Athens (Ga.) – Londres, University of Georgia Press, a été publié pour la première fois en 1988, la seconde édition, augmentée et corrigée, date de 2006. Mais comme ce livre est paru après la traduction française du roman, due à Michel Doury, celui-ci n'a pu en bénéficier. Sa traduction manque parfois de précision. Nous la citons de temps en temps : *L'Arc-en-ciel de la gravité* [1988], Paris, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2007.

<sup>73</sup> Orig. : « *encyclopedic novel* », Edward Mendelson, « *Gravity's Encyclopedia* » [1976], in Harold Bloom (éd.), *Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow*, New York, Chelsea House, « Modern Critical Interpretations », 1986, p. 29-52.

<sup>74</sup> Orig. : « *novels of information multiplicity* », John Johnston, *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*, Baltimore – Londres, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 58. *Gravity's Rainbow* fait partie du corpus de cet essai dont les fondements théoriques empruntent beaucoup aux œuvres de Deleuze et Guattari.

de fusées V-2<sup>75</sup> qui surviennent sur les lieux mêmes de ses amours. Sa mission le conduit cependant à enquêter sur ces missiles. Il termine sa formation sur la Côte d'Azur et part au printemps 1945 vers la Zone, l'Allemagne occupée. Mais il découvre la manipulation dont il est l'objet et mène bientôt des recherches pour son propre compte, afin de découvrir si des tests de conditionnement ont été menés sur lui dans sa petite enfance en l'échange du financement de ses études à Harvard par des scientifiques de la firme IG Farben, qui collabore avec les nazis et tire un immense profit de la guerre. Sans savoir si sa crainte est justifiée, Slothrop s'évanouit dans la Zone alors que les militaires anglais qui l'encadraient discrètement décident de mener une vaine contre-attaque et d'empêcher les autorités militaires de mèche avec de grands groupes industriels de poursuivre leurs méfaits. Entre temps, on aura vu la Zone parcourue par des réfugiés de toutes provenances, mus par des espoirs divers, ainsi que par des personnages hantés comme Slothrop par une théorie du complot. L'espion russe Vaslav Tchitcherine cherche à prendre Slothrop de vitesse pour retrouver une mystérieuse fusée avec laquelle Weissmann, personnage diabolique<sup>76</sup>, parvient à accomplir son phantasme sexuel<sup>77</sup>. Mais en détournant de son usage la batterie de V-2 dont il a le commandement, Weissmann n'agit pas autrement que les Schwarzkommando ou Héréros de la Zone, corps d'élite nazi constitué de descendants des rescapés du

---

<sup>75</sup> Ces missiles, nommés « *Vergeltungswaffen 2* », « armes de représailles » (après les V-1, une version moins rapide et meurtrière du même genre de bombe téléguidée), furent lancés dans les derniers mois de la guerre principalement sur Londres et Anvers, par des bataillons de SS. Ce type nouveau d'artillerie suscita la convoitise des Alliés dès la capitulation nazie. L'opération Paperclip permit d'exfiltrer vers les laboratoires de recherche américains les scientifiques qui les avaient développées, au premier rang desquels Werner von Braun. La fusée V-2 est le personnage principal du roman. Selon un américaniste renommé, « *Gravity's Rainbow* est au V2 ce que *Moby Dick* est à la baleine blanche », Pierre-Yves Pétilon, « 1973 : *Gravity's Rainbow*, Thomas Pynchon », *Histoire de la littérature américaine : Notre demi-siècle, 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p. 520.

<sup>76</sup> Weissmann est aussi nommé Dominus Blicero en référence à un dieu germanique des enfers.

<sup>77</sup> Il emploie pour cela une étoffe synthétique fabriquée par IG Farben, l'Imipolex G, dont la nature exacte est l'une des énigmes du roman, lesquelles se révèlent souvent avoir été de fausses pistes ou des leurres.

génocide de l’Afrique du Sud-Ouest, qui tentent de reconstituer un missile à partir de pièces détachées qu’ils extraient des ruines, afin de gagner le Nord, ou de précipiter sur eux la destruction ultime, ce qui revient au même, selon leurs croyances. Le roman s’achève en Californie après un bond de vingt-cinq ans en avant, au début des années 1970. La chute d’un missile sur un cinéma (où s’interrompt la projection d’un film qui pourrait être *Gravity’s Rainbow*) est imminente. Est-ce le prélude à l’anéantissement total, au grand bombardement nucléaire ? La sombre fantaisie qui anime ce roman est peuplée de personnages aux noms ridicules ou bizarres<sup>78</sup>, de cercles spirites, de pervers, de névrosés et de toxicomanes et elle s’interrompt fréquemment pour des chansons de comédies musicales qui rappellent, par leur style, des films des années 1930 et 1940, mais dont les paroles sont toujours grotesques.

Ce n’est pas un hasard si la sexualité a dans *Gravity’s Rainbow* une forte présence. La possession, voire le contrôle ou l’exploitation de l’autre sont des enjeux importants dans cette histoire de guerre où des États rivaux se disputent la maîtrise de territoires qu’ils prennent par la force. La guerre, l’amour et l’économie de marché sont des thèmes importants dans ce roman, et ils partagent le même réseau métaphorique. C’est pourquoi l’espace de la Zone, disputé mais aux frontières provisoirement incertaines dans l’interrègne qui précède les accords de Potsdam, est aussi le lieu où prennent forme les projets les plus fous : une république anarchiste de gauchos argentins, les orgies des profiteurs capitalistes de tout poil, ou l’utopie de fraternité et de vie en harmonie avec la nature que Slothrop emprunte à son aïeul hérétique, l’un des premiers colons de la Nouvelle-Angleterre selon qui les « *preterites* » : les « oubliés », les exclus, ou les pécheurs pourraient rencontrer la grâce divine. On a souvent parlé de réalisme magique au sujet de *Gravity’s Rainbow*, mais en 1974, la décision du jury du prix Pulitzer

---

<sup>78</sup> Citons Terence Overbaby, Geli Tripping (« *gaily trippin’* », « Trippant Gaiment »), Eddie Pensiero (calembour citant l’aria « *La donna è mobile* » du *Rigoletto* de Verdi), ou Bloody Chiclitz (« Chicots Sanglants », expression argotique utilisée dans la bagarre).

(dans la catégorie « *Letters, Drama and Music: Fiction* »), unanime en faveur du roman, fut cassée par les membres du conseil consultatif, qui considéraient qu'il était « illisible », « boursoufflé », « surécrit », et « obscène »<sup>79</sup>. Aujourd'hui, ces remarques peuvent faire sourire, mais elles témoignent du choc qu'a représenté ce roman en son temps. *Gravity's Rainbow*, remarque Pierre-Yves Pétillon,

surplombe de sa vaste stature toute la fiction américaine depuis l'après-guerre [...] mais son vrai mouvement est dans le maelström qui emporte toute cette galaxie d'écritures et de réminiscences, l'attire, la happe vers le bas dans un tourbillon en spirale – puis, peu à peu, la disperse en fragments et l'efface. Reste, au cœur du livre, une puissante pulsation lyrique, qui naît de la fascination pour le « moment du risque », où, dans le calcul infinitésimal (qui, de Newton à Leibniz, puis à Thom, est à certains égards son vrai sujet), on approche dans une courbe la « discontinuité », le seuil abrupt, sur la ligne de crête, « où il va se passer quelque chose » et que, à ce seuil, le vaste roman se contracte sur le « suspens » de cette attente<sup>80</sup>.

Ce roman semble tout englober, et en focalisant notre étude sur la représentation de l'espace qu'il propose, nous sommes conscient de réduire sa portée. Mais il nous procure, outre le plaisir de lecture, des réponses claires et décisives à la question du traitement de l'espace dans la fiction postmoderniste.

---

<sup>79</sup> Un jeune chercheur allemand de l'université Ludwig-Maximilian de Munich, a reconstitué en croisant ses sources les dessous de cette affaire : « [*Gravity's Rainbow*] est souvent considéré comme illisible ; ajoutez à cela “boursoufflé”, “surécrit”, et “obscène”, et vous aurez le verdict du conseil consultatif du Prix Pulitzer en 1974. Cependant, au même moment, tous les juges votaient d'une seule voix pour que le prix soit décerné à ce roman. Leur décision fut rejetée, ils choisirent donc de n'accorder le prix à personne » (Orig. : « [*Gravity's Rainbow*] is also often considered to be unreadable; add “turgid”, “overwritten,” and “obscene” to that, and you get the verdict of the Pulitzer Prize advisory board in 1974. At the same time, however, all the judges unanimously voted for the novel to receive the prize; they were overruled, and so decided not to award it to anyone »), Sascha Pöhlmann, « Gravity's Rainbow », *The Literary Encyclopedia*, 24/10/2006, [en ligne],

<<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=4900>>.

<sup>80</sup> Pierre-Yves Pétillon, « 1973 : *Gravity's Rainbow*, Thomas Pynchon », *loc. cit.*, p. 518-521.

« *Durch den Lawinenstrich*<sup>81</sup> »

*Morbus Kitahara*<sup>82</sup>, de Christoph Ransmayr, est de facture plus classique que le roman de Thomas Pynchon. L'espace géographique qui s'y trouve représenté est moins divers, et les personnages moins nombreux. Son auteur est né en 1954 à Wels en Haute-Autriche, non loin du lac Traunsee que surplombe la carrière d'Ebensee, qui fut pendant la guerre un satellite du camp de concentration de Mauthausen. Publié en 1995, sept ans après *Die letzte Welt* (1988) qui a valu à son auteur une célébrité internationale<sup>83</sup>, *Morbus Kitahara* semble marquer une inflexion dans l'œuvre de son auteur. Il ne situe pas son histoire dans un passé antique (l'exil d'Ovide) revisité par des insertions anachroniques ni à l'époque heureuse de l'Empire d'Autriche-Hongrie envoyant une expédition scientifique au-delà du cercle polaire arctique, comme dans *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984), mais dans des lieux difficiles à situer et dans une période qui semble à la fois plus proche et infiniment lointaine<sup>84</sup>.

En effet, *Morbus Kitahara* peut être défini comme une uchronie<sup>85</sup>. Nous employons le terme dans le sens que lui donne le philosophe Charles Renouvier (1815-1903) dans l'essai du même titre, celui d'histoire alternative<sup>86</sup>. Elisabeth

---

<sup>81</sup> Christoph Ransmayr, *Morbus Kitahara* [1995], Francfort-sur-le-Main, Siegfried Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997, p. 108 (« à travers la ligne d'avalanches »).

<sup>82</sup> *Le Syndrome de Kitahara*, [tr. de l'all. par Bernard Kreiss], Paris, Albin Michel, « Les Grandes Traductions », 1997.

<sup>83</sup> *Die letzte Welt* a été honoré en 1992 du Grand Prix littéraire de l'Académie de Bavière des Beaux-Arts (*Großer Literaturpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*). Il est traduit en français sous le titre *Le Dernier des mondes* [tr. de l'all. par Jean-Pierre Lefebvre], Paris, P.O.L., 1989.

<sup>84</sup> *Les Effrois de la glace et des ténèbres*, [tr. de l'all. par François et Régine Mathieu], Paris, Maren Sell, 1989.

<sup>85</sup> La première étude récente de ce genre littéraire est l'ouvrage de Hinrich Hudde et Peter Kuon [éds], *De l'utopie à l'uchronie, Formes, significations, fonctions*, [Actes du colloque d'Erlangen 16-18 octobre 1986], Tübingen, Gunter Narr, « Études littéraires françaises » 1988.

<sup>86</sup> Charles Renouvier, *Uchronie (l'utopie dans l'histoire), Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, Paris, Bureau de la Critique philosophique, 1876, ouvrage consulté sur Gallica, la bibliothèque

Wesseling le développe ainsi : « La fantaisie uchronique situe l'utopie dans l'histoire en imaginant un cours apocryphe des événements qui n'ont évidemment pas eu lieu dans la réalité, mais qui pourraient avoir eu lieu<sup>87</sup> ». Elle en étudie quelques exemples dans *Der Butt* (1977) de Günter Grass, *Mumbo Jumbo* (1972) d'Ishmael Reed, et dans *Gravity's Rainbow* (l'histoire du Schwarzkommando donne en effet un futur qui n'a jamais eu lieu à un peuple exterminé en 1904<sup>88</sup>). Le cadre temporel de référence de *Morbus Kitahara* entre dans la chronologie réelle, et semble embrasser les années 1945 à 1970, mais l'auteur ne cite jamais aucune date, et cette reconstruction chronologique est purement hypothétique. En revanche, les événements décrits ou mentionnés dans le roman n'ont jamais eu lieu, même si le moment de bifurcation de l'intrigue avec l'histoire réelle semble clairement identifiable : au sortir d'une guerre qui a vu en Europe les juifs, les Tsiganes ou les communistes assassinés en masse dans des camps, la coalition des vainqueurs, dans ce roman, poursuit les combats à travers le monde entier. La paix définitive intervient plus de vingt ans après l'arrêt des combats en Europe lorsque a lieu le bombardement nucléaire d'une ville japonaise (Nagoya, et non Hiroshima ni Nagasaki).

Mais ces événements ont lieu en arrière-plan de l'intrigue du roman. Elle se déroule dans un village bordant un lac de montagne, Moor, qui se trouve presque

---

numérique de la B.N.F. [en ligne],

<<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k833574.image.r=renouvrier.f1.langFR>>.

<sup>87</sup> Orig. : « *Uchronian fantasy locates utopia in history, by imagining an apocryphal course of events, which clearly did not really take place, but which might have taken place* », Elisabeth Wesseling, « Historical Fiction: Utopia in History », Hans Bertens and Douwe Fokkema [éds], *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, 1997, Amsterdam – Philadelphia (Pa.), John Benjamins, « A Comparative History of Literatures in European Languages », 1997, p. 204.

<sup>88</sup> Nous aborderons le génocide de l'Afrique du Sud-Ouest ici-même, p. 80-81. Philip Roth a publié une histoire alternative des États-Unis dont le point de bifurcation avec l'histoire réelle se situe en 1940 : Roosevelt perd les élections présidentielles et des fascistes arrivent au pouvoir. V. Philip Roth, *The Plot Against America*, Boston, Houghton Mifflin, 2004 ; *Le Complot contre l'Amérique*, [tr. de l'amér. par Josée Kamoun], [Paris], Gallimard, 2006.

totalément à l'écart du monde extérieur. Ambras, un rescapé de la carrière où sont morts des milliers de travailleurs forcés, en devient l'administrateur grâce à la protection des Américains. Il prend à son service le jeune forgeron Bering, dont il fait son garde du corps<sup>89</sup>. Une jeune femme, Lily, accompagne les deux hommes au Brésil lorsqu'ils y emportent les machines de la carrière : dans le dernier tiers du roman, les habitants de Moor sont expulsés de leur village qui devient une zone de manœuvres militaires, et la carrière est démontée pour être installée de l'autre côté de l'Atlantique. Mais Bering, le personnage principal du roman, qui retrace son histoire de sa naissance jusqu'à sa mort, ne peut laisser derrière lui la violence que l'histoire de sa région lui impose et qu'il manifeste par son goût pour la vitesse, les voitures, le rock'n'roll et le tir. Le jeune homme, incapable de comprendre l'histoire d'Ambras et d'accéder à une pleine conscience du monde qui l'entoure, tue la femme qu'il aime, par inadvertance, certes, mais en cela, il se montre définitivement incapable de sortir du cycle de violences qui ont d'abord accablé ses parents avant de le marquer à son tour. Sa mère l'a à peine élevé, le laissant au poulailler pour travailler aux champs, à tel point accaparée par ses visions de la Vierge noire de Czestochowa qu'elle ne quitte bientôt plus la cave où elle s'est cloîtrée. Et son père ne l'a pas vu naître, car il a vécu plusieurs années dans le désert de Libye, d'abord comme soldat, puis comme prisonnier de guerre. Après son retour, un accident le rend presque aveugle, et il perd son autonomie. La maladie dont le nom fournit son titre au roman, « Morbus Kitahara », en latin médical, est une affection de la rétine qui obscurcit momentanément la vue. Des taches sombres envahissent le champ de vision. Bering en est atteint, ce qui

---

<sup>89</sup> Les noms des deux personnages principaux du roman sont des toponymes. Vitus Bering (1681-1741) était le navigateur qui découvrit le détroit qui porte son nom, et Ambras est le nom d'un château du Tyrol. D'autres allusions à l'espace géographique sont sensibles. Ainsi, le vapeur qui navigue sur le lac de Moor est nommé « la Grecque endormie » (« *die Schlafende Griechin* »), ce qui est aussi le surnom d'un petit sommet qui domine le lac Traunsee, l'Erlakogel.

désigne aussi, symboliquement, son aveuglement et l'incompréhension qu'il manifeste devant sa propre violence.

Cependant *Morbus Kitahara* ne se limite pas à la triste chronique d'un village isolé en montagne. On peut y reconnaître une critique de l'Autriche contemporaine, qui se présente souvent comme la première victime du nazisme avec l'annexion de 1938. Mais dans *Morbus Kitahara* comme dans les œuvres de Thomas Bernhard et d'Elfriede Jelinek, les personnages ont plus souvent la mentalité des anciens bourreaux que des victimes. Et l'insistance sur l'obscurantisme et le poids de la religion catholique va évidemment dans ce sens. La position de l'auteur est encore plus claire dans le texte par lequel il répond avec animation à un interrogatoire fictif : *Geständnisse eines Touristen, Ein Verhör* (2004)<sup>90</sup>. Comme Elfriede Jelinek dans *Lust* (1989), il reconnaît que les vrais héros de l'Autriche actuelle sont les champions de ski : « Croyez-moi, les vrais héros, ici, ce sont les skieurs : les skieurs !<sup>91</sup> ». Mais il se montre parfois plus grave, notamment lorsqu'il revient sur sa découverte des pages les plus sombres de l'histoire de son pays :

J'ai porté comme enfant de chœur les instruments du rituel de l'*extrême onction* lorsqu'un fier-à-bras de mon village natal a été abattu, ivre, par des gendarmes à travers une porte cadenassée. J'étais jeune électeur lorsqu'un très renommé chef de gouvernement autrichien fit la cour à un ancien officier SS, son associé en politique, et répondit aux protestations par des calomnies. J'ai écrit, comme correspondant de presse, sur le camp de concentration Oranienburg, et sur la mort du poète Jura Soyfer à Buchenwald. J'ai écrit sur l'utilisation du travail forcé pour les fondations des barrages de Kaprun, et sur les colonnes de détenus qui traversaient la région de Mostviertel (Basse-Autriche) sous les coups de fouets<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> On peut traduire le titre de cet essai par « Confessions d'un touriste, Un interrogatoire ».

<sup>91</sup> Orig. : « *Glauben Sie mir, Schifahrer, Schifahrer sind dort die wahren Helden* », Christoph Ransmayr, *Geständnisse eines Touristen, Ein Verhör*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 2004, p. 76.

<sup>92</sup> Orig. : « *Ich habe als Ministrant das Ritualgeschirr zur Letzten Ölung getragen, als ein betrunkenen Raufbold meines Heimatdorfes von Gendarmen durch eine verriegelte Tür hindurch erschossen wurde. Ich war Jungwähler, als ein vielgerühmter österreichischer Regierungschef einen ehemaligen SS-Offizier als politischen Partner hofierte und Proteste mit*

Cette énumération très vive et heurtée traduit la honte et l'indignation de l'auteur devant les moments et situations détestables qui caractérisent encore son pays natal. Sa relation parfois conflictuelle à l'Autriche explique que Christoph Ransmayr se soit établi à l'étranger (sur Horse Island, en Irlande, après de longs voyages en Asie), et il est probable que *Morbus Kitahara* ait été pour lui une façon de marquer son opposition avec des attitudes révisionnistes ou négligentes vis-à-vis du passé de l'Autriche, par l'intermédiaire d'une fiction symbolique et prudente, dont la valeur littéraire a été très largement reconnue<sup>93</sup>. Depuis, Christoph Ransmayr a publié deux recueils d'essais<sup>94</sup>, un discours et une pièce de théâtre<sup>95</sup>, deux ouvrages d'art, consacrés à Anselm Kiefer et au photographe subaquatique Manfred Wakolbinger<sup>96</sup>, et un roman dont le cadre est très lointain de l'Autriche, *Der fliegende Berg* (2006)<sup>97</sup>, puisqu'il raconte l'ascension d'un sommet himalayen par deux Irlandais, deux frères dont l'un meurt au cours du voyage. Dans ses textes narratifs, Christoph Ransmayr développe bien souvent, à

---

*Verleumdungen beantwortete. Ich habe als Berichtstatter über das Konzentrationslager Oranienburg geschrieben und über den Tod des Dichters Jura Soyfer in Buchenwald. Ich habe über die Zwangsarbeit an den Fundamenten der Staumauern von Kaprun geschrieben und über die Häftlingskolonnen, die durch das niederösterreichische Mostviertel gepeitscht wurden* », *ibid.*, p. 124. Les reportages évoqués ici ont été réédités dans Christoph Ransmayr, *Der Weg nach Surabaya, Reportagen und kleine Prosa*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 1997.

<sup>93</sup> Christoph Ransmayr a reçu le Prix Franz Kafka pour *Morbus Kitahara* en 1995, et en 1996, le Prix Aristeion, prix européen qui fut conjointement décerné à Salman Rushdie pour *The Moor's Last Sigh*. Seule une voix dans la presse autrichienne s'opposa au concert de louanges décernées à l'auteur : Franz Joseph Czernin, « Es muss der Lärm der Welt sein. Zur Sprache von Christoph Ransmayr und anderen Literaturproduzenten ». Cette critique est parue dans *Der Standard* (9/1/1998), quotidien viennois que l'auteur ne cite pas nommément : « un journal au papier comiquement teint en rose-beignet-au-punch » (« *eine lustigerweise punschkrappenrosa eingefärbte Zeitung* », *Geständnisse eines Touristen, Ein Verhör, op. cit.*, p. 48).

<sup>94</sup> *Der Weg nach Surabaya, Reportagen und kleine Prosa*, 1997, et *Die Verbeugung des Riesen*, 2003.

<sup>95</sup> *Die dritte Luft, oder Eine Bühne am Meer*, 1997, et *Die Unsichtbare, Tirade an drei Stränden*, 2001.

<sup>96</sup> *Der Ungeborene, oder Die Himmelsareale des Anselm Kiefer*, 2002 et *Damen & Herren unter Wasser*, 2007.

<sup>97</sup> *La Montagne volante*, [tr. de l'all. par Bernard Kreiss], Paris, Albin Michel, 2008.

la faveur de pauses dans le récit, des descriptions de paysages très inspirées, parfois lyriques. Elles font sa célébrité.

*Morbus Kitahara* contient également de telles descriptions, nous les avons parfois commentées. Mais elles n'effacent pas la noirceur de la référence aux plus sombres moments de l'histoire de l'Europe au XX<sup>e</sup> siècle. Aveuglé par les allusions explicites à la Shoah, dans une publication récente, nous avons cru, à la faveur d'une confusion regrettable entre un camp et son satellite, que Christoph Ransmayr minimisait le nombre des prisonniers morts dans la carrière d'Ebensee près de laquelle il allait à l'école<sup>98</sup>. Mais son compte est juste, et la carrière de Moor est une insertion pleine et entière de la réalité épouvantable d'Ebensee dans la fiction qu'il a composée<sup>99</sup>.

*Morbus Kitahara* est donc une œuvre grave, qui contraste avec les autres livres du corpus. Mais la forte présence de l'histoire et les paysages alpins magnifiés par la langue de Christoph Ransmayr introduisent une façon très élaborée de représenter l'espace géographique, les références s'ajoutant les unes aux autres en formant une stratification dont l'étude est très fructueuse.

Les œuvres de notre corpus sont des fictions, et en tant que telles, elles entretiennent avec le réel référentiel une relation mimétique. Si le Nouveau Roman a accéléré la mort du personnage et la disparition de l'intrigue, la fiction postmoderniste n'a pas renoncé à la représentation. Bien au contraire, le réel s'impose au lecteur et parasite parfois le récit. Ainsi les descriptions des lieux et des personnages, leur mise en scène dans des environnements dont l'importance

---

<sup>98</sup> V. ici-même p. 67-68 et p. 115.

<sup>99</sup> Dans notre article « Pynchon et Ransmayr inventent un autre mai 1945 en Europe : une expérience littéraire », in Cédric GROULIER, Clément LÉVY et Gian Maria TORE [éds], *Regards croisés sur l'expérience en Sciences de l'homme et de la société*, Constellations, 1, Limoges, Pulim, 2006, p. 231-240, nous nous en prenons injustement à Christoph Ransmayr. À Moor, comme à Ebensee, les nazis ont assassiné environ 12 000 personnes. C'est à Mauthausen que le chiffre des tués est supérieur à 100 000 morts.

est soulignée, les énumérations, les index ou autres répertoires alphabétiques viennent saturer de réel le récit de fiction. Les paroles des personnages, des narrateurs, et les voix que transmettent les médias s'entremêlent, et dans cette prolifération de discours et d'images que John Barth célèbre dans un article fameux comme un « renouvellement<sup>100</sup> » de la fiction, le péril qui menace est celui du brouillage et d'une indistinction qui viendrait masquer tout propos intelligible.

Or pour un État comme pour un individu, la notion de territoire n'a de sens que dans son affirmation à voix haute, et dans l'appropriation de l'espace auquel il doit correspondre. Mais l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, si présente dans notre corpus, a vu naître de grands conflits pour des enjeux territoriaux, et surtout, elle a vu l'apparition de conceptions plus larges de la notion de territoire. Le territoire d'une entreprise importante a vocation à s'étendre partout. Pour un État qui dispose de missiles intercontinentaux, le moindre conflit régional peut devenir une question dite préoccupante et son territoire va s'étendre (là se trouve le véritable enjeu), par le biais de forces militaires mobiles et rapides, à des zones très lointaines de ses frontières. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que *Gravity's Rainbow* et *Le città invisibili* ont été écrits pendant la guerre du Vietnam, dont Jean Echenoz et Christoph Ransmayr sont également contemporains. Dans ces « lectures en va-et-vient, [...] lectures oscillantes, pendulaires<sup>101</sup> », les œuvres du corpus présentent chacune sa singularité, qu'elle tienne à son projet, son style, ou aux références qu'elle se donne. Mais nous les mettons en relation avec un ensemble de textes critiques et théoriques qui embrassent un vaste champ de recherche ouvert, pour la représentation littéraire par Platon et Aristote, et pour le rapport de l'homme à l'espace, par Élisée Reclus au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Nous n'entendons pas le refermer ici. Les travaux des géographes anglo-saxons David

---

<sup>100</sup> V. John Barth, « La littérature du renouvellement, La fiction postmoderniste » [tr. de l'amér. par Cynthia Liebow et Jean-Benoît Puech], *Poétique*, n° 48, novembre 1981, p. 395-405.

<sup>101</sup> Daniel-Henri Pageaux, « Perspectives liminaires », *Revue de littérature comparée*, n° 298 [« Les parallèles »], 2001, p. 200.

Harvey et Neil Smith orientent notre relation au postmodernisme en direction de la critique marxiste, aussi représentée dans ces pages par Fredric Jameson. Mais notre approche des textes littéraires semblera plus souple et vive en ce qu'elle a bénéficié des apports des théories des systèmes dont sont partiellement tributaires les écrits de Gilles Deleuze et Félix Guattari, auxquels nous avons prêté une attention toute particulière.

Dans le contexte postmoderne de perte générale des repères et d'affirmation de toutes les diversités, la fiction postmoderniste donne-t-elle encore un sens à la notion de territoire ? Si oui, y a-t-il une représentation littéraire du territoire qui soit caractéristique de la fiction postmoderniste ? et sinon, comment l'appropriation de l'espace est-elle envisagée ?

Un premier état des lieux permettra de concevoir le monde comme un ensemble dépourvu de forme et sans cohérence apparente. Le roman postmoderniste cultive la parodie, et remplit d'objets inattendus, ou faisant allusion à d'autres œuvres, d'autres genres et d'autres époques, le cadre vide d'une représentation du monde presque abandonnée par l'auteur. Celui-ci éprouve en effet l'impression qu'il n'y a plus rien à dire de ce monde qui a déjà été parcouru en tous sens et largement décrit par d'autres auteurs. Devenu trop petit, le monde de la compression spatio-temporelle est en outre recouvert de non-lieux, symboles de la condition humaine postmoderne.

Nous verrons ensuite que les fictions du corpus ne renoncent pourtant pas à écrire l'espace, donnant aux techniques et aux notions qu'emploie la géographie une importance prépondérante. La toponymie des fictions d'Italo Calvino et de Christoph Ransmayr est particulièrement riche, qu'elle soit entièrement fictionnelle, qu'elle renvoie à des lieux réels (*Morbus Kitahara* voit ces deux procédés employés), ou qu'elle soit le fruit d'une création nouvelle sur la base d'allusions à un immense ensemble d'œuvres littéraires et musicales et de récits historiques (l'origine des prénoms servant de noms au « villes invisibles » des

*Città invisibili* sera élucidée). Une autre technique que les auteurs empruntent à la géographie est la cartographie. Nous verrons notamment l'emploi particulier qui en est fait dans les deux romans de Jean Echenoz et de Thomas Pynchon.

Les territoires dans lesquels se déroulent les intrigues du corpus pourront alors être envisagés comme des espaces-temps. En effet, la fiction postmoderniste croise les dimensions de l'espace et du temps, ce qui donne lieu à une expressivité particulière des textes étudiés ici. La nostalgie semble ainsi jouer un rôle prépondérant dans ces œuvres. Mais on verra aussi que l'espace référentiel, revenu au cœur de la théorie postmoderniste, permet une redéfinition des buts assignés à la fiction, qui s'ouvre à tous les possibles. Les lignes de fuite qui entraînent ce que nous appelons ces fictions nomades vers des lieux autres mettront en évidence la force du tournant spatial qu'a théorisé la critique postmoderniste.

La question de la représentation sera alors abordée et l'on verra combien les œuvres postmodernistes se posent à la fois en héritières de la tradition et la brisent par la caricature des morceaux de bravoure attendus. L'étude des mises en abîmes et des ekphrasis que proposent les œuvres du corpus permettra d'entrer au cœur de la crise de la représentation. Nous distinguerons aussi *mimèsis* et réalisme des descriptions, ce qui permettra de détailler la crise du territoire que révèlent *Le città invisibili*, *Les Grandes Blondes*, *Gravity's Rainbow* et *Morbus Kitahara*.

Nous pourrions alors proposer une autre façon de faire territoire, une territorialité fondée sur les notions de milieu et de flux. Les œuvres du corpus comprennent de nombreuses images symboliques qui réorganisent le territoire en crise. Ainsi, le labyrinthe et le mandala imposent un ordre au monde et lui donnent forme. En outre, on verra que la géologie des lieux décrits montre en quoi le territoire résulte de forces telluriques qui permettent de replacer la géocritique menée ici dans la continuité de la géophilosophie de Deleuze et Guattari. Les territoires de la fiction seront donc envisagés comme milieux. De là, nous verrons que le réseau dans lequel circulent les informations que l'histoire transmet au

lecteur, mais dont elle est aussi constituée, constitue un tissu. Mais ce tissu est une interface entre le texte et le monde, et c'est en cela que la crise du territoire concerne le référent aussi bien que sa représentation fictionnelle.

# Chapitre 1

## Un monde informe

Genre d'humble extraction, le roman est un genre en évolution constante. Son histoire est sujette à débats, aucune institution ne parvient à lui donner de règles, mais le roman s'emploie à donner forme au monde. Dans *La Pensée du roman*, son récent ouvrage théorique, Thomas Pavel, en se fondant<sup>1</sup> sur une critique précise et fructueuse de la *Théorie du roman* (1920) de György Lukács, compose un panorama de l'histoire du genre qui montre que depuis ses origines, avec le roman hellénistique, jusqu'au roman postmoderne, le roman, dans un rapport au réel toujours intense, a cherché alternativement à en proposer une vision idéale, et à en critiquer toute vision idéale.

Pour ne citer que quelques exemples, Pavel voit dans le picaresque (avec *La Vie de Lazare de Tormes*, 1553-1554, d'auteur inconnu, ou *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, 1722) « la conversion des thèmes comiques en objets d'une réflexion morale sérieuse, voire pessimiste<sup>2</sup> » : l'idéalisme est ici combattu par les modes de vie et de pensée de la société que traverse le *picaro*. La perspective est plus optimiste dans le roman de formation du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais l'idéal de l'accès à la sagesse et à une vie heureuse incarné par la « belle âme » est assez proche de celui sur lequel se construit le roman picaresque<sup>3</sup>. Quant aux prises de parti que suscite l'avènement du réalisme, Pavel les analyse également comme un débat sur le

---

<sup>1</sup> Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, [Paris], Gallimard, « NRF Essais », 2003, p. 38-40.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 302-307.

projet moral dévolu au roman. Le réalisme flaubertien crée selon lui un nouveau type de personnage imparfait (élément indispensable au roman idéaliste de Henry Fielding et de Jane Austen) : là où celui-ci « finissait par comprendre ses propres carences et accédait à la maîtrise des normes morales, [il] découvre, dans les romans de Flaubert, l'imperfection du monde et se résigne à la subir, voire à y contribuer activement<sup>4</sup> ». Cependant, le critique démontre par son étude d'œuvres de Walter Scott, Balzac, Tolstoï, George Eliot, des frères Goncourt, Theodor Fontane, Dostoïevski et Henry James, que

dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, le roman parvint à un véritable équilibre. Malgré la diversité des options auxquelles les divers romanciers souscrivaient (idéalisme, anti-idéalisme, synthèse des deux positions), le lecteur ne pouvait pas ne pas être frappé par l'uniformité formelle de leurs œuvres<sup>5</sup>.

Fort heureusement, l'uniformité de la production romanesque, cause de déclin et de disparition du genre, est remise en question par le roman moderniste, auquel Thomas Pavel consacre la quatrième et dernière partie de son étude, « L'art du détachement<sup>6</sup> ». Au XX<sup>e</sup> siècle, le héros de roman jouit de son autonomie et ce, dès ses premiers pas dans le monde, alors qu'elle était rarement envisageable dans le roman idéaliste des époques antérieures. C'est donc un tout autre rapport à la société que représente le roman contemporain :

L'accession à la vie sociale devient ainsi une tâche infiniment pénible à accomplir, et, réciproquement, le rejet du monde social et de ses conventions n'est pas représenté comme un geste dramatique fait à la suite de longues délibérations, mais comme une sorte de droit élémentaire de chaque personne<sup>7</sup>.

Qu'ils fassent de l'art une religion, qu'ils cherchent à se comprendre eux-mêmes, ou qu'ils y renoncent, les héros des romans de Proust (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1926), Musil (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-1943) ou Joyce (*Ulysses*, 1922), illustrent « l'abolition des liens entre l'homme et le monde<sup>8</sup> ».

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 357-401.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 376.

Nul besoin de chercher une explication à cela dans la « complexité » du monde, comme le fait Milan Kundera quand il écrit dans la première partie de *L'Art du roman* que « L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : "Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses."<sup>9</sup> ». Car même chez Kafka, tout est très simple. Milan Kundera et Thomas Pavel sont d'ailleurs du même avis sur ce point<sup>10</sup>. Le désenchantement du monde, trait du roman moderniste, est seulement nuancé chez Franz Kafka par une touche d'irréalité et de fantastique. Il n'en demeure pas moins que les règles qui gouvernent le monde sont chez lui considérées comme absurdes, alors même qu'elles sont vraisemblables, notamment dans les régimes totalitaires dont on a vu en Kafka un prophète et visionnaire. Toutefois, au XX<sup>e</sup> siècle, le monde du roman, ou plutôt les mondes qu'il représente, enchevêtrés, redondants, inconciliables, surnaturels ou purement réalistes, dressent un tableau informe de la réalité contemporaine, tant physique que morale et intellectuelle.

On va le voir, les récits de fiction de notre corpus renvoient aussi au lecteur l'image d'un monde informe. Or cet état du monde n'est pas une construction poétique, c'est celui que de nombreux auteurs et théoriciens décrivent et conçoivent depuis les années 1960.

## **A. Le vide et le plein**

Le monde semble vidé de son référent par des représentations hyperréalistes en surabondance, champ laissé libre à la parodie et à l'invasion du discours par le méta-discours qui caractérisent l'époque postmoderne. Les textes littéraires que nous étudions correspondent et répondent parfois avec énergie à des notions et des concepts mis en avant dans le cadre de cette nouvelle conception du monde où règnent la vacuité, le simulacre et la parodie.

---

<sup>9</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, [Paris], Gallimard, « NRF », 1986, p. 34.

<sup>10</sup> Cf. Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 123-145 et Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, *op. cit.*, p. 388-391.

## 1. Le trop-plein d'un monde fini

Au début du XX<sup>e</sup> siècle s'est imposée une idée séduisante : il n'y a plus dans le monde de zones inconnues, l'époque des grandes découvertes s'est achevée sur la compréhension par les sciences occidentales de l'ensemble du monde. Cette idée est bien entendu un préjugé hâtif que de nombreuses découvertes d'espèces animales et végétales (bientôt éteintes) ne cessent de remettre en cause. Cependant, elle a deux conséquences : elle crée une nostalgie pour les époques où le vaste monde abritait encore des régions vierges et mystérieuses peuplées d'inconnus voire de sauvages, et elle permet de concevoir un monde contemporain saturé d'informations et dont toute étrangeté aurait disparu.

Une formulation adroite de la séduction qu'exercent sur les Occidentaux les zones inexplorées est fournie dans *Heart of Darkness* (1902), de Joseph Conrad, par le personnage de Marlow lorsqu'il s'apprête à raconter ses aventures africaines à ses trois amis, sur le pont de la Nelly, à l'ancre dans l'estuaire de la Tamise :

Il se trouve que quand j'étais gamin, j'avais une vraie passion pour les cartes géographiques. Je passais des heures à contempler l'Amérique du Sud, ou l'Afrique, ou l'Australie, et à m'absorber dans toutes les splendeurs de l'exploration. À l'époque, il y avait beaucoup d'espaces vierges sur les planches des atlas, et lorsque j'en voyais un qui me paraissait spécialement séduisant sur une carte (mais tous ont cet air-là), je posais le doigt dessus, et disais « Quand je serai grand, j'irai là ». Le Pôle Nord était l'un de ces endroits, je m'en souviens. Eh bien, je n'y suis pas encore allé, et maintenant, je n'essaierai plus. Le charme s'est évanoui. D'autres lieux étaient éparpillés du côté de l'équateur, et à toutes sortes de latitudes sur toute la surface des deux hémisphères. Je suis allé dans certains d'entre eux, et... Allons, on ne va pas parler de ça. Mais il en restait un – le plus grand, le plus vierge, si je puis dire, après lequel je soupirais toujours.

À ce moment-là, il est vrai, ce n'était plus un espace vierge. Depuis mon enfance, il s'était rempli de fleuves et de rivières, de lacs, de noms. Il avait cessé d'être un espace vierge au délicieux mystère – une tache blanche sur laquelle un petit garçon pouvait bâtir de lumineux rêves de gloire. C'était devenu un lieu de ténèbres<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Joseph Conrad, *Heart of Darkness* [1902], *Au cœur des ténèbres*, [tr. de l'angl. par Jean Deurbergue], [Paris], Gallimard, « Folio bilingue », 1996, p. 41 et 43). Orig. : « *Now when I*

Ce passage est tout à fait représentatif du mythe colonial. Les termes valorisants qu'accumule le personnage et qui nimbent la colonisation d'une lueur fastueuse illustrent l'enthousiasme du jeune Marlow pour les aventures et les explorations, car elles rendent éternel (« *glories* », « *gloriously* »), sont d'un attrait irrésistible (« *inviting* », « *delightful mystery* »), et donnent de l'émotion (« *passion* », et « *hankering* »). Ces termes renforcent le charme (« *glamour* ») de cette évocation.

Depuis cette époque dont les recherches sur l'histoire coloniale et sur les littératures postcoloniales<sup>12</sup> ont montré la véritable horreur, il n'y a plus de « taches blanches » sur les mappemondes. Le géographe français Éric Dardel le constatait en 1953 :

La navigation à vapeur a géographiquement « rapproché » l'Amérique de l'Europe, et l'aviation commerciale a mis à la portée de New York ou de Londres toutes les terres habitées. Ce « raccourcissement » du monde a bouleversé toutes les données politiques

---

*was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, 'When I grow up I will go there'. The North Pole was one of these places, I remember. Well, I haven't been there yet, and shall not try now. The glamour's off. Other places were scattered about the Equator, and in every sort of latitude all over the two hemispheres. I have been in some of them, and... well, we won't talk about that. But there was one yet – the biggest, the most blank, so to speak – that I had a hankering after.*

*“True, by this time it was not a blank space any more. It had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank space of delightful mystery – a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness.» Ibid., p. 40 et 42.*

<sup>12</sup> V. notamment Hannah Arendt, *L'Impérialisme* [*The Origins of Totalitarianism. Imperialism*, 1951, 1973], [tr. de l'amér. par Martine Leiris, Hélène Frappat], Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 2006, Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, « Littératures européennes », 1998 et Edward W. Said, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident* [*Orientalism, Western Conceptions of the Orient*, 1978, 2003], [tr. de l'amér. par Catherine Malamoud], Paris, Éditions du Seuil, « La Couleur des idées », 2005.

et économiques, créant une interdépendance planétaire, encore accentuée par le téléphone et la radio<sup>13</sup>.

Le développement des moyens des transports a fait disparaître les zones du monde où l'homme ne s'était jamais aventuré, et les voyages sont devenus beaucoup moins coûteux, longs et pénibles.

Parallèlement à cette « observation impressionniste et très répandue selon laquelle nous occupons un “monde qui rétrécit”<sup>14</sup> », comme le rappelle le géographe Neil Smith, on a vu s'imposer au XX<sup>e</sup> siècle l'idée que tout a déjà été dit sur le monde qui nous entoure. Bertrand Westphal le formule ainsi au troisième chapitre de son plus récent essai, après une analyse de la géographie de l'inconnu dans la littérature antique :

À l'encore-vide d'Homère a succédé le trop-plein de la géographie littéraire postmoderne. Aujourd'hui, c'est l'écrivain qui arrive en seconde position : il est toujours précédé par ceux qui ont fixé le référent, qui sont parfois eux-mêmes des écrivains. Comment écrire une ligne sur Lisbonne sans voir poindre les besicles de Pessoa ? Le monde semble plein comme un œuf<sup>15</sup>.

Ici, ce ne sont pas les lamentations de La Bruyère qui reprennent<sup>16</sup>, car il ne s'agit pas du tout pour Bertrand Westphal de déplorer qu'on publie tant et plus, mais de faire voir que l'écrivain qui voudrait laisser son point de vue sur tel ou tel lieu de la surface de la terre courrait le risque d'avoir été précédé par un autre écrivain. Le risque de la redite ou même de la contradiction est ainsi partout présent : Georges Perec fait ainsi remarquer que l'espace a cessé d'être vierge, et ce, depuis bien longtemps. Dans les premières pages d'*Espèces d'espace*, il énumère :

---

<sup>13</sup> Éric Dardel, *L'Homme et la terre, Nature de la réalité géographique* [1952], [éd. par Philippe Pinchemel et Jean-Marc Besse], Paris, Éditions du CTHS, « Format 6 », 1990, p. 13-14.

<sup>14</sup> « *Popular impressionistic observation that we occupy 'a shrinking world'* ». Neil Smith, *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space* [1990], Oxford – Cambridge (Mass.), Blackwell, « Ideas », 1991, p. 93.

<sup>15</sup> Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007, p. 139.

<sup>16</sup> « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent ». La Bruyère, *Les Caractères* [1673], Paris, Imprimerie nationale Éditions, « La Salamandre », 1998, p. 133.

Décrire l'espace : le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulans qui saturaient les côtes de noms de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte<sup>17</sup>.

Cette évocation des cartes marines du XVI<sup>e</sup> siècle donne à voir très clairement à quel point le texte a investi la représentation du monde. Les hommes ont mis un nom sur toute chose, et l'inconnu n'est plus de ce monde. Dans le roman qui se développe en France à partir de la fin des années 1950, les énumérations descriptives servent à montrer au lecteur qu'il y a bien quelque chose à voir, mais que cela ne signifie justement pas grand chose. Un exemple parlant des énumérations auxquelles peut aussi renvoyer l'image du « ruban continu de texte » des portulans évoquée par Perec nous est fourni par un passage des *Grandes Blondes*, à la fois prolepse et résumé (au conditionnel, donc) du séjour de son héroïne à Sidney<sup>18</sup> :

Gloire ne verrait là-bas nul kangourou ni koala ni rien. Juste un soir, dans un caniveau d'Exhibition Street, elle apercevrait une dépouille d'oppossum gisant entre le pare-chocs avant d'une Holden Commodore et le pare-chocs arrière d'une Holden Apollo<sup>19</sup>.

Décevant à l'avance les attentes du lecteur, le narrateur fait la liste les animaux exotiques qu'il aurait pu évoquer, ne les décrit pas, et ne livre finalement en pâture à son lecteur supposé avide d'exotisme que le cadavre d'un ragondin local au nom latin et des modèles d'automobiles australiennes.

Ainsi, largement parcouru et presque entièrement exploré, le monde n'offrirait plus rien à découvrir. Cette impression est à l'origine d'une perception de la réalité qui met en évidence son apparence monotone et répétitive. Tout semble déjà connu et reconnu, et rares sont les voyages qui persuadent du contraire,

---

<sup>17</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, 1997, p. 21.

<sup>18</sup> Ce « futur-dans-le-passé » est étudié par Michel Volkovitch qui relève sa forte fréquence dans *Les Grandes Blondes* : « une fois toutes les quinze pages ». Il qualifie ce temps verbal de « petite merveille d'ambiguïté », car il « permet de jeter sur l'action à venir l'ombre d'un doute, un léger voile d'irréalité dont la fiction se trouve comme nimbée », Michel Volkovitch, « Les temps verbaux chez Jean Echenoz », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray [éds], *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006, p. 272.

<sup>19</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 93.

même s'il est devenu si facile de changer de continent ou de passer d'un hémisphère à l'autre.

La « compression spatio-temporelle » est en effet ce que le géographe anglais David Harvey identifie comme un des phénomènes caractéristiques de la « condition de la postmodernité<sup>20</sup> ». Mais ce n'est pas par hasard si les technologies ont progressé dans le sens d'une augmentation des vitesses de transport. Par une analyse concordant avec les travaux de David Harvey, Neil Smith démontre que par la mécanisation et l'accélération des transports se trouve réalisée ce que Karl Marx a nommé dans les *Fondements de la critique de l'économie politique* (ébauche posthume du *Capital*) une « destruction de l'espace grâce au temps<sup>21</sup> », et qui constitue la solution aux contraintes représentées par l'absence au plan local de débouchés commerciaux suffisants pour toute entreprise. Pour que le commerce soit rentable, il faut l'étendre largement et massivement, afin que les coûts de transports soient aussi bas que possible. Mais les distances géographiques sont réduites, sinon annulées, par l'augmentation de la vitesse des déplacements dans l'espace. Neil Smith écrit ainsi : « Ce qu'on appelle le monde qui rétrécit n'est pas uniquement un effet des progrès généralisés de la modernisation, mais la nécessité spécifique du mode de production fondé sur la relation capital-travail<sup>22</sup> ».

---

<sup>20</sup> « *Time-Space compression* » est une expression récurrente dans la troisième partie de David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford – Cambridge (Mass.), Blackwell, 1990, p. 201-325. L'auteur détaille notamment les causes et les conditions du « rétrécissement du globe » ou « *shrinking globe* » dont il étudie une image popularisée par la publicité : une série de mappemondes de taille décroissante symbolisant l'accélération des transports et des communications entre 1500 et les années 1960. V. *ibid.*, p. 241-242.

<sup>21</sup> Karl Marx, *Fondements de la critique de l'économie politique* (« *Grundrisse* ») 3, *Chapitre du Capital (suite)* [1953], [tr. de l'all. par Roger Dandeville], Paris, Union Générale d'Édition, « 10/18 », 1968, p. 59.

<sup>22</sup> Orig. : « *The so-called shrinking world is not merely an effect of generalized progress of modernization but the specific necessity of the mode of production based on the relation between labour and capital.* » Neil Smith, *Uneven Development: Nature, Capital and the*

Or, comme si elles avaient intégré les lois de l'économie déduites par Marx de son analyse du système capitaliste, les œuvres de notre corpus font parfois écho de façon remarquable à ce qui est aussi une conception de l'espace-temps contemporain. Le monde qu'elles représentent est lui aussi parfois tout à fait exigü et uniforme : il n'est perceptible que dans sa dimension temporelle.

En effet, Italo Calvino fait entrer le point de vue d'un représentant de commerce dans deux descriptions de ses « villes invisibles » : « C'était la première fois que je venais à Trude, mais je connaissais déjà l'hôtel où par hasard je descendis ; j'avais déjà entendu et prononcé les mêmes dialogues avec acheteurs et vendeurs de ferraille<sup>23</sup> ». Trude est la « ville continue » que le monde entier ne cesse de répliquer : « le monde est couvert d'une unique Trude qui ne commence ni ne finit<sup>24</sup> ». Il n'y a donc aucun moyen de distinguer les différentes villes qui couvrent le globe, et toute description du monde est alors tautologique<sup>25</sup>. C'est une façon, pour ce voyageur de commerce qui hante les aéroports et semble momentanément avoir pris la place de Marco Polo, d'attester la disparition de l'espace derrière la durée de ses missions. Les différences se sont estompées, de son point de vue, et tous les pays se ressemblent. Ses déplacements n'ont plus lieu dans l'espace, puisqu'il est devenu uniforme et redondant, mais uniquement dans le temps. L'annihilation de l'espace par le temps qu'avait conçue Karl Marx et

---

*Production of Space*, op. cit., p. 94. Quand la note ne mentionne pas la source de la traduction citée, cela signifie qu'elle est de notre main.

<sup>23</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, [tr. de l'it. par Jean Thibaudeau], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1996, p. 149. Orig. : « *Era la prima volta che venivo a Trude, ma conoscevo già l'albergo in cui mi capitò di scendere; avevo già sentito e detto i miei dialoghi con compratori e venditori di ferraglia* », *Le città invisibili* [1972], Milan, Mondadori, « Oscar », 1993, p. 129.

<sup>24</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 149. Orig. : « *Il mondo è ricoperto da un'unica Trude che non comincia e non finisce* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 129.

<sup>25</sup> La présence discrète dans ce texte de la figure de la tautologie permet de hasarder une explication sur l'origine du nom donné à cette ville (ou du moins c'est une association d'idées très suggestive) : si Trude est un diminutif de Gertrude, ce pourrait être une allusion au poète américain Gertrude Stein, connue au moins pour ce vers : « *Rose is a rose is a rose is a rose* » (« Sacred Emily », *Geography and Plays*, 1922). Cf. ici-même, p. 126.

qu'on représente aussi par l'image du commerce à flux tendus semble donc reprise par Calvino. Elle donne lieu à l'existence d'une ville telle que Trude.

Thomas Pynchon, en revanche, par son ambition encyclopédique<sup>26</sup> et son goût pour l'incongru et le spectaculaire, ne semble pas considérer le monde comme un spectacle uniforme et monotone. Néanmoins dans *Gravity's Rainbow*, il présente sous un jour défavorable les grandes firmes multinationales, réelles ou imaginaires, qui exercent leur influence sur tous les continents, profitant de la guerre, de part et d'autre de l'Atlantique. L'une d'elle, IG Farben, joue même un rôle tout particulier dans le roman. Dans le neuvième épisode de la première partie, qui développe une intrigue secondaire mettant en scène le physicien Hans Pöckler et son épouse Leni dans la tourmente inflationniste de la fin des années 1920, des industriels nazis interrogent l'esprit de Walter Rathenau au cours d'une séance de spiritisme. Rathenau, assassiné en 1922 par les nationalistes antisémites de l'organisation Consul, était le ministre des Finances des débuts de la République de Weimar. Héritier de la firme AEG, Rathenau fut « le prophète et l'architecte de l'État des cartels<sup>27</sup> », mais sa renommée, bien réelle, convainc dans le roman même ses adversaires les plus haineux, puisqu'il est interrogé au « Herrenklub », à Berlin, par Smaragd, un nazi, le directeur exécutif (fictif) d'IG Farben. Rathenau adresse à ses auditeurs un discours fondé sur une analyse des avancées de la chimie moderne dont les progrès sont dus à la découverte de nouvelles molécules dans des substances autrefois négligées, des matériaux de rebut comme le coaltar. Il ramène tout ce qui fait la diversité du monde et la

---

<sup>26</sup> V. Edward Mendelson, « Gravity's Encyclopedia », in Georges Levine and David Leverenz [éds], *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*, Boston, Little, 1976, p. 161-196.

<sup>27</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité* [1988], [tr. de l'amér. par Michel Doury], Paris, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2007, p. 169. Orig. : « *Prophet and architect of the cartelized state* », *Gravity's Rainbow* [1973], New York, Penguin Books, « Great Books of the Twentieth Century », 2000, p. 167.

richesse des industries qui utilisent ces ressources à « la substance même de la mort<sup>28</sup> ».

Le mouvement vrai ne va pas de la mort à la résurrection. Il va de la mort à la mort transfigurée. Ce qu'on peut faire de mieux, c'est polymériser quelques molécules mortes [...] Vous pensez qu'il vaudrait mieux causer de ce que vous appelez « la vie » : le Kartel en pleine croissance, organique. Ce n'est qu'une autre illusion. Un robot très intelligent. Plus il vous semble dynamique, plus il croît en réalité dans les profondeurs et dans la mort<sup>29</sup>.

Ainsi, l'invention des nouveaux matériaux n'est qu'une étape de plus vers le triomphe de la mort. Pynchon le répète en soulignant à de nombreuses reprises l'implication d'IG Farben dans l'exploitation de la main d'œuvre asservie dans les camps et dans la recherche militaire. L'objet du propos de Rathenau est donc la révélation prophétique de cette réalité dérangeante, pourvue d'une vie autonome : « *a growing, organic Kartell* » comparé à un robot, et prenant le masque des succès technologiques et commerciaux d'un conglomérat d'entreprises. L'uniformisation du monde est ce qui le menace, chez Pynchon aussi, et cela rejoint un motif qu'il a largement utilisé dans son œuvre : l'entropie<sup>30</sup>.

Si les cartels industriels à concentration verticale sont une métaphore de l'uniformisation du monde chez Thomas Pynchon, Jean Echenoz aborde une idée similaire à partir de l'exemple de sociétés de holdings, multinationales et à cheval sur diverses activités. Un brillant passage des *Grandes Blondes* présente en effet une analyse du système économique prévalent de nos jours que l'on peut

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 170. Orig. : « *The very substance of death* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>29</sup> Orig. : « *The real movement is not from death to any rebirth. It is from death to death-transfigured. The best you can do is to polymerize a few dead molecules. [...] You think you'd rather hear about what you call 'life': the growing, organic Kartell. But it's only another illusion. A very clever robot. The more dynamic it seems to you, the more deep and dead, in reality, it grows* », *ibid.*

<sup>30</sup> Une de ses nouvelles de jeunesse porte ce titre et l'auteur développe sans le dire explicitement, dans un passage du chapitre V de *The Crying of Lot 49*, un commentaire des travaux de Claude Shannon et Warren Weaver qui ont contribué, peu après Alan Turing, à définir la notion d'entropie dans les théories de l'information. Cf. Thomas Pynchon, *Entropy, Slow Learner*, Boston – Toronto, Little, Brown & Company, 1984, p. 79-98, et *The Crying of Lot 49* [1966], Londres, Vintage, 1996, p. 72-75.

interpréter de cette façon. Gloire Abgrall, l'héroïne du roman de Jean Echenoz, est confrontée au cours de son voyage en Inde à des truands qui ont barre sur elle, et l'utilisent. Son amie Rachel, qui fréquente leur milieu, lui dresse un tableau détaillé du fonctionnement du réseau Moopanar (du nom du financier douteux qui se trouve à sa tête). À la fin de ses deux listes d'activités qui présentent avec humour, sur le ton le plus sérieux, le commerce des « biens » tels qu'« enfants, cigarettes, matériel pornographique<sup>31</sup> », et des « services » comme « caisses noires et travail noir, escroqueries à l'investissement, traitement spécial de déchets nocifs<sup>32</sup> », le narrateur conclut :

Oui, le monde et la vie regorgent de choses à faire, et pour qui sait s'y prendre ils regorgent d'argent, recueilli par des collecteurs cravatés de clair sur chemise foncée – puis blanchi [...] – puis viré sur des comptes inviolables à Bad Ischl, Székesfehérvár ou dans les îles anglo-normandes<sup>33</sup>.

Somme toute, le réseau Moopanar, s'affranchissant de quelques règles internationales, ne fait que suivre celles du commerce globalisé et du capitalisme le plus pur. Le ton détaché du narrateur fait bien voir qu'il n'y a rien de particulièrement original à cela. Son attention se focalise sur une apparence vestimentaire dont il fait un style dénotant un véritable métier, et il fait allusion à des paradis fiscaux comme Jersey et Guernesey ou à des lieux de villégiature d'Autriche ou de Hongrie, c'est-à-dire situés au cœur de l'Europe et non aux Caraïbes ou dans des États réputés pour leur corruption ; par là, le lecteur peut inférer que la délinquance financière et l'économie souterraine ne sont pas une gêne à la marche du monde, mais une de ses modalités les plus essentielles, partout présente, partout identique, et qui mériterait à peine d'être relevée<sup>34</sup>. La réaction du personnage va parfaitement dans ce sens : « Mais, tout cela, Gloire

---

<sup>31</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Ce genre d'hypothèse est plus sérieusement démontré dans une récente étude sur les grands groupes criminels établis en Campanie : Roberto Saviano, *Gomorra, Dans l'empire de la camorra*, tr. de l'it. par Vincent Raynaud, [Paris], Gallimard, 2007.

l'avait déjà plus ou moins lu dans les journaux, elle commençait à se fatiguer de ces explications<sup>35</sup> » : qu'importent les lieux des trafics – aussi divers soient-ils – qui occupent Moopanar, ce sont aussi les lieux des trafics licites, et tous leurs acteurs, des deux côtés de la frontière de la légalité, ont des activités très ressemblantes et poursuivent le but unique de s'enrichir. Ainsi, commentant le point de vue du financier que le narrateur retranscrit plaisamment dans ce passage, le personnage perçoit avec acuité la monotonie d'un monde uniforme.

À travers le corpus littéraire que nous étudions, l'idée que le monde est devenu si étroit qu'il semble uniforme n'est pas partout représentée avec la même force. Dans *Morbus Kitahara*, de Christoph Ransmayr, le confinement dans lequel vivent les personnages principaux pendant la plus grande partie du roman, dans la région de Moor, contraste avec leur départ inattendu pour le Brésil : l'isolement, la pénurie et le repentir avec cette ouverture soudaine vers des milieux variés et chatoyants. Le monde qui leur était interdit d'accès finit par leur apparaître dans sa grande diversité. Mais il semble que nos auteurs, quand ils s'écartent un instant du lieu décrit et de la situation narrée pour donner au lecteur un aperçu plus global du monde, proposent une version conforme au constat selon lequel l'accélération des transports et la recherche du profit ont fait reculer la part de l'étranger et du divers dans les zones géographiques les plus difficiles d'accès. Mais ce n'est pas tout : ce monde à l'aspect monotone est aussi envahi par des lieux qui remettent en question la notion même de lieu : les non-lieux.

## 2. Non-lieux

L'ethnologue Marc Augé, qui a consacré de nombreux travaux<sup>36</sup> aux modes de vie contemporains en Occident, consacre un ouvrage dont l'influence est indiscutable à « l'anthropologie de la surmodernité ». *Non-lieux, Introduction à une*

---

<sup>35</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>36</sup> Citons parmi ses nombreuses publications *Un Ethnologue dans le métro* (1986), *Domaines et châteaux* (1989), *Pour une anthropologie des mondes contemporains* (1994) et *Le Temps en ruines* (2003).

*anthropologie de la surmodernité* est en effet un essai sur le renouveau de l'anthropologie après que la décolonisation, la multiplication des points de vue de référence que la pensée postmoderniste cherche à promouvoir, et l'idée d'une uniformisation croissante du monde eurent fait disparaître l'autre comme sujet d'études anthropologiques encore pensable. Tout homme est autre, à présent, ou bien aucun ne l'est. Mais pour que soit possible et fondée une anthropologie du proche, comme celle de Pierre Sansot<sup>37</sup> ou celle qu'il pratique lui-même, Marc Augé cherche à porter sur cette époque particulière un regard neuf, ou plus naïf.

Tout d'abord, il définit la surmodernité comme un point de vue positif qui serait porté sur la réalité contemporaine dont la postmodernité serait une vision négative : « le côté face d'une pièce dont la post-modernité ne nous présente que le revers<sup>38</sup> ». Ce que les théoriciens de la postmodernité et ses critiques appellent ainsi le « rétrécissement de la planète<sup>39</sup> », Augé le considère comme la « surabondance spatiale<sup>40</sup> ». Dans le monde contemporain, les voyages sont plus faciles et rapides, ses paysages sont rendus artificiellement familiers par leur diffusion à la télévision : « le Texas, la Californie, Washington, Moscou, l'Élysée, Twickenham, l'Aubisque ou le désert d'Arabie ; même si nous ne les connaissons pas, nous les reconnaissons<sup>41</sup> » : le monde n'est donc pas trop exigu, simplement, sa diversité reste sans surprise parce qu'elle est toujours déjà trop familière.

Sur la base de ce constat, l'auteur étudie le renouveau que cette situation récente peut provoquer dans la science qu'il pratique. Le lieu qu'il est possible

---

<sup>37</sup> V. notamment ses ouvrages *Poétique de la ville* [1971], Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2004, *Les Gens de peu* [1991], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2002, *Le Goût de la conversation*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

<sup>38</sup> Marc Augé, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1992, p. 43.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 46. Dans le premier chapitre de cet essai, Marc Augé identifie les « trois figures de l'excès » qui caractérisent la surmodernité : « la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références ». *Ibid.*, p. 55.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 45.

d'étudier en ethnologue, rappelle Augé, est tel parce qu'il relève du concret et qu'il est pourvu d'une signification symbolique précise : ces deux dimensions permettent de l'identifier et de vérifier que la fonction du lieu correspond bien à sa définition. Pour le dire avec les mots de l'historien et philosophe Michel de Certeau que Marc Augé cite abondamment dans son essai, le lieu est « l'ordre selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence<sup>42</sup> ». Marc Augé démontre ensuite que les lieux anthropologiques « se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques<sup>43</sup> » : il évoque rapidement pour cela quelques exemples français et étrangers de configuration des lieux de vie, de pouvoir, de célébration de rites religieux, mémoriels ou politiques. Ce faisant, il relève que les lieux de l'espace où vivent les hommes peuvent être distingués selon que les flux de personnes et d'objets y sont distribués, croisés, ou rassemblés : leur fonction fait d'eux des « itinéraires, carrefours et centres<sup>44</sup> », ces trois catégories n'étant pas mutuellement exclusives.

Cela posé, Marc Augé développe alors la notion qui constitue le cœur de son ouvrage et qui éclaire le sens du bref récit sibyllin qui l'inaugure. Dans ce prologue, on raconte avec beaucoup de précision comment un certain Pierre Dupont accomplit toutes les opérations, dans des lieux bien identifiés, qui vont lui permettre de prendre un avion pour Bangkok depuis l'aéroport de Paris-Charles de Gaulle. Quoique seul, cet homme est pendant quelques heures sans cesse en relation avec les groupes commerciaux dont il utilise les services, dont il lit les messages publicitaires et qui rendent possible ce long voyage. Ce n'est qu'à l'extrême fin de ce récit qu'il repose le magazine d'Air France : « il ajusta ses écouteurs, afficha le canal 5 et se laissa envahir par l'adagio du concerto n° 1 en ut majeur de Joseph Haydn. Pendant quelques heures (le temps de survoler la

---

<sup>42</sup> Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, [Paris], Gallimard, « Folio Essais », 1990, p. 173.

<sup>43</sup> Marc Augé, *Non-Lieux, op. cit.*, p. 69.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 74.

Méditerranée, la mer d'Arabie et le golfe du Bengale), il serait enfin seul<sup>45</sup>. » Étrange paradoxe : il faut se trouver dans l'habitacle confiné d'un long-courrier, parmi une foule de voyageurs, pour se sentir seul, enfin face à soi-même : le monde serait-il devenu si hostile aux humains qu'ils doivent s'en écarter pour retrouver un peu d'intimité ?

Marc Augé démontre que ces lieux de transits, ces réseaux de transports dont nous empruntons les véhicules, ou ces points de vente où le consommateur est seul devant le produit, sans l'intermédiaire d'un commerçant ou d'un vendeur, font partie des innovations introduites par la surmodernité. Ces lieux qui dépouillent chacun de son histoire, de son identité et le coupent de toute relation à autrui sont des « non-lieux ». L'auteur précise :

Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation. Les non-lieux sont pourtant la mesure de l'époque<sup>46</sup>.

Souvent considérés comme anonymes alors qu'ils sont des lieux de recherche des consommateurs pour les grandes marques, des lieux d'exercice du pouvoir de l'État, ou au contraire des lieux dans lesquels il n'a aucune autorité, ces lieux de solitude sont caractéristiques de notre époque. Augé donne pour exemple les « chaînes d'hôtel et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles », les « grandes surfaces », les « distributeurs automatiques », « les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles<sup>47</sup> » : tous sont ce qu'il appelle des non-lieux.

Marc Augé démontre clairement l'intérêt que les non-lieux représentent pour l'anthropologie qui étudie le monde contemporain. Mais les non-lieux nous intéressent aussi dans la mesure où leur description au sein d'un récit de fiction suscite aussitôt une impression de familiarité chez le lecteur, et surtout parce

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 100-101.

qu'ils chargent le cadre spatial du récit d'une expressivité émotive propre à la période contemporaine. Il est facile ainsi d'opposer dans *Le città invisibili* de Calvino les lieux aux non-lieux. Là où « tu cours après non pas ce qui se trouve au-dehors mais au-dedans de tes yeux, enseveli, effacé : si un portique continue de te paraître plus joli qu'un autre, c'est parce que c'est celui où passait voici trente ans une jeune fille aux manches larges et brodées<sup>48</sup> » : cette ville n'a rien de commun avec « des réticules sans commencement ni fin, des villes qui ont la forme de Los Angeles, la forme de Kyoto-Osaka, qui n'ont pas de forme<sup>49</sup> ». La première ville évoquée ici, Fillide (Phyllide)<sup>50</sup>, appartient à la série « les villes et le regard » : aussi tortueuse soit-elle (elle rappelle Venise par ses ponts et ses canaux), tous les lieux qui la composent ont du sens, parce qu'ils ont une histoire et touchent intimement le voyageur (interpellé ici à la deuxième personne : « tu ») en lui rappelant des émotions anciennes. Les villes informes auxquelles fait allusion le second passage cité sont mentionnées parmi celles que contient l'« *atlas du Grand Khan*<sup>51</sup> », un livre étrange cité à plusieurs reprises dans les micro-cadres du chapitre IX des *Villes invisibles* : il contient les plans de villes empruntées à des utopies célèbres, et d'autres, réelles, mais qui existeront bien après le XIII<sup>e</sup> siècle qui vit la rencontre entre Khoubilaï Khan et Marco Polo. Ces

---

<sup>48</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 109. Orig. : « *I tuoi passi rincorrono ciò che non si trova fuori degli occhi ma dentro, sepolto e cancellato: se tra due portici uno continua a sembrarti più gaio è perché è quello in cui passava trent'anni fa una ragazza dalle larghe maniche ricamate* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 92.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 161. Orig. : « *reticoli senza principio né fine, città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 140.

<sup>50</sup> Dans la traduction des *Città invisibili* que nous utilisons, la mise en conformité avec l'orthographe française des prénoms féminins qui sont les noms des « villes invisibles » nous semble un choix discutable, certaines transcriptions manquant d'exactitude (au lieu de Phyllide, on devrait trouver Phyllis), et l'ensemble manquant de cohérence. Aussi avons-nous choisi de n'utiliser que la forme originale de ces toponymes et de ne noter entre parenthèses que les prénoms français qui nous semblent un peu trop loin du texte italien et dont la transcription pourrait être source de confusion. Pour le reste, les prénoms choisis par Jean Thibaudeau laissent facilement deviner la forme d'origine en italien.

<sup>51</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 157-161, et p. 188.

« villes continues » peuvent illustrer très pertinemment le concept de non-lieu. En effet, elles s'étendent en des conurbations qui abolissent les limites entre les différentes villes qu'elles rassemblent, et sont ainsi pourvues d'une identité floue (quel rapport entre l'ancienne capitale impériale qu'est Kyôto et le port, la ville des plaisirs qu'est toujours Ôsaka ?). De plus ces regroupements se font selon des logiques soumises à l'économie des régions concernées, et non à leur histoire, et elles se réduisent pour la majeure partie de leurs habitants et des gens qui y travaillent à des zones de transit qu'on traverse seul dans la foule des transports en commun. Tout cela fait de ces villes indistinctes et invisibles, car si fréquentes et anodines, de parfaits exemples de non-lieux.

Les romans de Jean Echenoz fourmillent également d'exemples de non-lieux : la ville polaire de Port-Radium dans *Je m'en vais*, les hôtels des Landes et du Pays basque où séjourne Delahaye dans le même roman<sup>52</sup>, ou le « Centre », à la fois clinique, paradis coercitif et camp de vacances, dans *Au piano*<sup>53</sup>. Mais pour ne pas multiplier les exemples, un passage des *Grandes Blondes* suffira. Alors que Personnettaz et son adjoint Boccara, à la recherche de Gloire Abgrall, rentrent du hameau breton que l'héroïne a définitivement quitté quelques jours plus tôt, sur la nationale pour Paris, un pneu de leur voiture éclate, et les voilà immobilisés au milieu de nulle part :

au bord d'une grand route rapide à six voies – deux fois trois séparées par une médiane ensemencée de plantes comateuses et bordée de garde-fous tuméfiés –, coupés du monde par un grillage entre les mailles duquel voletaient des lambeaux de matière plastique, d'étoffe et de papier souillés, froissés, agglutinés au pied des poteaux. Au-delà de cette frontière, le monde ne se décidait pas entre l'état de friche et celui de chantier. Pas d'être humain en vue à pied<sup>54</sup>.

La situation périlleuse où ils se trouvent fait d'eux les seuls piétons dans cet environnement hostile et malsain qui est conçu pour des autos, des camions, mais

---

<sup>52</sup> Jean Echenoz, *Je m'en vais* [1999], Paris, Éditions de Minuit, « Double », 2001, p. 86-91 et p. 153-156.

<sup>53</sup> Jean Echenoz, *Au piano*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 111-144.

<sup>54</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 101.

pas pour des humains, ce que souligne l'usage de termes médicaux et la focalisation sur les déchets dont est parsemé ce lieu sans nom, sans issue, et dont l'état est incertain ; en voie d'achèvement ou de disparition ? ni l'un, ni l'autre, c'est simplement une « route pour automobiles » selon les termes de la loi, où la circulation à pied est même interdite.

Les non-lieux dans *Gravity's Rainbow* et *Morbus Kitahara* revêtent une forme identique, celle des camps de concentration et d'extermination nazis. Marc Augé ne les évoque pas dans son essai où il évoque cependant les « camps de réfugiés<sup>55</sup> ». Leur caractère éphémère, l'urgence qui les suscite, leur localisation dans des lieux inhabités mais déterminés par des conditions conjoncturelles (localisation temporaire d'une ligne de front, d'une voie d'issue d'une zone de combat, proximité d'un port ou d'un aéroport), et surtout les réglementations sur lesquelles ils s'appuient et qu'ils font respecter permettent de reconnaître dans les camps de réfugiés des non-lieux. Mais le philosophe italien Giorgio Agamben démontre dans son essai sur l'état d'exception, *Homo sacer*, que les lieux où l'on rassemble des réfugiés, camps de transit ou zones de rétention administrative, sont comparables au Lager<sup>56</sup> qui n'est que la généralisation du statut juridique dont les premiers relèvent. Agamben s'intéresse dans son ouvrage au statut juridique mais aussi à la condition du réfugié ou du détenu du Lager, et les rapproche de celles de l'*homo sacer*, l'homme sacré ou consacré, état limite défini par une très ancienne loi romaine. L'état d'exception<sup>57</sup> est en effet ce qui permet de suspendre

---

<sup>55</sup> Marc Augé, *Non-Lieux, op. cit.*, p. 100.

<sup>56</sup> Nous empruntons cette brachylogie à Primo Levi, *Si c'est un homme* [*Se questo è un uomo*, 1947], Paris, Pocket, 2003. Le terme « Lager » n'a pas la solennité de « l'univers concentrationnaire » (David Rousset) et nous paraît plus juste que beaucoup d'expressions plus techniques qui reprennent parfois les euphémismes nazis et dissimulent sans doute une réalité intraduisible.

<sup>57</sup> Agamben développe une argumentation qui dérange parce qu'elle fait correspondre à des rites anciens, comme la *deutio* (sacrifice volontaire d'un soldat au cours du combat, qui s'offre aux puissances infernales) ou l'immolation de figurines de cire, des colosses ou *κολοσσοί*, en Grèce ancienne, à des événements récents. Il accorde au Lager une extension frappante : « On appellera donc camp aussi bien le stade de Bari où, en 1991, la police italienne entassa

l'application de lois (en particulier celles qui protègent les droits des individus) sur un territoire et dans une période bien délimités. Lorsque l'état d'exception devient permanent et que des droits défendus pour tous en temps normal ne sont que partiellement concédés aux personnes soumises à cet état d'exception, on se trouve précisément au Lager :

Le camp est un morceau de territoire situé en dehors de l'ordre juridique normal, mais il n'est pas pour autant un simple espace extérieur. Ce qui s'en trouve exclu est, selon signification étymologique du terme, *pris dehors*, inclus à travers sa propre exclusion. Mais ce qui, de cette façon, est avant tout capturé dans l'ordre juridique est l'état d'exception lui-même. En tant que l'état d'exception est « voulu », il inaugure un nouveau paradigme juridico-politique dans lequel la norme devient indiscernable de l'exception. Le camp, autrement dit, est la structure dans laquelle l'état d'exception, dont la décision fonde le pouvoir souverain, est réalisé *normalement*<sup>58</sup>.

Ainsi, Giorgio Agamben, en décrivant les fondements juridiques des situations qui entraînent la production des conditions de ce qu'il appelle la « vie nue ou vie sacrée<sup>59</sup> », celle de l'*homo sacer*, qui peut être tué sans qu'il y ait meurtre, mais qui ne peut être sacrifié selon les rites, met en évidence la violence à l'œuvre dans l'instauration de tout pouvoir politique. Cette violence atteint son paroxysme dans les camps de concentration et d'extermination nazis.

Dans *Gravity's Rainbow* Thomas Pynchon crée le personnage fictif de Franz Pöckler, un physicien qui travaille dans l'équipe de Werner von Braun (l'inventeur des technologies qui permirent aux Américains de remporter la course à l'espace contre les Soviétiques). En 1944, Pöckler est conduit à travailler sur le site de

---

provisoirement les immigrés albanais clandestins avant de les renvoyer dans leur pays, que le Vélodrome d'Hiver où les autorités de Vichy rassemblèrent les juifs avant de les remettre aux Allemands ; aussi bien le *Konzentrationslager für Ausländer* à Cottbus-Sielow, où le gouvernement de Weimar recueillit les réfugiés juifs des pays de l'Est, que les zones d'attente dans les aéroports internationaux français où sont retenus les étrangers désireux de se voir reconnaître le statut de réfugiés. » Giorgio Agamben, *Homo Sacer, I. Le Pouvoir souverain et la vie nue* [*Homo sacer, I. Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995], tr. de l'it. par Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, « L'Ordre philosophique », 1997, p. 187-188.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 92.

production des fusées V-2 de Nordhausen. Rapidement, il comprend que la main d'œuvre des ateliers souterrains est formée des déportés du camp de Dora où les nazis ont en fait interné sa femme et sa fille : « Il avait entendu parler de Nordhausen et du camp de Dora : il pouvait *voir* – les corps affamés, les yeux des prisonniers étrangers qu'on envoyait travailler au pas à quatre heures du matin, dans le froid glacial et l'obscurité, les milliers d'autres traînant des pieds dans leurs uniformes rayés<sup>60</sup> ». Mais ce n'est pas avant avril 1945, en pleine défaite du régime nazi, que Pöckler réalise qu'il est complice de ces crimes effroyables :

Les odeurs de merde, de mort, de sueur, de maladie, de moisissure, de pisser, la respiration de Dora, l'enveloppèrent comme il entra en rampant, les yeux fixés sur les corps nus qu'on emportait maintenant que l'Amérique était si proche, pour être entassés devant les crématoires, les pénis des hommes pendant, leurs orteils groupés en rangs, ronds et blancs comme des perles... chaque visage si parfait, si individuel, les lèvres retroussées en un rictus de mort, tout un public silencieux pris au moment de la chute de la plaisanterie... et les vivants, entassés à dix par paillasse, les perdants qui pleuraient faiblement, qui toussaient... Tous ses vides, ses labyrinthes avaient été l'autre face de cela. Pendant qu'il vivait et traçait des marques sur le papier, ce royaume invisible avait persisté, dehors, dans l'obscurité... tout ce temps...<sup>61</sup>

Par ces énumérations, le narrateur rend compte de la prise de conscience par Pöckler de la nature du système qui a favorisé ses recherches et son aveuglement, mais il fait aussi entrer dans le roman des notations très sombres, issues des travaux d'historiens et de témoignages de survivants. Or le choix du registre de

---

<sup>60</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, *op. cit.*, p. 423. Orig. : « *He knew about Nordhausen, and the Dora camp: he could see—the starved bodies, the eyes of the foreign prisoners being marched to work at four in the morning in the freezing cold and darkness, the shuffling thousands in their striped uniforms* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 435.

<sup>61</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, *op. cit.*, p. 427-428. Orig. : « *The odors of shit, death, sweat, sickness, mildew, piss, the breathing of Dora, wrapped him as he crept in staring at the naked corpses being carried out now that America was so close, to be stacked in front of the crematoriums, the men's penises hanging, their toes clustering white and round as pearls . . . each face so perfect, so individual, the lips stretched back into death-grins, a whole silent audience caught at the punch line of the joke . . . and the living, stacked ten to a straw mattress, the weakly crying, coughing, losers . . . . All his vacuums, his labyrinths, had been the other side of this. While he lived, and drew marks on paper, this invisible kingdom had kept on, in the darkness outside . . . all this time . . . .* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 439-440.

langue donne à ces évocations du Lager une tonalité triviale et vulgaire, ce qui peut heurter la sensibilité. La comparaison grotesque des monceaux de cadavres grimaçants avec une assemblée de spectateurs crevant de rire au moment où ils sont pris en photo, par son incongruité, renforce la violence de cette représentation des camps.

Ransmayr procède avec moins d'humour lorsqu'il fait entrer la réalité du Lager dans la fiction qu'il bâtit dans *Morbus Kitahara*. Moor est en effet le site d'un camp de concentration et d'extermination d'abord présenté dans le roman à travers le réseau de chemin de fer qui le dessert.

Les *trains aveugles* n'atteignaient jamais cette gare. Aveugle, cela voulait dire : sans fenêtres, cela voulait dire : un train sans plaques d'identification indiquant sa provenance et sa destination. Les convois fermés de wagons de marchandises et de bestiaux, c'étaient ça, les trains aveugles. Il n'y avait que sur les plates-formes, dans les cabines de freinage et, parfois, sur les toits noirs de suie, que l'on voyait des hommes, des gardes, des soldats. À l'approche de tels trains, l'aiguillage glissait en couinant à gauche. Et le train plongeait également dans une descente, en direction d'une rive poussiéreuse qui s'étalait au loin, indistincte. La rive de la carrière<sup>62</sup>.

La carrière de Moor est le Lager dont un des principaux personnages du roman, Ambras, est un survivant. Si le régime nazi, pas plus que les États qui l'ont soutenu ne sont jamais nommés explicitement dans le roman, Ransmayr emploie tous les termes qui permettent de l'identifier, en particulier par le langage des camps. Cette présentation de son personnage le prouve aisément : « Dans les premiers jours d'août, cet été-là, neuf ans après avoir été libéré du camp de baraquements jouxtant l'atelier de broyage, le photographe Ambras, ex-travailleur

---

<sup>62</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, [tr. de l'all. par Bernard Kreiss], Paris, Albin Michel, « Les Grandes Traductions », 1997, p. 33. Orig. : « Blinde Züge erreichten diesen Bahnhof nie. Blind, das bedeutete: ohne Fenster, bedeutete: ein Zug ohne Beschilderung und Hinweis auf Herkunft und Ziel. Blind, das waren die geschlossenen Güter- und Viehwaggons der Gefangenenzüge. Allein auf den Plattformen, in den Bremserhäuschen und manchmal auf den rußigen Dächern waren Menschen zu sehen, Aufseher, Soldaten. Vor solchen Zügen klirrte die Weiche nach links. Dann rollten auch sie abwärts, an ein Staubbedecktes Ufer, das undeutlich in der Ferne lag. An das Ufer des Steinbruchs », *Morbus Kitahara* [1995], Francfort-sur-le-Main, Siegfried Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997, p. 31.

forcé affecté à la carrière sous le matricule 4273, s'en revint au lac de Moor<sup>63</sup>. » Plus loin sont évoqués les circonstances de son retour à la vie et à la liberté : « cette figure de misère réduite par la faim à l'état de squelette », « le long de la clôture électrique éventrée », vêtu de « sa tenue zébrée<sup>64</sup> » : ces motifs, parmi d'autres qui parsèment le roman (le numéro matricule tatoué sur l'avant-bras, les récits de tortures, l'appel, le crématoire<sup>65</sup>) désignent clairement le Lager.

Comme Pynchon, Ransmayr met à distance la description des atrocités commises, non par le biais de l'humour noir, mais par le refus de situer clairement son histoire dans le référent réel. Cependant, dans l'un et l'autre cas, le récit situe son espace référentiel dans un non-lieu, qu'il soit nommément un non-lieu attesté dans l'histoire, comme le camp de Dora et son extension souterraine, les *Mittelwerke*, à Nordhausen, ou une reconfiguration dans un lieu de fiction d'un Lager nazi qui ne dit pas son nom.

Ainsi, on peut dire que les œuvres de notre corpus, malgré leurs différences en termes de genre comme de projet, renvoient une image du monde conforme aux théories élaborées au cours du XX<sup>e</sup> siècle : elles ont dénoncé son image uniforme et l'abondance des non-lieux dans lesquels la vie est remise en cause en tant que valeur. Mais on va voir aussi que d'autres penseurs, qui s'intéressent à

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 76. Orig. : « *In den ersten Augusttagen dieses Sommers, neun Jahre nach seiner Befreiung aus dem Barackenlager am Schotterwerk, kehrte der als Häftling Nr. 4273 zur Arbeit im Steinbruch geprügelte Fotograf Ambras an den See von Moor zurück* », Morbus Kitahara, *op. cit.*, p. 73.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 77. Orig. : « *[J]ene zum Skelett abgemagerte Elendsgestalt* », « *entlang des zerrissenen elektrischen Zauns* », « *seine Zebrakleider* », Morbus Kitahara, *op. cit.*, p. 73.

<sup>65</sup> Dans l'édition allemande, voir en particulier : « *einer dort eintätowierten Häftlingsnummer* » (*ibid.*, p. 69), « *Schaukeln [...]* » (*ibid.*, p. 173-175), « *auf einem winterlichen Appellplatz [...]* » (*ibid.*, p. 116), « *einen Leichenstapel in einem weiß gekachelten Raum, einen Krematoriumsofen [...]* » (*ibid.*, p. 145). Dans la traduction française : « le matricule de détenu tatoué à cet endroit » (Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, *op. cit.*, p. 73), « la balançoire [...] » (*ibid.*, p. 180), « sur une place d'appel hivernale [...] » (*ibid.*, p. 121), « des cadavres entassés dans une salle carrelée, un four crématoire [...] » (*ibid.*, p. 152).

l'esthétique de la seconde moitié de ce siècle, ont créé des concepts auxquels les œuvres que nous étudions offrent des réponses tout à fait pertinentes.

## B. Simulacre et parodie

La scène d'ouverture de *To Be Or Not To Be*, une fameuse comédie d'Ernst Lubitsch, présente l'intérêt de mettre en relation deux notions appartenant au champ de l'esthétique à partir d'un dispositif dramatique extrêmement simple. La première scène montre Adolf Hitler en grand uniforme, l'air sombre, faisant les cent pas sans prononcer un mot sur un trottoir du centre-ville de Varsovie. *Mirabile uisu*, car comme l'explique un narrateur en voix-off, on se trouve en août 1939, peu avant l'invasion de la Pologne par les nazis : peut-on imaginer piéton plus improbable ? La solution de cette énigme intrigante est rapidement présentée : au Théâtre, on monte une pièce qui représente le péril nazi. Comme l'acteur principal, Bronsky, ne semble pas très ressemblant au Führer qu'il est pourtant censé incarner, Dobosh, l'auteur de la pièce, compare l'acteur avec le portrait de Hitler apposé sur un mur du décor :

— Cette photo ! c'est à ça qu'il devrait ressembler !

— Mais c'est une photo de moi !

— Alors, la photo ne va pas non plus ! [...]

— Je sors dans la rue : nous allons voir ce qu'il arrivera !

Et c'est ainsi qu'Adolf Hitler se retrouva à Varsovie en août 1939.<sup>66</sup>

Il y a ici à la fois simulacre, puisque les passants vont découvrir que ce n'est pas Hitler qui se pavane devant eux, mais le comédien Bronsky, à qui une petite fille demande finalement un autographe, et parodie, puisque cet Adolf Hitler aussi vrai

---

<sup>66</sup> « — (Dobosh) *That picture ! That's what he should look like!*

— (Bronsky) *That picture was taken of me!*

— (Dobosh) *Then, the picture is wrong too. [...]*

— (Bronsky) *I'm going out on the street and see what happens!*

(Voix-off) *And that's how Adolf Hitler came to Warsaw in August 1939.* » Ernst Lubitsch, *To Be Or Not To Be*, United Artists, 1942, sc. 2.

que nature rejoint le Hinkel du *Dictateur*<sup>67</sup> dans la série des imitations ridicules du Führer que décline le cinéma américain de propagande des années 1940.

Ces procédés de représentation du monde par l'art sont intensifiés au cours du XX<sup>e</sup> siècle, et pas seulement dans le domaine artistique, au point de masquer totalement la réalité. Les conséquences les plus notables de cette évolution sont une fictionalisation du monde.

## 1. La carte et le territoire

Comme l'affirme une fameuse formule, « la carte n'est pas le territoire<sup>68</sup> ». Cependant, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la fantaisie cartographique tire de ce constat de l'écart entre la représentation et son référent des conclusions qui dénoncent le caractère arbitraire et le non-sens de cette relation : la carte n'a vraiment rien à voir avec le territoire qu'elle représente. Ainsi, Lewis Carroll fait figurer dans *The Hunting of the Snark*<sup>69</sup> une carte de l'océan qui représente le vide inhabité par le blanc de la page. Un autre amateur de mappemondes, Jorge Luis Borges imagine dans un texte qu'il attribue à un auteur fictif du XVI<sup>e</sup> siècle espagnol, Suarez Miranda : « De la rigueur de la science » (publié en revue en 1946 puis dans le recueil *El Hacedor* en 1960), une carte de l'empire à l'échelle 1/1, double exact, de même dimension, mais plan, de l'espace représenté.

---

<sup>67</sup> Charles Chaplin, *The Great Dictator*, United Artists, 1940.

<sup>68</sup> Alfred Korzybski, fondateur de la « sémantique générale », emploie l'image des rapports entre carte et territoire pour présenter (dans un article d'encyclopédie) « les prémisses du système non-aristotélécien : 1) Une carte n'est pas le territoire. 2) Une carte ne représente pas tout le territoire. 3) Une carte est auto-réflexive, en ce sens qu'une carte 'idéale' devrait inclure une carte de la carte, etc., indéfiniment », Alfred Korzybski, « La sémantique générale » [1949], *Une carte n'est pas le territoire*, Paris, L'Éclat, 2001, p. 112.

<sup>69</sup> Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark: An Agony in Eight Fits*, Londres, Macmillan, 1876 ; *La Chasse au Snark*, tr. de l'angl. et postf. par Bernard Hoepffner, [Paris], Mille et une nuits, 1996. Cette carte, présente dans la première traduction française du poème (*La Chasse au snark, une agonie en huit crises*, tr. de l'angl. par [Louis] Aragon, Chapelle-Réanville (Eure), The Hours Press, 1929) est citée en exergue d'*Espèces d'espaces* (Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 10), mais n'est pas reproduite dans l'édition française la plus récente.

Cette carte est trop grande pour être manipulée, et elle dissimule le territoire cartographié en le recouvrant complètement. Finalement, « Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines en lambeaux de la Carte, habitées par des Animaux et des Mendiants. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autres reliquats des Disciplines Géographiques<sup>70</sup> ». Le sociologue Jean Baudrillard, citant cette carte, en fait un symbole de notre rapport au réel :

Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres –, c'est elle qui engendre le territoire et s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. C'est le réel, et non la carte, dont les vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. Le désert du réel lui-même<sup>71</sup>.

Les travaux les plus déterminants de Jean Baudrillard<sup>72</sup> portent sur la société de consommation au XX<sup>e</sup> siècle et l'environnement dans lequel nous vivons. Selon lui, la surabondance des représentations du réel créées pour la publicité, la propagande politique et le divertissement ont abouti à une véritable déréalisation du réel. Cette déréalisation contribue à une véritable déconnexion de la carte par rapport au territoire, l'une devenant comme hostile à l'autre, au point de l'annuler. Baudrillard conçoit ce conflit qui se résout dans une émulation destructrice du modèle par la reproduction à l'aide d'une image empruntée à l'astronomie, celle de la précession des équinoxes. Et quand la représentation passe devant le référent réel, celui-ci se défait : ne reste de réel qu'un vide ontologique et phénoménologique que l'image du désert représente de manière adéquate et tout à fait frappante.

---

<sup>70</sup> Jorge Luis Borges, « De la rigueur de la science », *L'Auteur, Œuvres complètes*, t. II, [éd. par Jean Pierre Bernès], [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 57.

<sup>71</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 10.

<sup>72</sup> Sociologue et philosophe, Jean Baudrillard (1929-2007) a publié *Le Système des objets* (1968) et *L'Échange symbolique et la mort* (1976), à partir de quoi il s'engage dans une critique de l'art et des médias dont *Simulacre et simulation* (1981), *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (1991) et *L'Échange impossible* (1999) sont des jalons importants.

Ce désert peut être celui de la « Zone », qui dans *Gravity's Rainbow*, est le territoire du Reich vaincu qu'occupent les différents alliés, et que traversent des convois de prisonniers, de rescapés et de réfugiés. Parmi eux, Enzian, à la tête de sa troupe de Héréros, le Schwarzkommando, qui construisent clandestinement une dernière fusée V-2. Ils cherchent à retourner aux origines mythiques de leur peuple par une auto-destruction qui les ramène au néant. Mais au cours du périple qui les conduit des ruines d'une usine secrète aux sites de lancements bombardés, le réel se défait sous leurs pas :

Ce n'est pas exactement l'aube, non, mais ce qui *envahit*, comme la lumière que tu crains de voir poindre une nuit à une heure trop profonde pour qu'on l'explique – ce qui submerge Enzian, c'est ce qui lui semble une révélation. Ce monceau de scories enchevêtrées dans lequel il va pénétrer, cette ex-raffinerie, Jamf Ölfabriken Werke AG, *n'est pas du tout une ruine. Elle est en parfait état de marche.* Attendant seulement les bonnes connexions pour la remise en route, le redémarrage... Précisément, *délibérément* modifiée par les bombardements qui n'avaient jamais rien d'hostile mais faisaient partie d'un plan sur lequel les deux parties – « *parties* » ? – avaient toujours été d'accord... oui, et maintenant, si nous étions, très bien, disons que nous *sommes* censés être les Kabbalistes par ici, disons que c'est notre véritable Destinée : être les érudits-magiciens de la Zone, avec quelque part un Texte à dépiauter, annoter, expliquer, masturber jusqu'à ce qu'il soit complètement mou et qu'il ait rendu sa dernière goutte... bien, nous avons admis – *natürlich* ! – que ce Texte sacré devait être la Fusée, orururumo orunene la haute, l'ascendante, la morte, l'éblouissante, la grande (« *orunene* » que les enfants des Héréros de la Zone sont déjà en train de modifier en « *omunene* », le frère aîné)... notre Torah. Quoi d'autre ? Ses symétries, ses latences, sa *délicatesse* nous enchantaient et nous séduisaient tandis que le vrai Texte persistait, ailleurs, quelque part, dans son obscurité, notre obscurité... même à une telle distance du Südwest on ne va pas nous épargner l'ancienne tragédie des messages perdus, une malédiction qui ne nous lâchera jamais...<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Orig. : « *There doesn't exactly dawn, no but there breaks, as that light you're afraid will break some night at too deep an hour to explain away—there floods on Enzian what seems to him an extraordinary understanding. This serpentine slag-heap he is just about to ride into now, this ex-refinery, Jamf Ölfabriken Werke AG, is not a ruin at all. It is in perfect working order. Only waiting for the right connections to be set up, to be switched on . . . modified, precisely, deliberately by bombing that was never hostile, but part of a plan both sides—“sides?”—had always agreed on . . . yes and now what if we—all right, say we are supposed to be the Kabbalists out here, say that's our real Destiny, to be the scholar-magicians of the Zone, with*

Pynchon propose ici la vision hallucinée d'un réel dont l'unité se révèle à Enzian et à ses compagnons sous la forme d'un texte sacré pourvu d'une signification occulte. Ce réel, la Zone, disparaît donc derrière cette tentative d'interprétation illusoire, car produite sous l'influence des amphétamines : « [...] oui, depuis quelque temps Enzian se bourre de Pervitin nazie, comme si c'était du pop-corn au cinéma<sup>74</sup> ». La citation des équivalents en héréro des épithètes de « notre Torah » accentue l'étrangeté de ce réel mis à distance par la perception paranoïaque qu'Enzian a de lui. La prise à partie du lecteur (contemporain de la grande peur de l'apocalypse nucléaire qui pourrait survenir, « *some night* ») et la crudité de la métaphore sexuelle tiennent du même procédé. Ainsi, le désert bien réel de l'Allemagne en ruines est masqué par un autre désert, celui des fantasmes d'Enzian, vaines illusions malades.

L'une des « villes invisibles » d'Italo Calvino dénonce sur un ton joyeux et avec humour le vide que recouvrent les ornements éphémères de la cité. Sofronie « se compose de deux moitiés de ville<sup>75</sup> », l'une « fixe », l'autre « provisoire<sup>76</sup> ». Mais de la ville « en pierre, en marbre et en ciment, avec la banque, les usines, les palais, l'abattoir, l'école et tout le reste<sup>77</sup> » et celle « des tirs à la cible et des

---

*somewhere in it a Text, to be picked to pieces, annotated, explicated, and masturbated till it's all squeezed limp of its last drop . . . well we assumed—natürlich!—that this holy Text had to be the Rocket, orururumo orunene the high, rising, dead, the blazing, the great one (“orunene” is already being modified by the Zone-Herero children to “omunene,” the eldest brother) . . . our Torah. What else? Its symmetries, its latencies, the cuteness of it enchanted and seduced us while the real Text persisted, somewhere else, in its darkness, our darkness . . . even this far from Südwest we are not to be spared the ancient tragedy of lost messages, a curse that will never leave us. . . .*», Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 529.

<sup>74</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, *op. cit.*, p. 516. Orig. : « [...] yes Enzian's been stuffing down Nazi surplus Pervitins these days like popcorn at the movies », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 530.

<sup>75</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, *op. cit.*, p. 77. Orig. : « Sofronia si compone di due mezze città », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>76</sup> *Ibid.* Orig. : « Una delle mezze città è fissa, l'altra è provvisoria », *Le città invisibili*, *ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.* Orig. : « Di pietra e marmo e cemento, con la banca, gli opifici, i palazzi, il mattatoio, la scuola e tutto il resto », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 63.

manèges, avec le cri suspendu dans la nacelle du huit volant la tête à l'envers<sup>78</sup> », c'est la partie foraine qui reste à demeure. La moitié traditionnellement jugée indispensable, la ville économique et administrative est celle que l'on démonte un jour et qui repart sur les routes, jusqu'à son prochain retour. Par le renversement du préjugé faisant de la foire un divertissement ponctuel et inessentiel, Calvino subvertit la doxa et critique implicitement la vanité inhérente à toute organisation de la vie humaine dans les grands centres urbains. « Les manœuvres enlèvent les frontons de marbre, descendent les murs de pierre, les pylônes de ciment, démontent le ministère, le monument, les docks, la raffinerie de pétrole, l'hôpital, les chargent sur des remorques<sup>79</sup> » et l'espace qu'ils couvraient reste vide, comme un champ de foire à la morte saison.

Ainsi, le réel du sociologue comme celui des écrivains de notre corpus semblent tous deux désertés : le réel est détruit par les représentations qui en sont faites, et ce qu'exhibe alors le discours contemporain, c'est la facticité des images sous lesquelles on veut dissimuler ce vide angoissant.

## 2. La parodie du réel

L'idée d'une interprétation unique et cohérente du réel qui repose sur sa négation en tant que réalité peut être rapprochée de la dénégation, au sens psychanalytique. Mais on va voir que l'attitude de refus de la réalité, par le recours à la fiction, n'a rien d'un nihilisme.

Tout d'abord, il est intéressant de relever que l'idée de « désert du réel » a connu grâce à un film assez remarqué une popularité très paradoxale. Il s'agit d'une réplique que cite le philosophe slovène Slavoj Žižek dans un récent article, mais sans noter qu'elle est un hommage à Jean Baudrillard. En effet, le film en

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 77-78. Orig. : « *Dei tirassegni e delle giostre, con il grido sospeso dalla navicella dell'ottovolante a capofitto* », *Le città invisibili*, *ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 77. Orig. : « *I manovali staccano i frontoni di marmo, calano i muri di pietra, i piloni di cemento, smontano il ministero, il monumento, i docks, la raffineria di petrolio, l'ospedale, li caricano sui rimorchi* », *Le città invisibili*, *ibid.*

question, *The Matrix*, d'Andy et Larry Wachowski (1999), est un thriller paranoïaque dans lequel la réalité est un masque illusoire créé par des machines qui ont pris le pouvoir sur terre. Le héros, Neo, un informaticien surdoué qui cache des substances illicites dans un exemplaire évidé de *Simulacra & Simulations* – citation de l'ouvrage de Baudrillard<sup>80</sup>, est convaincu par la résistance de quitter la réalité virtuelle créée par « la Matrice » afin de prendre part au combat contre les machines :

lorsque le héros (interprété par Keanu Reeves) se réveille dans la « vraie réalité », il ne voit plus qu'un paysage dévasté et recouvert de ruines calcinées : les restes de Chicago après une guerre planétaire. Morpheus, le chef de la résistance, lui réserve alors une salutation ironique : « Bienvenue dans le désert du réel<sup>81</sup>. »

Ici, Slavoj Žižek insère une réplique à la place d'une autre (« Bienvenue dans le monde réel »), mais toutes les deux sont dites à Neo par Morpheus en guise d'introduction aux explications qu'il lui donne. Ces citations de Jean Baudrillard ont donné aux écrits de ce philosophe une visibilité médiatique plus importante, mais ils font dans ce film l'objet d'un profond malentendu. Le « désert du réel » serait plutôt le paravent illusoire de la réalité virtuelle créé par « la Matrice » que le monde qu'il dissimule, couvert de ruines et dénué de toute trace de vie. Slavoj Žižek compare néanmoins la stupéfaction du héros à la nôtre, quand nous fûmes témoins des attentats de 2001 contre le World Trade Center, rivés à nos écrans de télévision :

Quelque chose du même ordre n'a-t-il pas eu lieu à New York le 11 Septembre ? Ses habitants ont été confrontés au « désert du réel ». Et, corrompus que nous sommes par Hollywood, le paysage et les images des tours qui s'effondraient ne pouvaient pas ne pas nous rappeler les scènes les plus haletantes des superproductions catastrophe<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> La seconde traduction en anglais de *Simulacres et simulation* publiée en 1994 porte en effet ce titre. V. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, [tr. du fr. par Sheila Faria Glaser], Ann Arbor (Mich.), University of Michigan Press, 1994.

<sup>81</sup> Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel* [2002], [tr. de l'angl. par François Théron], Paris, Flammarion, « Champs », 2007, p. 37.

<sup>82</sup> *Ibid.*

En faisant le lien entre une interprétation contemporaine, mais fautive, des concepts de Baudrillard et la hantise de la destruction de New York dont témoigne le cinéma américain<sup>83</sup>, Slavoj Žižek met en évidence le fait que les simulacres qui constituent la réalité quotidienne ont une telle emprise sur notre imaginaire que lorsqu'apparaît ce qu'ils dissimulent, on croit voir entrer la fiction dans le domaine du réel.

Bien au contraire, c'est avant que le World Trade Center ne s'effondre que nous vivions dans une réalité sociale où nous ne percevons pas les horreurs du tiers-monde comme partie intégrante de la réalité (la nôtre) mais uniquement sous forme d'apparitions spectrales télévisées. Ce qui a eu lieu le 11 Septembre, c'est l'entrée de cet écran fantasmagorique dans notre réalité<sup>84</sup>.

Par cette citation d'un film et ce rappel d'un événement historique, Slavoj Žižek peut s'engager dans une discussion sur les interprétations psychanalytiques de ce type de révélation d'une réalité tellement impensable qu'elle semble d'abord faire partie de la fiction.

Mais cette étude de la « passion du réel<sup>85</sup> » concerne moins directement notre approche de la fiction littéraire et de son rapport à un réel contemporain qui semble dénué de forme et de consistance. Les analyses du philosophe slovène sur le cinéma récent mettent d'abord en évidence l'enchevêtrement de diverses sortes de simulacres dans une réalité qui oscille sans cesse entre plusieurs degrés et styles de fiction. Et par cette continuation des travaux de Jean Baudrillard, Slavoj Žižek radicalise le propos de ce dernier. Alors que son concept de précession des simulacres le conduisait à une posture de scepticisme inquiet, la position de Žižek semble plus optimiste. Selon le premier, comme le simulacre précède, c'est-à-dire passe *devant* la réalité et masque la société qui le produit, nous sommes entrés

---

<sup>83</sup> Depuis *La Planète des singes* (Franklin J. Schaffner, *The Planet of the Apes*, 20th Century Fox, 1968) jusqu'à *Je suis une légende* (Francis Lawrence, *I Am Legend*, Warner Bros., 2007), en passant par *New York 1997* (John Carpenter, *Escape from New York*, AVCO Embassy Pictures, 1981), de nombreux films ont en effet dépeint les ruines de New York. Voir aussi Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel, fiction, espace*, op. cit., p. 179-180.

<sup>84</sup> Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, op. cit., p. 38-39.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 41-60.

dans « l'ère des simulacres et de la simulation, où il n'y a plus de Dieu pour reconnaître les siens, plus de Jugement Dernier pour séparer le faux du vrai, le réel de sa résurrection artificielle, car tout est déjà mort et ressuscité d'avance<sup>86</sup> ». Affirmant aussi qu'« il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel<sup>87</sup> », Jean Baudrillard écarte d'un revers de main la notion de parodie qui définit, sinon un genre, au moins une tonalité littéraire dont l'intérêt doit être relevé.

Car le second critique sur lequel nous fondons notre analyse, Slavoj Žižek, s'intéresse d'abord à des exemples de confusion entre le référent réel et sa représentation fictive dans des œuvres de cinéma. Or si la confusion est possible, il y a bien une relation mimétique entre le fictionnel et le réel, et la confusion se ramène à la question de savoir qui imite qui. En sous-estimant cela, Jean Baudrillard est victime de la situation qu'il dénonce et il est lui aussi englouti par les simulacres. Les réserves qu'exprime à ce sujet le géographe américain Edward Soja dans *Thirdspace* nous semblent parfaitement justes : « Quant à savoir si Baudrillard lui-même croit que nous sommes entrés dans ce nouvel âge holistique, ou s'il nous teste stratégiquement en nous faisant voir des signes exagérés du risque que ce dernier absorbe tout, la question reste posée<sup>88</sup> ». Or, stratégie ou pas, Baudrillard s'engage trop avant dans sa théorie, au point de refuser l'évidence.

Il y a parodie en effet parce que ces paroles écrites pour être chantées sur un air connu (παρὰ- : à côté, contre, ὄδη : chant) entrent immédiatement en concurrence avec leur modèle. La gravité du propos de Jean Baudrillard n'est pas incompatible avec la parodie, dans la mesure où Gérard Genette distingue dans *Palimpseste*, son essai sur la transtextualité, trois régimes de transformation

---

<sup>86</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 17.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>88</sup> Orig. : « *But whether Baudrillard himself believes we have irresistibly entered this holistic new age or is instead strategically challenging us with exaggerated signals of its impending total absorption is still open to question* ». Edward W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford – Malden (Mass.), Blackwell, 1996, p. 244.

textuelle, dont la parodie correspond au régime ludique mais se trouve sur le même plan que la transposition, considérée comme sérieuse<sup>89</sup>. Cette catégorie est contestée<sup>90</sup>, mais elle permet de rendre compte des reprises hypertextuelles de grands corpus mythiques dont la visée n'est globalement ni satirique ni comique. On peut citer Mikhaïl Bakhtine à l'appui de Gérard Genette lorsque, analysant dans la seconde étude d'*Esthétique et théorie du roman* un cas particulier de dialogisme romanesque, celui des romans grecs antiques, il reconnaît : « Sans doute existe-t-il dans la littérature mondiale beaucoup d'œuvres dont nous ne soupçonnons même pas le caractère parodique<sup>91</sup> ». Ainsi, la parodie peut ne pas être drôle, en raison de sa visée propre : il s'agit alors d'une transposition sérieuse, mais aussi en raison de la relative méconnaissance qu'a le lecteur de son contexte. Ce qui distingue alors la parodie du pastiche, souvent confondus, est leur rapport à l'hypotexte, ainsi que le rappelle Maxime Abolgassemi dans une mise au point très éclairante : la parodie et le pastiche ont en commun la visée satirique mais si l'on met sur le même plan le pastiche de Jean-Henri Fabre par Paul Reboux et la parodie de l'*Énéide* que réalise Scarron dans le *Virgile travesti*, « la charge (imitation) et le travestissement (transformation) sont alors abusivement confondus<sup>92</sup> ».

---

<sup>89</sup> V. Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré* [1982], Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais » 1983, p. 45. Les deux autres régimes de transformation textuelle sont le régime ludique et le régime satirique. Mais leur démarche est commune : il s'agit de reprendre un texte identifié pour le transformer. La transformation s'oppose à la démarche mimétique à laquelle ressortit le pastiche dont Genette affirme clairement l'imperméabilité à toute sorte de travestissement : « un mimotexte isolé ne produit aucun effet de transformation parce qu'il ne transpose dans le style de son modèle aucun texte préexistant connu (ni même, sans doute, inconnu) de nous ». *Ibid.*, p. 161.

<sup>90</sup> V. Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.

<sup>91</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975], [tr. du rus. par Daria Olivier], [Paris], Gallimard, « Tel », 1978, p. 189-190.

<sup>92</sup> Maxime Abolgassemi, « Parodie et pastiche : un brouillage persistant », *Fabula : La Recherche en littérature, Atelier de théorie littéraire*, [en ligne], 2008, § 2 : <[http://www.fabula.org/atelier.php?Parodie\\_et\\_pastiche%3A\\_un\\_brouillage\\_persistant](http://www.fabula.org/atelier.php?Parodie_et_pastiche%3A_un_brouillage_persistant)>.

La parodie transforme donc son modèle, alors que le pastiche se veut fidèle à son hypotexte. C'est donc bien à une forme de parodie sérieuse que peut être assimilée l'impression de familiarité dérangeante qui nous saisit lorsqu'on ne sait plus très bien si c'est Hollywood qui imite la réalité ou l'inverse. Jean Baudrillard l'a décrite dans la notion de simulation ou d'invasion du réel par les simulacres, et Slavoj Žižek l'analyse, se référant à Jacques Lacan, comme la « traversée du fantasme<sup>93</sup> ».

Mais les auteurs de notre corpus ont aussi recours à la parodie, doublant leur discours fictionnel mimétique d'un discours métamorphique, qui transforme un hypotexte qui leur sert de modèle et ouvre par là une voie pour le commentaire de la réalité référentielle, de l'imitation dont ils sont les auteurs, et du rapport entre cette fiction et son référent. En faisant usage du métalangage au sein de leur propre discours et en entretenant un rapport volontiers irrespectueux avec leurs modèles, Echenoz, Calvino, Ransmayr et Pynchon correspondent à la plupart des définitions du postmodernisme en littérature, notamment à l'une des premières, due à Ihab Hassan, qui énumère dans un passage de l'introduction du *Postmodern Turn* : « [...] indétermination et immanence, ubiquité des simulacres, [...] une approche en patchwork ou ludique, transgressive ou déconstructive du savoir et de l'autorité, une conscience du moment ironique, parodique, réflexive et fantastique<sup>94</sup> ».

En effet, les textes qui se retrouvent transformés dans les œuvres de notre corpus sont nombreux et variés, mais alors que certaines parodies sont très visibles, d'autres ne se laissent pas découvrir aisément. Ainsi, il est aisé de voir que Calvino procède dans *Le città invisibili* par augmentation de certaines scènes

---

<sup>93</sup> Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, op. cit., p. 40.

<sup>94</sup> Orig. : « *Indeterminacy and immanence; ubiquitous simulacra, [...] a patchwork or ludic, transgressive, or deconstructive, approach to knowledge and authority; an ironic, parodic, reflexive, fantastic awareness of the moment* ». Ihab Hassan *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, p. XVI.

à peine décrites dans le *Milione* de Marco Polo<sup>95</sup>. C'est le cas des ambassades et des messagers, motifs essentiels du livre de Calvino, puisqu'ils apparaissent au début et à la fin de presque chaque chapitre. Voici comment le texte du XIII<sup>e</sup> siècle présente les coutumes à la cour de Khoubilai : « Soyez aussi sûrs et certains que le seigneur envoie aussi ses émissaires par toute sa terre, ses royaumes et provinces pour savoir si ses gens ont fait de mauvaises récoltes à cause du temps, de la tempête ou de tel ou tel fléau<sup>96</sup> ». On trouve une version plus détaillée de cette scène dans le micro-cadre qui clôt le chapitre I du recueil : « *Chargés d'inspecter les provinces reculées, les envoyés et les percepteurs du Grand Khan faisaient ponctuellement retour au palais de Kemenfu et aux jardins de magnolias à l'ombre desquels Kublai se promenait en écoutant leurs longues relations*<sup>97</sup> ». Mais il parodie plus nettement son modèle, par la discordance des tonalités, lorsqu'il décrit les colères du Grand Khan contre son ambassadeur vénitien, là où le récit de voyage originel est un éloge constant de l'empereur mongol<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> Au sujet de cet intertexte médiéval, v. ici-même, p. 257.

<sup>96</sup> Marco Polo, *La Description du monde*, [éd. et tr. de la rédaction française due à Thibaut de Cepoy par Pierre-Yves Badel], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche – Lettres gothiques », 1998, p. 251. Orig. dans sa version toscane : « *Or sappiate ancora per verità che 'l Grande Sire manda messaggi per tutte sue province per sapere di suoi uomini, s'egli anno danno di loro biade, o per difalta di tempo o di grilli, o per altra pistolenza* », Marco Polo, *Milione, Versione toscana del Trecento* [1975], [éd. par Valeria Bertolucci Pizzorusso, index : Giorgio R. Cardona], Milan, Adelphi, 2003, p. 159. Ce passage évoque le fléau des « criquets », alors que Cepoy y voit la « tempête ».

<sup>97</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, *op. cit.*, p. 29. Orig. : « *Inviati a ispezionare le remote province, i messi e gli esattori del Gran Kan facevano ritorno puntualmente alla reggia di Kemenfù e ai giardini di magnolie alla cui ombra Kublai passeggiava ascoltando le loro lunghe relazioni* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>98</sup> Selon Sylvie Bazin-Tachella, *Le Devisement du monde* relève d'« une mise en œuvre littéraire particulièrement retorse et mythifiante de l'empire mongol dans un ouvrage à la paternité incertaine », Sylvie Bazin-Tachella, « Les Mongols dans les récits de voyage de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle : démythification et utopie », in Claude Thomasset et Danièle James-Raoul [éds], *En quête d'Utopies*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, « Cultures et civilisations médiévales », 2005, p. 255.

Dans *Les Grandes Blondes*, Jean Echenoz prend parfois pour hypotexte quelques scènes célèbres de films de Hitchcock. La référence est parfois explicite, comme lorsque Gloire Abgrall, après avoir assassiné Jean-Claude Kastner qui l'avait retrouvée par hasard, entreprend de se débarrasser de sa voiture en la jetant dans la mer du haut d'une falaise :

[elle] s'était calmé pendant qu'elle regardait couler le véhicule. Comme sous anesthésie, comme si la chute des corps lui procurait quelque apaisement, comme Anthony Perkins considérant le même spectacle en 1960 – sauf que l'auto de Kastner est une petite Renault beigeasse immatriculée dans le 94, et qui s'immerge docilement sans faire d'histoires, alors que celle de Janet Leigh était une grosse Ford blanche récalcitrante, plaque minéralogique NFB 418<sup>99</sup>.

Le modèle dont s'inspire Jean Echenoz est *Psychose* d'Alfred Hitchcock, désigné par l'année de sa sortie sur les écrans et les noms de ses deux principaux acteurs. Mais la transformation fait de la grande blonde la meurtrière et non plus la victime, et, ô temps, ô mœurs, l'industrie automobile française des années 1990 n'a rien à voir avec la production américaine des années 1960. Cette parodie permet à l'auteur de porter explicitement un regard désabusé sur son époque, et de montrer à quel point la fiction semble parfois influencer la réalité, du moins pour un observateur qui aurait le sens du détail.

*Gravity's Rainbow*, le plus long des quatre livres de notre corpus, est aussi celui qui présente le plus grand nombre de références parodiées. Thomas Pynchon ne nous laisse que l'embarras du choix, même si McHoul et Wills, deux critiques dont l'ouvrage a fait date, affirment que « ni la parodie, ni la satire, ni l'analogie ne suffisent à décrire les relations textuelles dans *Gravity's Rainbow*, alors que le lecteur trouvera certainement des exemples de chaque<sup>100</sup> ». Ainsi, Tyrone Slothrop, au cours de sa traversée de la Zone à la recherche de mystérieuses

---

<sup>99</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>100</sup> « *Neither parody, satire, nor analogy is sufficient to describe textual relations in Gravity's Rainbow, though the reader will certainly find examples of each* », Alec McHoul and David Wills, *Writing Pynchon: Strategies in Fictional Analysis*, Basingstoke – Londres, Macmillan, 1990, p. 57.

pièces de la fusée V-2, est parfois un peu découragé. Perdant sa quête de vue, il cherche à se motiver, mais c'est sur un air de chanson de comédie musicale qu'il retrouve toute son énergie :

Ouais ! ouais, ce qui est arrivé à Imipolex G, tout ce Jamf et ce S-Gerät, censé être un privé, moi, un dur à cuire, là, j'veais y aller tout seul et m'en sortir, venger l'ami qu'ils m'ont tué, retrouver mes papiers et mettre la main sur ce mystérieux bout de ferraille, mais là, AUTANT ÊTRE...

À LA R'CHERCHE D'UNE AIGUILLE DANS UNE MEUUULE DE FOIN !

J'ccccherche quèque chose au clair de lune,

(Quèque chose) j'veais t'chopeeeer

Les pieds qui bruissent dans le chiendent et les herbes de la prairie, il fredonne exactement à la manière de Fred Astaire, à bout de souffle, levant le menton, pesant ses chances de jamais rencontrer encore Ginger Rogers de ce côté-ci de leur gracieuse mortalité...

Alors, claquant des doigts – non non, attends, t'es censé réfléchir froidement, mesurer tes choix, déterminer tes objectifs à ce tournant critique de ton...

Ya — *ta-ta*, À LA R'CHERCHE D'UNE AIGUILLE DANS UNE —

Non non non, *allez* mon vieux, arrête de déconner, tu dois te *concentrer*...<sup>101</sup>

Le caractère parodique de la scène est explicitement assumé par le personnage qui, en imitant l'acteur et danseur vedette des *musical films* des années 1940, pense à sa fameuse partenaire. Mais l'inanité des paroles de sa chanson improvisée et l'intonation que l'auteur note en transcrivant diverses onomatopées

---

<sup>101</sup> « Yeah! yeah what happened to Imipolex G, all that Jamf a-and that S-Gerät, s'posed to be a hardboiled private eye here, gonna go out all alone and beat the odds, avenge my friend that They killed, get my ID back and find that piece of mystery hardware but now aw it's JUST LIKE—

LOOK-IN' FAWR A NEEDLE IN A HAAAAY-STACK!

Ssss—searchinfrasomethin' fulla moon-beams,

(Something) got ta have yooouu!

*Feet whispering through weeds and meadow grass, humming along exactly the breathless, chin-up way Fred Astaire did, reflecting on his chances of ever finding Ginger Rogers again this side of their graceful mortality. . .*

*Then, snapping back—no no, wait, you're supposed to be planning soberly now, weighing your options, determining your goals at this critical turning point in your . . .*

Ya—*ta-ta*, LOOKIN' F'R A NEEDLE IN A—

*Nonono come on, Jackson, quit fooling, you got to concentrate. . . .* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 571.

contrastent avec le traitement réservé à la plupart des autres chansons du roman, dont l'accompagnement musical (« *Just a daredevil Desox-yephedrine Daddy...*<sup>102</sup> »), la répartition des voix (« *The Penis He Thought Was His Own*<sup>103</sup> ») et même la mise en scène (« *Loonies on Leave !*<sup>104</sup> »), sont parfois notés en marge. Et surtout leurs textes reprennent de nombreux clichés de la chanson populaire pour traiter des motifs burlesques et originaux (« *My Doper's Cadenza*<sup>105</sup> », ou encore « *Bright Days for the Black Market*<sup>106</sup> »).

On voit bien ici et dans les autres exemples convoqués, que la mise en fiction d'un réel qui semble manquer d'unité, de forme et de sens, passe notamment par sa parodie ou par la parodie d'autres textes (littéraires, documentaires ou cinématographiques) qui le représentent à un premier niveau.

Ce premier chapitre nous a donc permis de mettre en correspondance des conceptions récentes du monde et de la société avec leur représentation fictionnelle. Les idées de trop-plein référentiel et d'un envahissement de l'espace social par des simulacres illusoires ou par des non-lieux qui privent de consistance toute notion d'un corps social sont aussi, on l'a vu, illustrées par les textes littéraires que nous étudions.

Mais il faut retenir que leur représentation d'événements historiques, de l'espace, ou de l'humain, témoigne d'une prise de distance critique vis-à-vis du monde. Dans cet intervalle ménagé entre le monde et l'auteur se déploie un commentaire, un méta-discours qui multiplie les niveaux de lecture possibles des œuvres du corpus. Les textes que nous étudions, en proposant un point de vue très distancié sur le réel de référence, entrent ainsi, on va le voir plus en détail, dans un régime postmoderniste, mais auparavant, il faut étudier de plus près leur rapport à l'espace géographique.

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 531.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 504 et p. 595.

## **Chapitre 2**

### **La géographie de la fiction**

On ne peut parler de territoire, dans l'étude de fictions littéraires, que dans la mesure où le référent spatial est décrit selon des modes de représentation qui en font un objet géographique. Les auteurs que nous étudions mettent en œuvre des techniques géographiques pour constituer ou représenter un territoire au sein de leur récit.

Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr donnent une consistance référentielle aux espaces dans lesquels ils situent leurs histoires en évoquant des cartes, des directions, en citant les noms de parties du monde, des peuples et des nations qui y vivent. En cela, ces auteurs usent d'un vocabulaire qu'emploient aussi les hommes du métier, qu'ils soient géographes, cartographes, urbanistes ou auteurs de guides de voyages. Ce lexique géographique renvoie également à un ensemble de techniques (en particulier de projection et de réduction) que le récit littéraire utilise à son tour en citant notamment des cartes ou des plans, dispositifs graphiques de représentation de l'espace qui, parce qu'ils sont cités dans le texte, deviennent des auxiliaires de la fiction aussi importants que peuvent l'être pour l'action au théâtre les accessoires et les décors qui définissent l'espace scénique.

Ce chapitre sera donc l'occasion d'étudier la présence de la géographie, à travers son lexique et ses techniques, dans les textes de notre corpus.

## A. L'espace de l'histoire

Avant d'étudier comment les auteurs du corpus créent un espace-temps de référence, il est important de remarquer que ce sujet a depuis longtemps été débattu, au point qu'il est une question classique en littérature. Il n'est pas encore temps de revenir sur la question de la *mimèsis*, ni d'entrer dans une étude du concept bakhtinien de « chronotope », mais on peut pour le moment rappeler simplement que Mikhaïl Bakhtine, dans « Formes du temps et du chronotope dans le roman » affirme « l'indissolubilité de l'espace et du temps<sup>1</sup> ». Ce linguiste montre dans la suite de son étude que la fiction littéraire, depuis l'Antiquité, met en rapport des espaces-temps entre eux, chacun étant conçu comme une totalité. Le texte littéraire comprend donc des indices, nommés embrayeurs par Émile Benveniste, qui renvoient à un ou plusieurs espaces-temps de référence. La recherche de ces embrayeurs est le moyen de rassembler les éléments par lesquels un auteur fait exister dans l'esprit de son lecteur un monde fictionnel de référence, pas toujours continu ni persistant, et souvent anachronique par rapport à l'espace-temps au sein duquel il accomplit sa lecture du récit, mais donnant toujours une impression de consistance.

Le sémioticien et romancier Umberto Eco prend plaisir, en tant qu'auteur de best-sellers érudits, à détailler sa manière de travailler. Dans un recueil d'articles sur la littérature publiés dans les vingt-cinq dernières années et récemment traduit en français, Eco répond à la question classique : « comment écrivez-vous vos romans ? ». Il distingue d'abord la composition poétique de la prose et conclut : « en poésie, c'est le choix de l'expression qui détermine le contenu, tandis qu'en prose, il se produit le contraire, c'est le monde choisi, et les événements qui s'y déroulent, qui nous imposent le rythme, le style, les choix lexicaux eux-mêmes<sup>2</sup> ».

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975], [tr. du rus. par Daria Olivier], [Paris], Gallimard, « Tel », 1978, p. 237.

<sup>2</sup> Umberto Eco, « Comment j'écris », *De la littérature* [2002], [tr. de l'it. par Myriem Bouzaher], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche biblio/Essais », 2004, p. 412.

Par là, il donne la primauté à la constitution par l'auteur du monde de référence sur la part principalement littéraire de sa création. C'est pourquoi il met l'accent dans cet article sur une façon de travailler qu'il a conçue assez simplement, dès son enfance :

pour *Le Nom de la rose*, j'ai passé plus d'une année sans écrire une ligne (au moins deux pour *Le Pendule de Foucault*, et autant pour *L'Île du jour d'avant*). Je lisais, faisais des dessins et des diagrammes, j'inventais un monde. Ce monde devait être le plus précis possible, afin que je puisse y évoluer avec une confiance absolue<sup>3</sup>.

Le recours au dessin permet à cet auteur de laisser travailler son imagination, sur un mode graphique, avant de lui donner la forme d'un discours narratif. Or l'invention d'un monde suppose avant tout la mise en place d'un espace-temps de référence. Cette élaboration est d'autant plus difficile qu'il s'agit d'un temps historique et d'un espace bien connu, et Umberto Eco raconte aussi bien ses travaux de recherche et de documentation que ses promenades minutées dans Paris, au sujet de la préparation du *Pendule de Foucault* (1988). Ce travail minutieux lui permet de mêler des événements réels à des épisodes de sa fiction, des personnages historiques et des personnages fictifs et ce, en tenant compte des temps de transport ! Dans le référent spatio-temporel choisi sont présentés au lecteur des événements, toponymes et noms de personnes réels qui contraignent le cours de la fable. Toujours à propos du *Pendule de Foucault*, Umberto Eco détaille une de ses contraintes qui était que

les personnages devaient avoir vécu 68 mais comme Bebo tape ses dossiers sur son ordinateur – lequel joue un rôle formel dans l'histoire puisqu'il inspire en partie sa nature aléatoire et combinatoire –, les événements finaux devaient nécessairement se dérouler entre 1983 et 1984, et pas avant. La raison en est très simple : les premiers *personal computers* avec des programmes d'écriture ont été commercialisés en Italie en 1983 [...] Cela dit, pour faire écouler ce temps, de 1968 à 1983, j'ai été contraint d'envoyer Casaubon quelque part ailleurs. Où ? Mes souvenirs de rites magiques auxquels j'avais assisté là-bas m'ont conduit au Brésil<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 413.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 425-426.

L'auteur, nous ouvrant son atelier, affirme donc que la détermination des inflexions de son histoire est autant due au respect de la vraisemblance historique qu'à des choix personnels.

La vraisemblance, comme dans la tragédie selon Aristote, est une des règles de création romanesque sur laquelle Umberto Eco insiste particulièrement parce qu'elle est un critère essentiel de réussite de l'invention d'un monde fictionnel. La vraisemblance ne permet pas de juger de la qualité littéraire d'un texte, mais elle seule permet d'évaluer la consistance d'un univers spatio-temporel. Or, et c'est peut-être une ruse démagogique de l'auteur, la cohérence spatio-temporelle d'un récit est une donnée quasi évidente, et sa détermination ne demande aucune pratique des techniques d'analyse littéraire ni linguistique. Il suffit de connaître sa géographie, et de savoir compter. Tout lecteur devine rapidement qu'Ulysse est beaucoup trop longtemps retardé dans son retour à Ithaque pour que les prétendants à son trône ne tentent pas de persuader Pénélope qu'il est mort et qu'elle devrait songer à épouser l'un d'entre eux : sa survie comme son retard sont invraisemblables, et s'expliquent d'ailleurs par les interventions d'un grand nombre d'êtres surnaturels. L'épopée homérique représente des pensées et des émotions de personnages fictifs auxquelles le lecteur peut aisément accorder foi dans la mesure où elles sont liées à une perception vraisemblable de l'espace-temps.

Ainsi, la constitution d'un environnement spatio-temporel de référence est à la fois un fondement de l'invention du récit de fiction, et un repère essentiel pour le lecteur dont la sagacité est récompensée quand la construction spatio-temporelle du récit correspond à des hypothèses qu'il peut formuler en assumant que le espace-temps fictionnel qu'il voit se développer au fil de sa lecture obéit à des lois similaires à celles qui ont cours dans la réalité. Ces lois définissent une vraisemblance qui n'a de fondement que dans l'expérience vécue, mais elle est l'une des règles les plus importantes auxquelles le récit de fiction soit soumis. Les auteurs que nous étudions, malgré les différences qui les séparent, sont soucieux

de ces règles, et c'est par le respect de ces règles qu'ils donnent consistance à un univers de fiction qui occupe un lieu dans l'espace et un moment dans le temps liés par une continuité que Mikhaïl Bakhtine a nommée un chronotope.

### 1. *Le città invisibili et la Chine de Marco Polo*

Le premier passage dans lequel Italo Calvino fait entendre les voix de ses deux personnages, Kublai et Marco Polo, au début de la deuxième section des *Città invisibili*, place immédiatement l'empereur et son ambassadeur dans un débat sur la nécessité du voyage.

*À quoi te sert, alors, de tellement voyager ?*

*C'est le soir, nous sommes assis sur le grand escalier de ton palais, il souffle un peu de vent, répondit Marco Polo. Quel que soit le pays que mes paroles évoquent autour de toi, tu le verras d'un observatoire situé comme le tien, même si à la place du palais impérial il s'agit d'un village sur pilotis et si la brise apporte l'odeur d'un estuaire fangeux.*

*– Mon regard est celui de quelqu'un d'absorbé dans ses pensées et qui médite, j'en conviens. Mais le tien ? Tu traverses des archipels, des toundras, des chaînes de montagnes. Ce serait aussi bien si tu ne bougeais pas d'ici<sup>5</sup>.*

Il faut remarquer ici que les deux personnages, dans leur discours, emploient des termes techniques empruntés au vocabulaire de la géographie et qui désignent certains types d'édifices et d'habitats (le palais, le village sur pilotis), de reliefs et de milieux naturels (un estuaire, des archipels, toundras, chaînes de montagnes). Dans ces quelques lignes, une grande variété de lieux peut ainsi être évoquée, des climats divers, et même des modes de vie très différents. Les paysages de lagune, de bord de mer, la steppe arctique ou le palais de Kemenfu où règne le Grand

---

<sup>5</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, [tr. de l'it. par Jean Thibaudeau], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1996, p. 35. Orig. : « *A che ti serve, allora, tanto viaggiare?*

*– È sera, siamo seduti sulla scalinata del tuo palazzo, spira un po' di vento, –rispose Marco Polo. – Qualsiasi paese le mie parole evocano intorno a te, lo vedrai da un osservatorio situato come il tuo, anche se al posto della reggia c'è un villaggio di palafitte e se la brezza porta l'odore d'un estuario fangoso.*

*– Il mio sguardo è quello di chi sta assorto e medita, lo ammetto. Ma il tuo? Tu attraversi arcipelaghi, tundra, catene di montagne. Tanto varrebbe che non ti muovessi di qui », *Le città invisibili* [1972], Milan, Mondadori, « Oscar », 1993, p. 25.*

Khan renvoient nécessairement le lecteur à des lieux connus ou imaginables. Ce sont autant d'indices qui mettent en évidence la relation du texte à son référent géographique.

Mais dans la discussion qui oppose ici les deux personnages, le doute dont témoigne Kublai sur l'utilité des voyages de Marco Polo dans son empire témoigne de la puissance du langage. Les évocations du Vénitien semblent pouvoir se suffire à elles-mêmes, qu'il ait ou non vu de ses propres yeux les villes qu'il décrit à l'empereur. De même, il ne fait aucun doute qu'Italo Calvino n'a pas conçu son livre en fonction d'itinéraires qu'il aurait lui-même suivis, puisqu'il ne parle que de villes imaginaires. La remarque de Kublai permet donc une critique du discours littéraire, à travers la remise en question des récits de voyage que lui fait son ambassadeur. Malgré cela, les évocations géographiques que présente ce livre sont étonnamment nombreuses, précises et variées.

L'étude des cinquante-cinq villes présentées dans les neuf sections du recueil, et des micro-cadres<sup>6</sup>, les textes liminaires sur lesquels s'ouvre et se ferme chaque section des *Città invisibili*, révèle l'emploi par l'auteur d'un vocabulaire parfois technique, et qui ressortit à l'urbanisme, à l'architecture et à la géographie en général. La typologie que propose Italo Calvino, en distinguant onze séries de cinq villes, est contredite par l'éparpillement de ces séries à travers l'ouvrage que produit sa présentation en neuf sections. Elles rassemblent chacune cinq textes empruntés à des séries différentes ; la première et la dernière section étant autrement composées ne rassemblent pas plus de quatre textes appartenant à une même série. Ces principes de classement et de composition, antagonistes l'un de l'autre, incitent le lecteur à reconstituer séparément chaque série de cinq textes.

Mais les domaines de référence (historique, culturelle) connotés par les termes géographiques utilisés par Italo Calvino ne recourent pas nettement la classification qu'il a conçue. Un échantillon de ce qui désigne clairement dans *Le*

---

<sup>6</sup> V. p. ppp intr RRR micro-cornici.

*città invisibili* le contexte des voyages du personnage historique de Marco Polo, et des ambassades qu'il aurait accomplies pour l'empereur mongol Khoubilai Khan, peut mettre en évidence les nombreuses références à un Orient très ancien, à l'empire<sup>7</sup> sillonné de « caravanes<sup>8</sup> », ou l'on se déplace « par bateau ou à dos de chameau<sup>9</sup> », où les villes sont entourées de « murailles<sup>10</sup> », de « vieilles murailles<sup>11</sup> », mais laissent admirer au voyageur la splendeur de leurs « minaret<sup>12</sup> », ou « pagodes<sup>13</sup> ». Certains de ces termes, comme « jets d'eau<sup>14</sup> » et « jardins<sup>15</sup> » sont présents dans quasiment tout le texte, car ils sont employés dans différentes séries de villes invisibles ainsi que dans les micro-cadres qui entourent chaque chapitre.

Dans un relevé exhaustif des éléments permettant d'identifier un espace-temps de référence, c'est-à-dire des embrayeurs spatio-temporels que l'on peut repérer dans le texte de Calvino, on peut distinguer, dans l'ensemble du texte, des termes qui renvoient à la morphologie des lieux (relief, hydrographie mais aussi faune et flore), aux voies et aux moyens de transport, ainsi qu'à l'architecture et à l'urbanisme des villes décrites. Dès lors, il est facile de mettre en évidence la continuité spatio-temporelle qui construit dans le recueil un ensemble oriental et ancien cohérent avec la réalité historique de départ reprise par l'auteur à Rustichello, auteur du *Milione*, qui dit transcrire les dires de Marco Polo. Cet

---

<sup>7</sup> L'empire est désigné dans les textes liminaires de chaque chapitre par les titres de Khoubilai Khan, « empereur des Tartares », « souverain », « empereur », les mentions de son « palais royal » (« *reggia* »), ses armées et ambassadeurs.

<sup>8</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, *op. cit.*, p. 14, 23, 89. Orig. : « *carovane* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 9, 17, 73.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 23. Orig. : « *per nave o per cammello* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 10. Orig. : « *muraglie* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 150. Orig. : « *vecchie mura* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 130.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 42. Orig. : « *minareto* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 43. Orig. : « *pagode* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 75, 81, 121. Orig. : « *zampilli* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 61, 66, 103.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 17, 29, 59, 74, 103, 121, 136, 144, 150. Orig. : « *giardini* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 12, 21, 47, 59, 87, 103, 117, 125, 130.

ouvrage trouve son origine dans les événements historiques qui ont vu des marchands vénitiens (dont les Polo) entrer en relation avec la cour de l'empereur mongol Khoubilaï.

Mais ce référent oriental est concurrencé dans le recueil d'Italo Calvino par l'emploi de termes qui désignent un tout autre contexte culturel et historique, celui de l'Occident au XX<sup>e</sup> siècle. En effet, que ce soit au sujet de l'architecture, de moyens de transport ou d'objets de la vie quotidienne, certains des termes employés par le narrateur de quelques sections font entrer dans ce recueil des éléments d'un contexte référentiel contemporains de l'auteur : des « gratte-ciels<sup>16</sup> », le « grand-huit volant<sup>17</sup> », des « restes de spaghetti<sup>18</sup> », des « tubes de dentifrice aplatis<sup>19</sup> » ou encore l'« aéroport<sup>20</sup> ». Certes, l'ouverture de la neuvième et dernière section du recueil place entre les mains de Marco Polo et de son hôte « un atlas où sont recueillis les plans de toutes les villes : celles [...] qui existeront un jour et à l'endroit desquelles ne s'ouvrent encore que les gîtes des lièvres<sup>21</sup> ». Le brouillage référentiel que nous supposons serait donc une conséquence du parti pris délibéré de l'auteur de permettre à Marco Polo de parler aussi de villes d'aujourd'hui comme Los Angeles ou Kyôto-Ôsaka<sup>22</sup>. Mais l'Orient même est un référent sujet à caution, dans la mesure où ces évocations sont subtilement parasitées par des allusions à un référent tout aussi exotique, mais différent. Les noms de bêtes sauvages cités dans le texte introduisent des disparités dans le texte par rapport au cadre spatio-temporel des voyages du personnage historique de Marco Polo. Pour comprendre que soient évoqués à Tamara des tigres et des

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 23, 25. Orig. : « grattacieli », *Le città invisibili*, op. cit., p. 17, 19.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 77. Orig. : « il grande ottovolante », *Le città invisibili*, op. cit., p. 63.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 131. Orig. : « resti di spaghetti », *Le città invisibili*, op. cit., p. 111.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 133. Orig. : « tubi di dentifricio schiacciati », *Le città invisibili*, op. cit., p. 113.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 149. Orig. : « aeroporto », *Le città invisibili*, op. cit., p. 129.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 160. Orig. : « un atlante in cui sono raccolte le mappe di tutte le città: quelle [...] che esisteranno un giorno e al cui posto ancora non s'aprono che le tane delle lepri », *Le città invisibili*, op. cit., p. 139.

<sup>22</sup> *Ibid.*

zèbres, c'est-à-dire des fauves d'Asie et des équidés d'Afrique, il faut supposer que les premiers sont sauvages, et les seconds, captifs, animaux d'ornement. Du reste, le texte semble le suggérer, puisque le tigre n'est perceptible qu'aux traces qu'il laisse derrière lui, dans un milieu sauvage et désertique : « une empreinte sur le sable indique le passage d'un tigre », alors que dans : « ce qui est permis – faire boire les zèbres<sup>23</sup> », la permission de donner à boire aux zèbres se conçoit précisément dans le cadre d'un parc zoologique. Et, pour confirmer cette hypothèse, on peut remarquer que le souverain historique, l'hôte des Polo à Kemenfu, Khoubilaï Khan, a une collection d'animaux exotiques, comme en témoigne un passage de *La Description du monde* : « Entre les deux murs d'enceinte dont je vous ai parlé, il y a beaucoup de belles prairies, de beaux arbres de différentes espèces et plusieurs bêtes, des cerfs, daims, biches, écureuils de plusieurs espèces et des bêtes dont on tire le musc, en grande abondance, et beaucoup d'autres espèces de bêtes et les plus différentes<sup>24</sup> ». Qu'un vassal de Khoubilaï ait acheté des zèbres capturés en Afrique et les ait fait entrer dans sa collection d'animaux exotiques est donc possible et conforme à la réalité historique de référence. La ville de Tamara reste vraisemblable, et conforme au contexte historique et culturel bâti par Calvino sur la base du *Milione*. Mais d'autres animaux évoqués dans *Le città invisibili*, pour autant, restent totalement étrangers au contexte environnant :

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 19-20. Orig. : « un'impronta sulla sabbia indica il passaggio d'una tigre », « ciò che è lecito – abbeverare le zebre », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>24</sup> Marco Polo, *La Description du monde*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche – Lettres gothiques », 1998, p. 209. Dans la version en toscan : « Tra l'uno muro et l'altro dentro a questo ch'io v'ò contato di sopra, àe begli prati e àlbori, e àvi molte maniere di bestie salvatiche, cioè cervi bianchi, cavriuoli, dani, le bestie che fanno lo moscado, vai e ermellini, e altre belle bestie », Marco Polo, *Milione, Versione toscana del Trecento* [1975], Milan, Adelphi, 2003, p. 127-128.

Les voyageurs reviennent de la ville de Zirma avec des souvenirs bien nets : un nègre aveugle qui crie dans la foule, un fou qui se penche à la corniche d'un gratte-ciel, une jeune fille qui se promène avec un puma en laisse<sup>25</sup>

Le puma évoqué ici peut être considéré comme un embrayeur géographique, mais il ne saurait désigner d'autre continent que l'Amérique, surtout dans une ville munie de gratte-ciels, dont les habitants auraient des animaux domestiques rares et recherchés et qui évoque donc New York<sup>26</sup>. Certains félins sont répartis sur plusieurs continents<sup>27</sup>, mais le puma ne se rencontre qu'en Amérique. Conserver la cohérence spatio-temporelle du contexte est alors impossible : l'empire mongol et les grands voyageurs du XIII<sup>e</sup> siècle forment un ensemble auquel l'Amérique, ses pumas et ses gratte-ciels, sont totalement étrangers. *Le città invisibili* ménagent souvent ce genre de surprise, et proposent donc au lecteur quelques énigmes géographiques et littéraires dont certaines sont loin d'être aussi transparentes que celle proposée ici.

On voit par là que la critique qu'adressait Kublai à Marco Polo est justifiée par le texte même. Nul besoin de partir en voyage, quand les voyages ont lieu dans des temps et dans des lieux qui ne rencontrent pas : il s'agit de voyages imaginaires. Les récits de Marco Polo sont avant tout des contes, qui pourraient ne renvoyer à aucun autre référent géographique qu'imaginaire. Ce qui intéresse Calvino semble le mélange des références géographiques, mais aussi chronologiques, par lequel il fait tomber son lecteur dans la confusion référentielle.

Le référent géographique évident des *Città invisibili* est donc l'Orient des contes, mais il est entouré d'allusions à de tout autres contextes spatio-temporels.

---

<sup>25</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 25. Orig. : « Dalla città di Zirma i viaggiatori tornano con ricordi ben distinti: un negro cieco che grida nella folla, un pazzo che si sporge dal cornicione d'un grattacielo, una ragazza che passeggia con un puma legato al guinzaglio », *Le città invisibili*, op. cit., p. 19.

<sup>26</sup> Une légende urbaine, reprise par Thomas Pynchon dans *V.* (1963), peuple les égouts de New York d'alligators abandonnés par leur maîtres et évacués par les toilettes.

<sup>27</sup> On rencontre le lynx, par exemple, dans tout l'hémisphère nord.

## 2. La « Zone » de *Gravity's Rainbow*

L'étude du lexique géographique employé dans *Gravity's Rainbow* permet des constats du même ordre. Thomas Pynchon ne cherche pas à créer un univers de fantaisie construit sur la référence à un texte littéraire fondateur, comme peut l'être le *Milione* pour Calvino, mais dans sa référence à un espace-temps connu, il insère aussi des embrayeurs vers des temps et des lieux de références qui introduisent une perturbation dans l'ensemble et menacent sa cohérence.

Les événements racontés dans les vingt-et-un épisodes de la première partie, « *Beyond the Zero* » ont lieu entre le 18 et le 26 décembre 1944 à Londres et dans ses environs<sup>28</sup>. Quelques analepses déplacent l'espace-temps de référence vers le Massachusetts de l'enfance et l'adolescence du héros Tyrone Slothrop<sup>29</sup> et une Amérique de western évoquée à la faveur d'hallucinations provoquées chez Slothrop par l'équipe de recherches du docteur Pointsman qui travaille sur son cas<sup>30</sup>. À la faveur d'une séance de spiritisme, l'« esprit » de Peter Sachsa évoque aussi Berlin vers 1930 et Lübeck lors du bombardement allié de mars 1942<sup>31</sup>. Un autre récit récapitulatif conduit le lecteur en Hollande où Katje Borgesius, espionne au service des Anglais, a vécu à l'automne 1944 au service du capitaine Weissmann qui commande une batterie de V-2<sup>32</sup>. Cette analepse en amène deux autres, qui introduisent des lieux de référence très lointains et d'autres événements partiellement fictifs : la colonie de Südwestafrika où Weissmann a commencé sa carrière militaire vers 1923<sup>33</sup> et qui est évoquée ailleurs dans la première partie<sup>34</sup>, ainsi que dans tout le roman, et l'île Maurice où un ancêtre de Katje, au XVII<sup>e</sup>

<sup>28</sup> V. Steven Weisenburger, *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, Athens (Ga.) – Londres, University of Georgia Press, 2006, p. 15.

<sup>29</sup> Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 27-29 et p. 64-69.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 69-71.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 153-156.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 96-107.

<sup>33</sup> Date de parution des *Duineser Elegien*, de Rilke, évoquée dans ces pages. V. Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 101-104.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 101, p. 105.

siècle, se livre à l'extermination des dodos<sup>35</sup>. Quand est présenté le général Pudding, qui finance les expériences de Pointman moyennant les soins spéciaux par lesquels il exorcise sa névrose, sa participation aux combats dans les Flandres durant la Première Guerre mondiale est rappelée<sup>36</sup>. Et dans le sixième épisode, qui résume l'histoire d'amour qui unit Roger Mexico et Jessica Swanlake, deux personnages secondaires, les temps et lieux évoqués manquent un peu de précision, mais il s'agit toujours de Londres menacée par les raids aériens ou la chute de fusées<sup>37</sup>. Les toponymes qui désignent ces différentes régions du monde sont donc des embrayeurs qui donnent à ce début du roman un référent spatial qui croît et s'enrichit dans l'imagination du lecteur à mesure qu'il avance dans le roman.

La deuxième partie, « *Une perm' au Casino Hermann Goering* » (en français dans le texte) se passe immédiatement après (entre Noël 1944 et la fin du mois de mai 1945) sur la Côte d'Azur où Tyrone Slothrop achève sa formation à la connaissance des fusées V-2 avant de partir à leur recherche dans la Zone, c'est-à-dire sur les territoires occupés par les vainqueurs après la défaite de l'Allemagne nazie. Certains épisodes ramènent le lecteur à Londres où la manipulation de Slothrop par le docteur Pointsman et son équipe de l'étrange clinique « *The White Visitation* » est confirmée tandis que Slothrop en prend peu à peu connaissance et décide de s'échapper et de mener l'enquête pour son propre compte : il aurait été conditionné dans son enfance par des chimistes d'IG Farben pour réagir par des érections à un matériau mystérieux qui semble employé dans la construction des fusées. Il quitte Monte-Carlo pour gagner Nice, et de là, Genève puis Zurich.

« *In the Zone* », la troisième partie, se déroule donc dans la Zone occupée par les alliés en Europe centrale, durant l'été 1945 : Slothrop se rend à Nordhausen, le

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 110-113. Les dodos sont ces gros oiseaux dont l'extinction très rapide fut une conséquence directe de la colonisation de l'île Maurice.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 78, p. 81.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 38-42.

site de fabrication des V-2, dans le massif du Harz, à Berlin et Potsdam, puis le long des côtes de la mer Baltique, à bord de l'Anubis, et enfin près des rivages de la mer du Nord. Mais le récit de sa quête est perturbé par d'autres récits qui présentent d'autres personnages lancés dans la course aux V-2 : l'agent secret soviétique Tchitcherine, (dont les années de formation au Kirghizstan aussi sont évoquées) ; les Schwarzkommando, un ancien corps d'élite nazi entré en clandestinité sous la conduite du lieutenant Enzian (« *Oberst Enzian* »), et composé de Héréros descendants de rescapés du génocide de l'Afrique du Sud-Ouest (colonie allemande du Südwestafrika). Des analepses précisent également les antécédents de personnages secondaires, certaines scènes sont l'occasion de présenter la cosmogonie et la mythologie héréro, et les épisodes se juxtaposent les uns aux autres dans le plus grand désordre.

La dernière partie, « *The Counterforce* » est à la fois plus brève et plus mouvementée. La dislocation du référent spatial y est particulièrement sensible puisque Slothrop disparaît dans la Zone, où certains des Anglais qui travaillaient avec lui, menant une forme de résistance, tentent de le localiser pour le sauver du dangereux psychologue Pointsman, dans les premières semaines de septembre 1945. La Zone est aussi traversée par Tchitcherine et Enzian, personnages évoqués plus tôt dans le roman, demi-frères, le premier cherchant le second pour le tuer, le second cherchant à tirer une dernière fusée V-2 pour anéantir son propre peuple, les Héréros de la Zone. Mais d'autres lieux et d'autres époques font aussi des apparitions plus nettes dans la fiction, dont les épisodes se scindent en fragments disparates (en particulier le sixième et le douzième et dernier épisodes) : ces fragments, tous pourvus de titres clairs, sont l'occasion d'analepses : l'histoire de « *Byron the Bulb* » (« Byron l'ampoule électrique »), la mise à feu de la fusée 00000 par Weissmann en avril 1945, le devenir de Thanatz après la croisière sur l'Anubis, quelques scènes de discussions, d'hallucinations et d'esclandre sous l'influence de l'alcool et de drogues, avec notamment Säure Bummer et le matelot Bodine, à l'été 1945. Mais on trouve aussi quelques

prolepses, comme la chute d'une fusée (une V-2 ou peut-être un missile nucléaire intercontinental ?) sur un cinéma de Los Angeles, géré, « autour de 1970<sup>38</sup> » selon Steven Weisenburger, l'un des grands exégètes de ce roman, par un certain Richard M. Zhubb, parodie insistante du président Nixon, ou plus rapidement l'évocation d'un groupe de rock de la fin des années 1960, « *The Fool* », où Slothrop serait réapparu. Le sixième épisode offre aussi un décentrement non seulement spatio-temporel, mais également générique, puisqu'il déplace les aventures de Tyrone Slothrop dans une histoire de super-héros de bande dessinée, « Les Fragiles Fanfarons<sup>39</sup> », parodie dépourvue d'images des *Fantastic Four*<sup>40</sup>. Tout se passe alors à « *Racketen-Stadt* », cité qui semble organisée autour des obsessions paranoïaques du personnage (la haine meurtrière des pères contre les fils, et les missiles).

Ainsi, alors que les deux premières parties de *Gravity's Rainbow* conduisent les personnages « *In the Zone* », c'est-à-dire vers la troisième partie (dont c'est le titre), la Zone est aussi le théâtre de la quatrième partie, qui fait progresser cependant les différentes intrigues dans de nombreux autres lieux. Le plus éloigné du contexte de l'intrigue principale apparaît dans le dernier épisode : sur la Santa Monica Freeway le gérant de nuit du Orpheus Theater, Richard M. Zhubb, est interviewé par le PNS<sup>41</sup> sur son rapport aux hippies qui fréquentent son cinéma.

---

<sup>38</sup> Orig. : « *Circa 1970* ». Steven Weisenburger, *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, Athens (Ga.) – Londres, University of Georgia Press, 2006, p. 369.

<sup>39</sup> Orig. : « *the Floundering Four* ». Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* [1973], New York, Penguin Books, « Great Books of the Twentieth Century », 2000, p. 688. Le nom des « *Floundering Four* » dont le sigle doit former un digramme répétitif, comme pour bien d'autres personnages inspirés à Pynchon par la culture populaire – the Kenosha Kid, Porky Pig, Max und Moritz, etc. – est un défi à la traduction (*to flounder* : patauger, bredouiller).

<sup>40</sup> Les « *Fantastic Four* » sont des super-héros dont les aventures sont publiées pour la première fois en 1961 par Marvel Comics.

<sup>41</sup> Ce pourrait être le sigle du Pacific News Service, un service d'information fondé en 1969 par une chaîne de radio de gauche, KPFA-FM. C'est l'hypothèse formulée par Steven Weisenburger, *A Gravity's Rainbow Companion, op. cit.*, p. 381.

Au volant de sa Volkswagen, il apparaît en caricature du président Richard Milhous Nixon, portant le même prénom et un « *middle name* » de la même initiale, affecté « de végétations adénoïdes chroniques<sup>42</sup> », et se signalant par « l'habitude de lancer les bras en V, faisant ainsi un “signe de la paix” à l'envers. Ce qui se trouve être la lettre U dans le sémaphore à bras. Ce faisant, il exhibe des mètres de poignets mousquetaire blancs<sup>43</sup> ». Les références à cet homme politique californien élu président des États-Unis en 1968, célèbre pour ses chemises à poignets mousquetaire et ses grands gestes, et dont la voix pouvait sembler très nasale font aussi entrer dans le roman le contexte immédiat de sa création : la contre-culture et les manifestations pacifistes en opposition à la guerre du Vietnam : « Une véritable caravane de joueurs d'harmonica », « des tambourins<sup>44</sup> ». Les propos de Zhubb sont tout à fait cohérents dans ce contexte : Zhubb dit des perturbateurs qui manifestent devant son cinéma : « les contrevenants ne forment qu'une minorité, mais une minorité fort bruyante<sup>45</sup> ». Cependant, il leur promet un traitement que Thomas Pynchon décrit plus en détail dans *Vineland* (1990)<sup>46</sup> :

---

<sup>42</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité* [1988], [tr. de l'amér. par Michel Doury], Paris, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2007, p. 756. Orig. : « *A chronic adenoidal condition* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 769.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 756. Orig. : « *a habit of throwing his arms up into an inverted “peace sign,” which also happens to be semaphore code for the letter U, exposing in the act uncountered yards of white French cuff* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 770.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 758. Orig. : « *A veritable caravan of harmonica players* », « *tambourines* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 772.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 756. Orig. : « *the actual lawbreakers* », « [...] *only a small but loud minority* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 770.

<sup>46</sup> *Vineland* se passe en 1984, allusion probable au roman éponyme de George Orwell, dans une Californie couverte de bases militaires – ce qui correspond à la réalité – et purgée de ses hippies, cachés dans des vallées du Nord de l'état et poursuivis par les soldats de la lutte contre la drogue, « *led by the notorious Karl Bopp, former Nazi Luftwaffe officer and subsequently useful American citizen* » (Thomas Pynchon, *Vineland*, Londres, Secker & Warburg, 1990, p. 221) ou conduits dans des « *Political Reeducation Program[s] (PREP)* » (*ibid.*, p. 268 – une « *prep school* » est une école privée qui donne des cours du soir aux lycéens), promus par la « *Nixonian Reaction* » (*ibid.*, p. 239) et réalisés sous l'administration Reagan.

Le gérant, l'œil remarquablement vitreux :

— Ne vous en faites pas. Il y aura un coin bien tranquille pour eux, dans l'Orange County. Juste à côté de Disneyland<sup>47</sup> ».

Une fois ce décor planté, Pynchon y fait jouer la scène finale de son roman, à ce qu'il semble : dans une salle brusquement plongée dans l'obscurité,

Le film s'est cassé, ou bien c'est une ampoule du projecteur qui a grillé [...] Et c'est juste là, juste sur ce cadre obscur et silencieux, que la pointe de la Fusée, tombant à presque un mile par seconde, absolument et pour toujours sans aucun son, atteint son dernier intervalle incommensurable au-dessus du toit de ce vieux cinéma, le dernier delta-t<sup>48</sup> ».

Le temps s'arrête et le sens de cette œuvre politique et engagée s'affirme alors que la menace nucléaire (à laquelle *Gravity's Rainbow* fait de nombreuses allusions via le thème des V-2 et l'évocation du bombardement de Hiroshima) entre en relation immédiate avec le lecteur contemporain.

C'est donc par un grand aller-retour entre l'intrigue principale du roman, qui se déroule entre 1944 et 1945 en Europe, et le contexte contemporain de l'écriture de son livre, que l'auteur étend la Zone, espace confus et disputé, au monde entier : aujourd'hui, comme en 1973 quand paraît *Gravity's Rainbow*, des missiles balistiques intercontinentaux (ICBM)<sup>49</sup> peuvent atteindre en quelques instants

---

<sup>47</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, op. cit., p. 757. Orig. : « “Relax,” the Manager's eye characteristically aglitter. “There'll be a nice secure home for them all, down in Orange County. Right next to Disneyland” », *Gravity's Rainbow*, op. cit., p. 771. Richard Milhous Nixon est né à Yorba Linda, dans le comté d'Orange.

<sup>48</sup> Orig. : « *The film has broken, or a projector bulb has burned out [...] And it is just here, just at this dark and silent frame, that the pointed tip of the Rocket, falling nearly a mile per second, absolutely and forever without sound, reaches its last unmeasurable gap above the roof of this old theater, the last delta-t* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, op. cit., p. 775.

<sup>49</sup> Thomas Pynchon connaît certaines de ces armes de près puisqu'il a été employé par la firme Boeing en 1960-1962, à Seattle, et qu'il a publié pour plusieurs revues techniques des articles rappelant les mesures de sécurité en usage (l'un de ces articles a été republié sur Internet). Cf. Adrian Wisnicki, « A Trove of New Works by Thomas Pynchon? Bomarc Service News Rediscovered », *Pynchon Notes*, No. 46-49 (Spring – Fall 2000-2001), 2003, p. 9-34, et Thomas Pynchon, « Togetherness », *Aerospace Safety*, December 1960, p. 6-8, Larry Daw and Allen Ruch, *The Modern Word, The Spermatikos Logos*, [en ligne] : <[http://www.libyriynth.com/pynchon/pynchon\\_essays\\_together.html](http://www.libyriynth.com/pynchon/pynchon_essays_together.html)>.

n'importe quel endroit du monde et provoquer des destructions que la culture des années 1960 a beaucoup fantasmées<sup>50</sup>. Le roman s'inscrit dans cette géographie paradoxale et inquiète qui fait communiquer des périodes distinctes de l'histoire. C'est ce que relève Thomas Schaub dans son ouvrage sur l'ambiguïté dans les œuvres de Pynchon :

Dans ses livres, le monde sensible, lié au temps, est recouvert par le monde quadridimensionnel du continuum spatio-temporel. Le monde quadridimensionnel est utilisé par Pynchon comme l'expression scientifique d'une continuité qui nous est inaccessible, « de ce côté », et c'est une figure des continuités dont la signification est intemporelle et des connections qui se créent aussitôt avec le temps historique dont ses personnages et ses lecteurs font l'expérience<sup>51</sup>.

La Zone semble donc appartenir à une version du monde conforme à sa modélisation par les physiciens contemporains, l'enchevêtrement de divers temps et lieux dont elle est le support crée des relations entre ceux-ci, accidentelles ou non, qui justifient une formule très révélatrice de la paranoïa de bien des personnages du roman : « *tout est lié*<sup>52</sup> ». L'impression que provoque l'espace-temps de la Zone chez le lecteur peut s'apparenter au vertige, et la complexité de *Gravity's Rainbow* est en effet telle qu'aucun compte rendu de lecture publié dans la presse n'a manqué de la relever à sa parution, Richard Locke allant jusqu'à intituler son article, publié dans *The New York Times* : « L'un des romans les plus longs, les plus difficiles et des plus ambitieux depuis des années<sup>53</sup> ». Il présente ainsi Thomas Pynchon comme capable de créer « les structures littéraires les plus

---

<sup>50</sup> Cf. Philip K. Dick, *Time Out of Joint* (1959) et *The Man in the High Castle* (1962), Stanley Kubrick, *Dr Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying And Love the Bomb*, (1964).

<sup>51</sup> Orig. : « *In his books, the time-bound world of the sense is suffused with the four-dimensional world of space-time continuum. The four-dimensional world is used by Pynchon as the scientific expression of continuity unavailable to us on "this side", and is a figure for the continuities of timeless meaning and connection which exist at once with the historical time his characters and readers experience* », Thomas H. Schaub, *Pynchon: The Voice of Ambiguity*, Urbana – Chicago – Londres, University of Illinois Press, 1981, p. 4.

<sup>52</sup> Orig. : « *everything is connected* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 717.

<sup>53</sup> Richard Locke, « One of the Longest, Most Difficult, Most Ambitious Novels in Years », *The New York Times*, 11/3/1973, [en ligne],  
< <http://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-rainbow.html> >.

complexes – des complots, des complots adverses et des symboles qui s’entrecroisent et s’emmêlent dans le temps et dans l’espace<sup>54</sup> ».

Nous n’avons ici présenté ce roman que dans ses grandes lignes, mais nous entrerons aussi dans le détail. Le roman de Jean Echenoz que nous étudions semblera entre temps d’un abord plus aisé.

### 3. Le tour du monde des *Grandes Blondes*

La structure de ce roman de Jean Echenoz n’est pas construite autour de la quête d’un savoir, mais de la poursuite de l’un des personnages par quasiment tous les autres. Gloire Abgrall, « disparue depuis quatre ans<sup>55</sup> », est une ancienne vedette de la chanson prise en chasse par des détectives privés qu’emploie un producteur de télévision. Celui-ci, Paul Salvador, conçoit le projet de réaliser un programme de télévision, « Les Grandes Blondes », où Gloire Abgrall représenterait « l’exemple vivant d’une grande blonde bizarre<sup>56</sup> ». Le qualificatif se justifie de plusieurs façons : cette jeune femme a passé un ou deux ans en prison après avoir été jugée coupable du meurtre de son amant au moment où elle semblait pouvoir connaître un grand succès médiatique, et depuis sa sortie, quatre ans se sont écoulés sans qu’aucune nouvelle ne filtre. Son acharnement à garder secrète sa vie privée ainsi que son refus de reparaître dans le monde du spectacle font aussi d’elle « un cas d’espèce à l’intérieur du cadre<sup>57</sup> ». L’un des détectives lancés à sa poursuite, Kastner, y laisse la vie, et les deux autres, Personnettaz et Boccara, tentent de mettre la main sur elle, sans succès, tout autour du monde. Le roman met donc surtout en valeur les déplacements que suppose cette recherche acharnée.

---

<sup>54</sup> Orig. : « *the most intricate literary structures–plots and counterplots and symbols that twist and tangle in time and space* », *ibid.*, § 23.

<sup>55</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 10.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>57</sup> *Ibid.*

En effet, *Les Grandes Blondes* est l'un des romans d'Echenoz qui illustre le mieux son attrait pour ce qu'il nomme le « déplacement », l'un des « thèmes [...] récurrents<sup>58</sup> » dans son œuvre. Ce roman est structuré par une alternance irrégulière de chapitres focalisés sur Gloire, d'abord en Bretagne où elle vit sous un autre nom, brièvement à Paris, puis en Australie et en Inde, et enfin en Normandie, et de chapitres qui présentent Salvador tentant de préparer son émission télévisée, ses rencontres avec les détectives, et leurs démêlés, à Paris, en Bretagne, puis en Australie, en Inde, où ils arrivent toujours à contretemps, et se révèlent incapable de retrouver Gloire avant son retour en France.

Roman de fuite et d'errance, comme *Un An*, publié par Jean Echenoz en 1997, *Les Grandes Blondes* emprunte certains traits au récit de voyage ou au guide touristique. L'auteur dit avoir séjourné en Inde, pour récolter des informations qu'il a pu ensuite utiliser dans son travail. Dans l'entretien cité plus haut, il compare ce voyage avec sa résolution de ne pas aller dans le Grand Nord, mais de compiler des observations recueillies par d'autres, au moment où il écrivait *Je m'en vais*, paru en 1999 :

j'avais le souvenir que le travail de documentation que j'avais fait en Inde, s'il avait été finalement très précieux parce que j'avais pris beaucoup de notes, avait aussi un peu restreint le champ de la fiction, de l'imagination, de l'aventure, comme si j'avais été trop encadré par la réalité<sup>59</sup>

Cette réserve de l'auteur face à son propre travail peut renvoyer le lecteur à des passages où la touche de couleur locale est peut-être un peu appuyée, ce qui peut faire penser à un pastiche de guide de voyage. Ici, le récit détaille les efforts que déploie Gloire Abgrall, accompagnée de son chauffeur, Sanjeev, pour trouver la clinique du docteur Gopal, « 33 rue de la Pagode-Karaneeswarar » :

On arriva : serrées les unes contre les autres, abondaient là toute espèce de boutiques : marchands de pompes, de ressorts, de tuyaux, de couleurs, de plâtre et de corde, électriciens, plombiers, coiffeurs. Bref, les mêmes que partout dans le monde sauf que,

---

<sup>58</sup> « Dans l'atelier de l'écrivain », [entretien avec Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélemy], *Je m'en vais*, Éditions de Minuit, « Double », 2001, p. 250.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 232.

n'outrepassant pas six mètres carrés, tous ces établissements se ressemblaient sous leurs toits de palmes tressées, de planches et de paille et sur leur sol de terre battue. [...]

Elle hésita : sur le trottoir, à gauche, une échoppe contenait face à face deux machines, l'une à écrire, l'autre à coudre ; à droite, une autre proposait des services de Xerox-télex-fax. En haut, dans le fond, se maintenant à des échafaudages de cordes et de bambous, deux peintres ébauchaient les motifs d'une toile publicitaire dont on distinguait encore mal l'objet : alcool ou cigarettes, téléviseur ou machine à laver. Sanjeev alla s'informer auprès du tenancier de Xerox-télex-fax, qui lui indiqua l'emplacement de la clinique : au fond d'une cour à l'issue d'un passage en coude, en face d'un temple consacré à la déesse de la variole<sup>60</sup>.

L'effet d'exotisme est assuré mais également contrecarré par des techniques propres au style de Jean Echenoz. Elles sont très visibles, voyantes, et semblent établir une distance ironique entre le référent exotique et l'observateur : personnification des objets, parataxe, listes, ton égal ou quelque peu blasé, perception floue du détail, et chute humoristique qui vaut aussi prolepse allusive puisque Gopal, dont l'établissement semble si malencontreusement situé, se révélera un médecin véreux qui poussera Sanjeev dans la toxicomanie, tout en lui extorquant son sang, et forcera Gloire à convoier pour le compte de son réseau mafieux des substances prohibées. Mais les mentions de matériaux tropicaux (le bambou, la palme), de technologies obsolètes en Occident comme la peinture publicitaire, la machine à écrire, ou d'une spécialisation des commerces qui s'y fait plus rare aujourd'hui, la topographie incertaine et surtout la présence d'un temple hindouiste contribuent néanmoins à un exotisme qui reflète une vision très informée du paysage offert par les villes indiennes, et des souvenirs de voyages ont probablement nourri cette description.

---

<sup>60</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 142-143.

Grâce à un passage d'un court texte écrit en l'honneur de son amie Florence Delay<sup>61</sup>, on peut voir comment Jean Echenoz a nourri sa fiction de ses souvenirs de voyage :

Je me demande quel tour auraient pris les choses, et sans doute auraient-elles pu très mal tourner, si Florence Delay ne s'était pas vivement mise en colère à Bombay, un jour d'octobre 1993, alors qu'à la suite d'une manœuvre nous nous trouvions coincés au fond d'un lieu de crémation ceint de hauts murs par trois Indiens hostiles et musclés qui n'entendaient pas nous laisser sortir de là sans que nous leur versions une quantité déraisonnable de roupies<sup>62</sup>.

Nul doute que la visite mouvementée de ce quartier de Bombay a aussi servi d'inspiration à ce passage des *Grandes Blondes*, où Gloire et sa compagne de voyage, Rachel, déambulent dans cette partie de la ville :

Puis lorsqu'il arriva, vers Marine Drive, que les jeunes femmes longent des lieux de crémation, l'odeur des corps en combustion prit un moment le pas sur toutes les autres, nuancée selon leur classe sociale par celle des bûches entre deux strates desquelles ils partaient en fumée, santal ou bananier pour les riches, manguier pour le tout-venant<sup>63</sup>.

L'anecdote citée plus haut, qui ouvre « Tenez-vous droit ! », permet tout juste de se représenter deux étrangers en situation délicate, cependant, il est possible que la visite des crématoires ait permis à l'auteur de se documenter sur les bois utilisés, leur prix, mais aussi de humer les différents parfums de ces rituels funéraires.

De façon paradoxale, Jean Echenoz n'insiste pas sur le dépaysement auquel il soumet le personnage de Gloire Abgrall. Il n'écrit pas de récit de voyages, mais semble se contenter de placer en arrière-plan les éléments d'un exotisme qu'il ne développe pas, préférant la sobriété des images qui contraste avec les jeux de mots et les situations saugrenues : les corps incinérés à Bombay en contrebas de Marine Drive dégagent des odeurs variées, mais l'auteur ne s'oblige pas à reprendre le

---

<sup>61</sup> Variation sur les « je me souviens » de Georges Perec (*Je me souviens*, 1978), « Tenez-vous droit ! » est une remémoration des nombreuses occasions où Echenoz s'est trouvé heureux d'avoir Florence Delay pour amie.

<sup>62</sup> Jean Echenoz, « Tenez-vous droit ! », in Stéphane Michaud [éd.], *Pour fêter Florence Delay*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 75.

<sup>63</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 128.

stéréotype de l'odeur abominable des cadavres en combustion<sup>64</sup>. Il reprend une métaphore lexicalisée, « partir en fumée » en l'entendant au sens propre, ce qui est d'un comique léger et rassurant, et poursuit dans cette veine humoristique en évoquant les différentes « strates » constituant le bûcher funéraire, l'une d'elles étant ce corps qui, mentionné comme en passant, n'a de présence physique que fugitive et volatile, et disparaît derrière le statut social qu'il représentait, de son vivant. Ainsi, la réalité exotique est laissée en arrière-plan et constitue certes une réserve d'accessoires qui sont souvent employés dans le récit, mais surtout pour leur qualité littéraire, non pour l'intérêt qu'ils auraient en tant qu'objets, situations ou lieux typiques de telle ou telle partie du monde.

Le dépaysement de Gloire tient plutôt à un certain nombre de remarques du narrateur qui, par leur sobriété, allient un ton sobre à des situations décalées. Ce décalage humoristique semble consister d'abord en un déséquilibre entre l'exactitude scrupuleuse de certaines descriptions, et l'imprécision dans laquelle sont laissées des données plus importantes sur le plan narratif. Ainsi, la « petite ville du Sud<sup>65</sup> » où Gloire passe environ un mois entre deux séjours à Bombay, n'est pas nommée, mais les noms de son hôtel, le « Club cosmopolite », situé « dans le quartier des légations » et dont l'« entrée principale jouxtait le consulat de Birmanie<sup>66</sup> », et des rues qu'elle parcourt, « rue du Cénotaphe<sup>67</sup> », « rue de la Pagode-Karaneeswarar<sup>68</sup> », « rue TTK<sup>69</sup> », permettent de supposer que Jean

---

<sup>64</sup> Cf. « l'étrange et forte odeur des chairs grillées, du santal, de l'encens », Yves Véquaud, *Bénarès*, Seyssel, Champ Vallon, « Des villes », 1985, p. 54.

<sup>65</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 131. Le narrateur commente, peu après : « Une petite ville tranquille, sous ces climats, c'est tout de suite un million d'habitants fiévreux » (*ibid.*). Sur un ton familier, il prévient le dépaysement du lecteur en lui rappelant qu'en Inde, les ordres de grandeur sont différents, et les foules, bien plus nombreuses.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 174.

Echenoz a pu s'inspirer de Madras<sup>70</sup> pour lui donner forme. Pourquoi l'avoir caché en ne citant pas le nom de la ville fictionnelle ? Peut-être pour utiliser des données recueillies à Madras, qui se trouve bien dans le sud de l'Inde, mais qui est l'une des quatre plus grandes agglomérations du pays, tout en créant, pour les besoins de la fiction, le cadre d'une ville indienne de taille moyenne. Comme pour compenser cette imprécision qui interdit au lecteur de prendre *Les Grandes Blondes* pour un roman qui tendrait vers le récit de voyage, certaines remarques du narrateur, exagérément détaillées, introduisent dans le récit des éléments d'une étrangeté radicale qui contribuent à mettre en place un décalage proprement exotique. Lorsque le détective Personnettaz et Donatienne, la secrétaire de Salvador, parviennent au Club cosmopolite, que Gloire vient de quitter sur le conseil opportun du Dr Gopal, un « couple homosexuel de rats palmistes<sup>71</sup> » traverse la rue devant leur voiture. L'attribution d'une orientation sexuelle à cette espèce locale, mais exotique, pour le lecteur occidental, de rongeurs, relève sans doute de la plaisanterie, mais c'est par ce type de détail que l'auteur dépayse ses personnages. Un exemple plus probant est à trouver dans la description du paysage sonore par lequel Jean Echenoz souligne bien souvent son attachement à « l'usage de la rhétorique cinématographique », qui revient notamment à « construire un récit de la façon la plus visuelle et la plus sonore possible<sup>72</sup> » : en fin de soirée, avant d'aller se coucher, au Club cosmopolite,

Gloire restait un moment devant la mare près du portail. Après avoir happé tous les animalcules possibles dans la journée, les crapauds digéraient à présent, chantant paisiblement en chœur. Pour exécuter leur petit concert, ils se répartissaient en trois sections, les uns reproduisant des piailleries de volatiles, les autres une sirène de police et les troisièmes un émetteur de morse. Chœur frénétique, simultané, sans un instant de répit, le morse et la police à l'octave, le souffle grave du générateur tenant en même

---

<sup>70</sup> Il n'y a pas de consulat de Birmanie (ou Myanmar) à Madras (nommée Chennai depuis 1996), mais le consulat du Japon à Chennai se trouve Cenotaph Road 1st Street, dans le faubourg de Teynampet. Dans les environs, on trouve aussi un Cosmopolitan Golf Club, hôtel de luxe, et d'autres ambassades sont situées le long d'une avenue voisine, Anna Salai, et sur TTK Road.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>72</sup> « Dans l'atelier de l'écrivain », *loc. cit.*, p. 243.

temps lieu de basse continue et de diapason. Par-dessus les chorales batraciennes, depuis les branches d'un arbre à pluie, quelque soliste ailé projetait parfois un bref énoncé mélodique en contrepoint, quelques riffs en tierce<sup>73</sup>.

Les différents animaux qui interviennent dans ce passage sont présentés comme s'il s'agissait d'artistes, réunis en un « chœur » accompagnant des « solistes », et leur musique fait donc l'objet d'une véritable ekphrasis. Ces chants sont ainsi décrits à l'aide d'un vocabulaire spécifique emprunté aussi bien à la musicologie, « basse continue », « contrepoint », ou « riffs », qu'à la linguistique, avec le curieux « énoncé ». Mais l'ironie du passage réside en ce que l'analyse de ce « petit concert » – notons l'euphémisme – procède en isolant ses trois voix fondamentales : « des piailleries de volatiles », « une sirène de police », « un émetteur de morse » : c'est-à-dire les trois bruits qui le composent, dont deux sont habituellement produits par des machines dont la fonction est précisément de diffuser des signaux sonores traduisibles en messages clairs. Pour autant, la superposition des trois « chorales batraciennes<sup>74</sup> », ce « chœur frénétique, simultané », a pour résultat un tintamarre qui n'est jamais présenté comme tel, puisqu'il est méticuleusement décomposé en éléments sonores discrets, et dont l'éventuelle signification n'est jamais envisagée. Bruyante et mimétique, cette sérénade fait intervenir des animaux exotiques qui « reproduis[ent] » des sons d'origine humaine. C'est assurément un spectacle dépaysant, et il est inséré dans le texte romanesque, avec la distance ironique qui le voit assimilé à une œuvre d'art, mais c'est un morceau de bravoure auquel l'auteur a recouru à d'autres

---

<sup>73</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 136-137.

<sup>74</sup> Il faut remarquer que l'auteur n'emploie pas le substantif masculin « choral », qui désigne un hymne religieux chanté par un chœur, mais bien le féminin : ce sont là trois chœurs au complet qui chantent en même temps des chants différents.

reprises<sup>75</sup>, contribuant ainsi à la création de paysages sonores, ou « *soundscape*s<sup>76</sup> ».

L'attention que Jean Echenoz porte à l'univers sonore dans lequel il place ses personnages lui permet donc de les dépayser, dans le cas de Gloire, sans user des moyens plus traditionnels par lesquels il mettrait en avant des sonorités inouïes et exotiques. C'est en ramenant l'inconnu au connu, par des descriptions pleines de détachement et d'ironie, que l'auteur obtient l'effet qu'il recherche.

Le « déplacement<sup>77</sup> » est donc à prendre à la fois dans un sens géographique et métalinguistique : Gloire se retrouve bien plongée dans une réalité culturelle, linguistique, et plus globalement, phénoménologique, totalement étrangère. Mais Jean Echenoz, contant l'histoire de Gloire, se trouve lui-même dans cet état de déplacement, et son texte le démontre amplement. L'auteur et narrateur des *Grandes Blondes*, avec un détachement qu'il adopte aussi face à une réalité référentielle familière, se place dans la position décentrée d'un observateur distant et ironique pour mettre en avant le fait que ses personnages se trouvent certes dépayés, lorsque leur histoire les emmène à l'étranger, dans des pays exotiques, mais que leur dépaysement n'est pas seulement la conséquence de ces voyages. C'est surtout un effet de la position distanciée et ironique qu'il adopte en tant que narrateur. *Les Grandes Blondes* raconte la vaine poursuite autour du monde d'une femme que l'on finit par débusquer à cent vingt kilomètres de Paris : le déplacement dans l'espace géographique est l'un des ressorts de l'histoire, mais il est redoublé par un déplacement plus profond et radical qui tient à la technique de narration et au point de vue de l'auteur sur l'histoire qu'il raconte.

---

<sup>75</sup> Dans *Lac*, la description de la rue de Rome, de façon similaire, repose entièrement sur celle des bruits qui s'y font entendre. V. Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 84.

<sup>76</sup> Paul Rodaway, *Sensuous Geographies, Body, Sense, and Place* [1994], Londres – New York, Routledge, 2001, p. 86.

<sup>77</sup> « Dans l'atelier de l'écrivain », *loc. cit.*, p. 250.

#### 4. *Morbus Kitahara* et l'Europe de la Seconde Guerre mondiale

L'espace dans lequel ont lieu les événements racontés par Christoph Ransmayr dans *Morbus Kitahara* ne ressemble pas à ceux des romans de Jean Echenoz et Thomas Pynchon, qui parlent presque seulement de lieux réels, et se rapproche de ceux qu'a choisis Italo Calvino pour imaginer des villes à partir du canevas fourni par les voyages de Marco Polo. Ransmayr ne situe pas son histoire dans un référent géographique réel, mais les lieux qu'il invente sont parfois localisés par rapport à des référents réels. Ils sont donc quasiment identifiables.

*Morbus Kitahara* se déroule dans une région montagneuse occupée militairement pendant plus de vingt ans après la fin d'une guerre longue et cruelle, et similaire, par les moyens mis en œuvre, à celles que l'Europe a connues au XX<sup>e</sup> siècle. Mais les toponymes les plus cités dans le roman ne renvoient pas à un référent géographique identifiable. Ainsi ce qui autorise leur présence dans le même texte dépend des choix de l'auteur qui donne pour point de départ à son histoire la fin d'une guerre dont les vainqueurs sont une coalition qui comprend des Américains (notamment des États-Unis et du Brésil), des Russes, des Britanniques et des Français, et dont les champs de bataille s'étendent de l'Europe centrale au Japon, en passant par le désert de Libye. On reconnaît là aisément une représentation légèrement modifiée d'événements avérés et de lieux bien connus : la Seconde Guerre mondiale. Les indices les plus évidents qui désignent cette série de faits réels sont des noms de lieux de bombardements alliés : « dans les décombres de Vienne ou de Dresde ou de quelque autre ville en ruine<sup>78</sup> » et des grandes batailles : pour le père de Bering qui a perdu la tête, les noms des villages où il a combattu pendant la guerre ne sont plus que des noms : « El Agheila,

---

<sup>78</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, [tr. de l'all. par Bernard Kreiss], Paris, Albin Michel, « Les Grandes Traductions », 1997, p. 218. Orig. : « *Durch die Schutthalden von Wien oder Dresden oder durch irgendeine andere dieser ungepflügten Städte* », *Morbus Kitahara* [1995], Francfort-sur-le-Main, Siegfried Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997, p. 210.

Tobrouk, Saloum, Halfayah, Sidi Omar... Des noms, rien que des noms<sup>79</sup> ». Mais pour le lecteur, ces noms sont ceux des lieux des batailles des Omars et d'El Alamein où les Britanniques et leurs alliés, en bloquant l'avancée de l'Axe vers l'Égypte puis en le menant à la défaite de novembre 1942, remportent une victoire décisive.

D'autres allusions dans le texte de Ransmayr renvoient à une autre Seconde Guerre mondiale, celle que d'autres romanciers ont racontée avant lui. Ainsi, dans le chapitre V, « Stellamour ou la paix d'Oranienburg », qui présente les conditions d'occupation de Moor et de la région des rives du lac, le major Elliot, en charge du commandement, lit à la population rassemblée devant lui le plan de paix élaboré suivant les préceptes édictés par Stellamour, le vainqueur, à l'intention des vaincus. Or le discours d'Elliot est une succession d'injures et de menaces qui aboutissent à un geste étrange :

Après un *laisus* succédant à la lecture du *paragraphe 22*, Elliot interrompit son discours avec autant de rage et de brusquerie qu'il l'avait commencé, froissa les feuillets détaillant le plan de paix et les jeta aux pieds de celui qui se tenait le plus près de lui : son ordonnance<sup>80</sup>.

Les italiques dans ce passage peuvent tout à fait marquer l'emprunt des termes techniques au discours même du personnage, mais compte tenu de son irritation, de son geste inexplicable, incompatible avec sa position, et radicalement contradictoire avec le sens de son discours, ils peuvent aussi attirer l'attention du lecteur sur le chiffre cité. Elliot interrompt sa lecture au paragraphe 22 du plan de paix, et se laisse emporter par une colère qui manque de dignité et d'à propos, surtout pour un officier présentant le plan de paix qu'il est chargé d'appliquer sur le territoire qu'il administre. Cette tonalité étrange est sans doute l'indice d'une

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 289. Orig. : « *El Agheila, Tobruk, Salum, Halfayah, Sidi Omar . . . Namen, nichts als Namen* », *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 279.

<sup>80</sup> Orig. : « *Elliot brach seine Rede nach einer dem Paragraph 22 folgenden Suada ebenso plötzlich und wütend ab, wie er sie begonnen hatte, zerknüllte die Blätter des Friedensplanes und warf sie dem Nähestehenden, es war seine Ordonnanz, vor die Füße* », Christoph Ransmayr, *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 42.

allusion au roman de Joseph Heller, *Catch-22*, qui raconte les aventures très mouvementées des pilotes et du personnel d'un escadron de bombardiers américains basés en Méditerranée en 1944. Le nom d'Elliot chez Christoph Ransmayr peut être entendu comme une allusion à un jeu de mots très présent dans le roman de Joseph Heller sur le nom du poète britannique T.S. Eliot, et en outre, le numéro de paragraphe fatidique est commun aux deux romans. Chez Heller, il désigne, selon les mots de son traducteur Brice Matthieussent « l'Article 22 (du règlement) et l'entourloupe numéro 22, le piège à cons numéro 22 – entourloupe notoire dont pâtissent cruellement Yossarian [le héros] et ses camarades aviateurs<sup>81</sup> ».

Par la référence intertextuelle à *Catch-22*, *Morbus Kitahara* apparaît donc comme un roman satirique sur la Seconde Guerre mondiale – déterminer l'intention et le degré de cette satire reste pour le moment une tâche à accomplir –, mais surtout, il se situe dans un espace-temps non réaliste, proche de la fantaisie romanesque. Les toponymes réels cités par Ransmayr permettent d'identifier la références aux événements historiques qu'il aborde, mais ils ont aussi pour fonction de rendre impossible toute identification univoque des personnages, des lieux, et des histoires qu'il raconte. Si les noms des pays vainqueurs sont cités : « États-Unis d'Amérique<sup>82</sup> », « Armée rouge », « Russie<sup>83</sup> », ceux des pays vaincus ne le sont jamais. L'Allemagne et l'Autriche ne sont jamais mentionnées explicitement même si elles semblent faire partie des zones occupées : « un voyage à Vienne, voire dans des zones d'occupation plus éloignées, plus exotiques encore, telles que Hambourg, Dresde ou Nuremberg<sup>84</sup> » et la distance

---

<sup>81</sup> Brice Matthieussent, « Préface », in Joseph Heller, *Catch 22* [1985], [tr. de l'amér. et préf. par Brice Matthieussent], Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 2004, p. 9.

<sup>82</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, *op. cit.*, p. 107. Orig. : « *Vereinigte Staaten von Amerika* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 126. Orig. : « *Rote Armee* », « *Rußland* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 69. Orig. : « *Eine Reise nach Wien oder noch ferneren und exotischeren Besatzungszonen, nach Hamburg, Dresden oder Nürnberg* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 65.

qui en sépare Moor semble très grande. Mais les auteurs des crimes de travail forcé et de génocide, pourtant souvent évoqués dans le roman, ne sont caractérisés ni par une nationalité (autrichienne ou allemande), ni par une idéologie (nazie) qu'on s'attendrait à voir citée. Tout au plus sont évoqués certains de leurs accessoires dont l'identification ne fait aucun doute : « ceux qu'on retrouvait dans leurs uniformes noirs sur les quais de gare, dans les camps, dans les carrières et sous les potences<sup>85</sup> », ou bien « des poignards ornés d'une tête de mort<sup>86</sup> ». On peut ajouter que le père de Lily était un Viennois, et qu'il a porté cet uniforme « avec tous les insignes et une casquette qui plongeait ses yeux dans une ombre épaisse<sup>87</sup> ». Dans une colonne de réfugiés, à la fin de la guerre, il est reconnu par « un travailleur forcé libéré<sup>88</sup> » comme celui « qu'il avait vu dehors, en uniforme noir, à travers les barbelés cloués sur le trou d'aération du wagon à bestiaux. Sur un quai en Bessarabie<sup>89</sup> ». La couleur de l'habit, la visière de la casquette, les insignes portant la tête de mort, et le rôle des hommes qui les arboraient dans des politiques d'extermination qui fonctionnent par le biais de camps, de transports ferroviaires en wagons à bestiaux et de travaux forcés sont des indices qui renvoient évidemment au système concentrationnaire nazi dont l'organisation était confiée au corps des Schutzstaffeln (SS). Un autre personnage important, Ambras, est un survivant de la carrière de Moor qui, avec son escalier, ses baraquements, son crématoire et ses « ONZE MILLE NEUF CENT SOIXANTE-TREIZE MORTS<sup>90</sup> », est une allusion transparente à la carrière Wienergraben du camp d'Ebensee, satellite

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 121. Orig. : « Die in schwarzen Uniformen auf den Bahnsteigen, in den Lagern, Steinbrüchen und unter den Galgen », *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 116.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 114. Orig. : « Dolche mit Totenkopfemblemen », *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 109.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 127. Orig. : « Mit allen Orden und eine Schirmmütze, die seine Augen in tiefen Schatten beließ », *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 122.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 120. Orig. : « Befreiten Zwangsarbeiter », *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 116.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 121. Orig. : « Jener den er durch ein mit Stacheldraht vernageltes Luftloch des Viehwaggons gesehen hatte. Damals. Auf einem Bahnsteig Bessarabiens », *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 117.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 35. Orig. : « ELFTAUSENDUNDNEUNHUNDERTDREIUNDSIEBZIG TOTE », *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 33.

du camp de Mauthausen, et qui se trouve non loin des rives du Traunsee, en Haute-Autriche, dans le Salzkammergut.

Christoph Ransmayr reconnaît explicitement s'être inspiré de Mauthausen pour créer Moor, dans son plus récent essai, *Geständnisse eines Touristen* (2004)<sup>91</sup> : « Des impulsions ? Bien sûr que les carrières du camp de concentration d'Ebensee et Mauthausen étaient en quelque sorte des lieux qui m'ont donné une impulsion pour mon roman. Oui, à Mauthausen aussi il y a un escalier de pierre<sup>92</sup> ». Un peu plus bas, il écrit :

Je suis allé à l'école sur une des rives du Traunsee, sur l'autre rive se trouvait la carrière d'Ebensee, l'ancienne annexe du camp de Mauthausen. [...] J'ai vécu avec mes propres souvenirs supportables, et avec des souvenirs étrangers insupportables – des souvenirs de la carrière au bord du lac, de tout ce qui est arrivé là-bas. Bien sûr, j'aurais préféré si l'on veut, situer le roman *Morbus Kitahara*, l'histoire d'un garde du corps dont le regard s'obscurcit, dans un environnement plus brillant. Mais ensuite j'ai rencontré à New York un rescapé, un homme qui avait pu émigrer de Vienne – Fred Rotblatt, alias Jordan – et j'ai appris grâce à lui que l'on peut se livrer à *tous* les souvenirs, même comme narrateur<sup>93</sup>.

Ces deux propos de l'auteur donnent des informations sur les sources de son inspiration et sur le contexte de l'écriture de son roman. Il a donc vécu enfant dans les environs d'Ebensee, et a rencontré un homme aux États-Unis, Rotblatt, dont le témoignage sur sa fuite hors de l'Autriche nazie l'a aidé à terminer son roman, après une interruption due à la mort de son père (événement évoqué plus haut

---

<sup>91</sup> « Confessions d'un touriste, Un interrogatoire », n'a pas encore été traduit en français.

<sup>92</sup> Orig. : « *Impulse? Natürlich waren die Steinbrüche der Konzentrationslager von Ebensee und Mauthausen so etwas wie impulsgebende Orte für meinen Roman. Ja, auch in Mauthausen gibt es eine Steintreppe* », Christoph Ransmayr, *Geständnisse eines Touristen, Ein Verhör*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 2004, p. 121.

<sup>93</sup> Orig. : « *Ich bin an einem Ufer des Traunsees zur Schule gegangen, am anderen Ufer lag der Steinbruch von Ebensee, das ehemalige Außenlager von Mauthausen. [...] Ich habe mit erträglichen eigenen und unerträglichen fremden Erinnerungen gelebt – an den Steinbruch am See, an alles, was dort geschehen ist. Natürlich wäre mir lieber gewesen, etwa den Roman Morbus Kitahara, die Geschichte eines Leibwächters, dessen Blick sich verfinstert, in eine hellere Umgebung zu stellen. Aber dann bin ich in New York einem Geretteten begegnet, einem Emigranten aus Wien – Fred Rotblatt alias Jordan – und habe durch ihn gelernt, daß man sich allen Erinnerungen, auch als Erzähler, stellen kann* », *Ibid.*, p. 124-125.

dans le texte, et que désigne ici l'adverbe « *dann* »). Il faut souligner que Christoph Ransmayr reconnaît mêler ses propres souvenirs à ceux d'autrui, et qu'il s'autorise à raconter des souvenirs qu'il n'aurait pas vécus, mais l'indice le plus évident de sa position d'auteur de fiction, à l'écart de la réalité, est la confusion qu'il introduit dans l'ordre objet de référence-objet représenté : Ransmayr n'écrit pas qu'il y a aussi un escalier de pierre à Moor, mais qu'il y a aussi à Mauthausen l'escalier de pierre dont il parle dans son roman. Le tristement célèbre escalier de Mauthausen était une voie d'accès périlleuse à la carrière, « *der Wienergraben* », que les nazis ont utilisée pour épuiser les détenus et les tuer à la tâche.

Dans *Geständnisse eines Touristen*, Ransmayr précise ainsi la nature de son travail de fiction pour *Morbus Kitahara*. Ce n'est pas un travail sur l'histoire :

Le présent ? Je crois pas avoir jamais décrit autre chose que le présent, même s'il s'agissait, comme dans *Le Dernier des Mondes*, d'un poète antique exilé ou bien dans un autre roman – *Le Syndrome de Kitahara* – d'un patelin déserté, condamné au souvenir et à l'expiation, dans une Europe d'après-guerre telle qu'il n'y en a jamais eu de semblable<sup>94</sup>.

Christoph Ransmayr invente donc sciemment une fiction qui rappelle des lieux qui lui sont familiers et qui sont largement connus parce qu'ils ont été le site d'événements historiques importants, mais il prend soin également de travestir la réalité qu'il a vécue ou que ses parents ont vécue (il est né en 1954) afin de ne jamais parler que du présent : le présent de la fable. C'est le présent d'une uchronie qui verrait appliquer à Moor le plan Morgenthau au lieu du plan Marshall après la libération de l'Europe, et où les vaincus seraient isolés du reste du monde, privés d'industrie et confinés dans le culte du souvenir et l'expiation

---

<sup>94</sup> Orig. : « *Die Gegenwart? Ich habe meiner Meinung nach nie etwas anderes als die Gegenwart beschrieben, selbst wenn es, wie in der Letzten Welt, um einen verbannten Dichter der Antike ging oder in einem anderen Roman – Morbus Kitahara – um ein verwüstetes, zur Erinnerung und Sühne verurteiltes Kaff in einem Nachkriegseuropa, das es so nie gegeben hat* », Christoph Ransmayr, *Geständnisse eines Touristen*, *Ein Verhör*, op. cit., p. 93.

des crimes dont ils avaient été complices<sup>95</sup>. On aurait aussi à faire à une utopie malheureuse : une dystopie. En effet, les uchronies, tout comme la science fiction, développent souvent leur version alternative de l'histoire dans la direction du pire. Mais l'histoire que *Morbus Kitahara* nous conte se déroule dans une Europe marquée par la guerre, une Europe très ressemblante à celle que les alliés découvraient en mai 1945. Moor, si fictif soit-il, ne dissimule Mauthausen qu'aux yeux des ignorants, et le masque de l'hétéronyme est purement un symbole de la liberté créatrice de l'auteur.

Tressage complexe entre différentes époques de l'histoire et différents lieux du monde réel, les mondes représentés dans les fictions de notre corpus mettent le lecteur en contact avec une multiplicité d'univers sur lesquels on ne peut se contenter d'un regard général.

## **B. La géographie dans le récit**

*Les Grandes Blondes*, *Le città invisibili*, *Gravity's Rainbow* et *Morbus Kitahara* constituent, chacun à sa manière, un espace-temps de référence en citant des toponymes connus, en inventant des lieux fictifs qui prennent pourtant place dans le monde connu, ou en revisitant l'histoire de la géographie, avec la réécriture des voyages de Marco Polo. Mais ces romans ne se bornent pas à citer des noms de pays, ou de villes, à insérer la fable dans le réseau des circuits commerciaux et touristiques, ils usent aussi abondamment de techniques propres à la géographie, pour définir un motif littéraire et narratif.

### **1. La raison des toponymes**

Il y a différents types d'invention spatiale. Tous les auteurs ne créent pas de toutes pièces un monde totalement étranger à celui dans lequel ils vivent. Ainsi, dans *Les*

---

<sup>95</sup> V. à ce sujet Thomas Neumann, « “Mythenspur des Nationalsozialismus” Der Morgenthauplan und die deutsche Literaturkritik », in Uwe Wittstock [Hrsg.], *Die Erfindung der Welt, Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997, p. 188-193.

*Grandes Blondes*, qui ne sera pas examiné ici pour cette raison, Jean Echenoz ne cite que des toponymes réels<sup>96</sup>. Les noms de rues sont empruntés à la réalité, de même que les noms des hôtels – seul l'ordre des mots qui les composent est modifié (le Taj Intercontinental à Bombay, p. 127, l'Hôtel de l'Absinthe à Honfleur, p. 232). La plus remarquable intervention de l'auteur sur la réalité de référence dont il fait le cadre de son roman est la mention, comme dans tous ses autres romans, de la rue de Rome, dont Christine Jérusalem a montré qu'elle joue, « dans la cartographie personnelle de l'écrivain [...] un rôle stratégique<sup>97</sup> ». À la fois frontière et lieu de passage, lieu mémorable (Mallarmé y a vécu) et lieu anodin, elle se trouve aussi à proximité d'un pont qui enjambe les voies de la gare Saint-Lazare, et c'est par cet artifice que dans *Les Grandes Blondes*, la femme en fuite et le limier lancé à ses trousses se trouvent, « l'espace d'un centième de seconde<sup>98</sup> », occuper le même point de la carte, Gloire Abgrall assise dans un train, et Personnettaz marchant sur le pont. Cela excepté, *Les Grandes Blondes* se caractérise par la neutralité et le réalisme de son cadre géographique.

Mais dans les fictions qui sont situées dans des lieux qui n'existent pas dans le monde réel, les toponymes sont bien souvent inventés : Nabokov est ainsi le créateur d'Antiterra, dans *Ada, or Ardor*, aussi bien que des histoires qui s'y déroulent. Des différents lieux évoqués par les héros de ce roman, Ladore, Londres, la Suisse, Kaluga, l'Estotie, la Canadie, la Californie ou la Nouvelle-Amsterdam, certains semblent correspondre aux lieux réels qui portent ces mêmes noms ou qui les ont portés par le passé (la Nouvelle-Amsterdam est l'ancien nom de New York), mais d'autres s'en distinguent radicalement. Ainsi, la Russie est une région des USA, dans *Ada*, alors que des rives de la Baltique et de la mer Noire jusqu'au Pacifique s'étend la Tartarie. Il faut donc se fier au narrateur et

---

<sup>96</sup> Les cas de Saint-Brieuc et Paris sont évoqués ici-même, p. 249-250 et p. 270.

<sup>97</sup> Christine Jérusalem, *Jean Echenoz*, Paris, ADPF – Ministère des Affaires étrangères, « Auteurs », 2006, p. 72.

<sup>98</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 84.

croire que ces toponymes sont d'abord les lieux de la fiction d'*Ada* et que leur coïncidence avec notre monde ne saurait être qu'accidentelle, comme le proclame la formule légale sur laquelle se terminent les films hollywoodiens.

Dans trois des œuvres de notre corpus, la géographie de référence mêle des lieux réels et des lieux fictifs. L'auteur qui invente pour sa fiction un espace-temps cohérent et contigu à la réalité doit donc tenir compte de la géographie pour faire entrer dans son atlas de référence des lieux fictifs et leur donner une place à côté des lieux réels. Italo Calvino, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr citent ainsi des toponymes réels à côté de toponymes fictifs. Mais tous contribuent à donner corps à une géographie de l'imaginaire.

#### **a. La Mitteleuropa camouflée de Christoph Ransmayr**

Dans *Morbus Kitahara*, le lac et la petite ville où vivent les principaux personnages du roman portent le nom de Moor, qui signifie « marais » en allemand. Mais ce toponyme, quoique fréquent dans la région de Hambourg, surtout sous forme composée (on peut citer Moorfles, Moordorf, Moorrege), ainsi qu'aux environs de Kiel (Moorsee), accompagne dans le roman de Ransmayr des toponymes plus rares : Leys, Eisenau, qui sont les noms de villages voisins de Moor. Un autre village fréquemment cité dans le roman est Haag, toponyme relativement répandu dans la région de Linz, en Autriche, d'où l'auteur est originaire. Mais la présence dans les mêmes lieux du « lac de Moor », de « Moor », « Leys » et « Haag » est une invention géographique de Christoph Ransmayr<sup>99</sup>. *Morbus Kitahara* mentionne aussi des lieux réels : Vienne, Hambourg, Nuremberg<sup>100</sup>, Oranienburg<sup>101</sup>, Trieste<sup>102</sup>, ou encore la Pologne<sup>103</sup>, le

---

<sup>99</sup> On peut émettre l'hypothèse que Christoph Ransmayr ait trouvé le nom de son village fictif dans les vers d'une chanson devenue un hymne à la résistance antifasciste « *Das Moorsoldatenlied* », « Le Chant des soldats du marais », composée par Wolfgang Langhoff et Rudi Goguel, militants communistes détenus en 1933-1934 dans le camp de concentration de Börgermoor.

<sup>100</sup> Christoph Ransmayr, *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 71.

Brésil<sup>104</sup>, l’Afrique du Nord<sup>105</sup>, ou New York<sup>106</sup>. Cet inventaire, sans être exhaustif, témoigne de l’abondance des mentions de lieux divers et parfois fort éloignés les uns des autres. Mais pour chacun d’entre eux, dès lors qu’il est le siège d’un des développements de l’intrigue romanesque, Christoph Ransmayr utilise une toponymie tout à fait précise, parlant de l’Hudson<sup>107</sup> ou de Poughkeepsie<sup>108</sup> dans l’État de New York, ou de la baie de Guanabara lorsque ses personnages arrivent à Rio<sup>109</sup> ou du Pico da Neblina<sup>110</sup> qui est, dans le roman comme dans la réalité, le point culminant du Brésil.

Le roman évoque aussi, plus longuement, des pays ou régions d’Europe centrale et orientale, ce sont les lieux d’où proviennent des réfugiés : Pologne, Moravie, Bessarabie<sup>111</sup>, ou d’où arrive le bateau qui transporte les habitants de la région de part et d’autre du lac de Moor : l’Istrie, la côte dalmate sur l’Adriatique<sup>112</sup> avec le port de Rijeka et le golfe de Kvarner<sup>113</sup> ; et certains personnages secondaires sont très précisément rattachés à des lieux qui existent dans l’espace réel : la femme qui aide la mère de Bering lorsqu’elle le met au monde, la Polonaise Celina, est une esclave venue à Moor depuis l’étranger, victime de la guerre : « la travailleuse forcée Celina Kobro, de Szonowice en Podolie<sup>114</sup> ». Mais il faut remarquer ici que l’auteur choisit de préférence, semble-t-il, les noms de régions d’Europe orientale dont la souveraineté est contestée : la

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 7, p. 111, p. 387.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 11, p. 177.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 15. Orig. : « *Die Zwangsarbeiterin Celina Kobro aus Szonowice in Podolien* », Morbus Kitahara, *op. cit.*, p. 13.

Bessarabie a ainsi fait partie de la Roumanie avant d'être cédée à la Russie soviétique puis disputée par l'Ukraine et la Moldavie. L'Istrie avant la Première Guerre mondiale était l'enjeu d'une lutte entre l'Autriche-Hongrie et l'Italie, mais fut accordée (sauf l'enclave italienne de Trieste) à la Yougoslavie en 1919, jusqu'à l'indépendance de la Slovénie en 1991. La Podolie, avant d'être intégrée à l'Ukraine en 1945 avait été tantôt russe, tantôt polonaise pendant plus de six siècles. La géographie européenne, présente en arrière-plan dans *Morbus Kitahara* n'est donc pas celle des nations indépendantes et maîtresses de leur territoire, mais celle des minorités nationales, des conflits et des alliances momentanées entre États aux dépens de leurs peuples. L'espace difficilement identifiable qui entoure Moor est très cohérent avec ce qu'a été la géographie des confins de l'empire austro-hongrois, qui s'étendait au début du XX<sup>e</sup> siècle à travers de multiples nations du Tyrol à la Bukovine et de la Galicie à la Dalmatie.

Certains toponymes cités dans le roman de Christoph Ransmayr ont cependant une connotation moins territoriale et plus poétique. C'est le cas du massif montagneux qui isole Moor et surplombe les rives du lac :

Sur la carte murale de l'état-major était inscrit, par dessus les signes indiquant les sommets et les méandres des courbes de niveau, le nom du massif montagneux, cerclé de rouge : la *Mer de Roche*. Interdite, impraticable, et minée aux points de passage, cette mer s'étendait entre les zones d'occupation, no man's land pelé, enseveli sous les glaciers<sup>115</sup>.

Le nom paradoxal qui lui est donné souligne sa dimension d'obstacle profond et infranchissable et fait de cette chaîne de montagne l'équivalent d'une fosse sous-marine. Mais c'est un obstacle naturel renforcé par les ruines de la guerre : « les fortifications de haute montagne rasées sous les bombes et les réseaux de bunkers

---

<sup>115</sup> Orig. : « *Auf der Kartenwand der Kommandantur war der über Gipfelzeichen und mäandrierende Höhenlinien hingeschriebene Name des Gebirges rot umrandet: Das Steirnerne Meer. Verboten, unwegsam und an seinen Pässen vermint, lag dieses Meer zwischen den Besatzungszonen, ein kahles, unter Gletschern begrabenes Niemandland* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 32.

détruits à l'explosif<sup>116</sup> ». Les seuls à s'y aventurer sont les bandes de pillards qui terrorisent Moor et sa région, et Lily qui part en chasse de temps en temps pour décimer ces bandits au fusil à lunette (voir le chapitre XII de *Morbus Kitahara*) ou pour y trouver des émeraudes qu'elle échange à Ambras contre des biens difficiles à se procurer : « ces émeraudes troubles qu'elle cherchait et trouvait dans les gouffres et les cirques de la Mer de Roche<sup>117</sup> ». Ainsi ces « labyrinthes de pierre<sup>118</sup> » sont une région sauvage à la fois naturelle et construite qui sollicite aussi bien l'imaginaire mythique du dédale ou du palais mystérieux à l'architecture trompeuse que celui de la mer infestée de pirates.

Dans le roman de Christoph Ransmayr se croisent donc des toponymes réels et des toponymes de fiction derrière lesquels il est néanmoins possible de trouver un référent réel. La création de l'auteur s'appuie donc sur une prise en compte précise et profonde du monde qui l'entoure. On reconnaît même une prédilection pour des lieux disputés, parfois désertés, témoins de batailles et de crimes affreux : marqués par l'histoire de l'Europe centrale. On peut identifier ici l'ancien territoire de l'empire austro-hongrois.

#### **b. L'encyclopédie des prénoms d'Italo Calvino**

Les toponymes des *Città invisibili* jouent eux aussi sur l'imaginaire et surtout sur la culture livresque du lecteur. On sait que les noms des villes décrites dans ce recueil sont des prénoms de femmes. Mario Barenghi, éditeur des romans et récits de Calvino dans la collection « I Meridiani », équivalent italien chez Mondadori de la « Bibliothèque de la Pléiade », propose un bon point de départ pour une étude onomastique dont il relève l'intérêt dans un récent article. Il mentionne ainsi

---

<sup>116</sup> Orig. : « Zerbombter Hochgebirgsstellungen und gesprengter Bunkersysteme », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 128.

<sup>117</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, *op. cit.*, p. 103. Orig. : « Jenen trüben Smaragden [...], die sie in den Klüften und Hochkaren des Steinernen Meeres suchte und fand », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 134. Orig. : « Gesteinslabyrinth », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 128.

le réseau de références littéraire qu'implique l'onomastique calvinienne : du monde classique (Horace, Ovide) au Moyen Âge (Paul Diacre, Rustichello), de la Renaissance (Arioste et Le Tasse) à l'ère moderne (Goethe, Pouchkine et bien d'autres), en passant par le siècle des Lumières et des « turqueries » (Voltaire, Galland) et les divers genres de théâtre, y compris le livret d'opéra<sup>119</sup>.

Pour retrouver l'origine des toponymes inventés par Italo Calvino, il faut donc pousser la recherche dans toutes les directions. Mais s'il arrive parfois dans la réalité que deux lieux portent le même nom<sup>120</sup>, il est beaucoup plus fréquent que deux personnes portent le même prénom. Néanmoins, la recherche des origines des noms des « villes invisibles » donne des résultats que l'on peut grouper en trois ensembles cohérents qui renvoient à différentes époques de l'histoire et de la culture européennes : l'Antiquité, le Moyen Âge et l'ère moderne.

Tout d'abord, les noms de Bauci (Baucis), Fillide (Phyllide<sup>121</sup>), ou Penthesilea renvoient à des mythes grecs connus : Philémon et Baucis recevant dans leur mesure Zeus et Hermès déguisés, la métamorphose de Phyllis dont Ovide donne à lire la lettre à son amant au livre II des *Héroïdes*, et la reine des Amazones, Penthésilée. Elle est l'héroïne de la pièce de Kleist, et fut évoquée par de nombreux auteurs antiques et plus récents, comme Dante qui la place parmi les vierges guerrières du chant IV de l'*Inferno* (1314), et L'Arioste, qui l'évoque dans

---

<sup>119</sup> Orig. : « [...] *la rete di riferimenti letterari che [l'onomastica calviniana] implica: dal mondo classico (Orazio, Ovidio) al Medio Evo (Paolo Diacono, Rustichello), dal Rinascimento (Ariosto e Tasso) all'età moderna (Goethe, Puškin, e molti altri), passando per il secolo dei lumi e delle "turcherie" (Voltaire, Galland) e i diversi generi di teatro, ivi incluso il libretto d'opera* », Mario Barenghi, « L'indice delle *Città invisibili*, quattro fogli dall'archivio di Calvino », *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologne, Il Mulino, « Saggi », 2007, p. 255.

<sup>120</sup> C'est tout à fait vrai dans la géographie américaine : on ne compte plus les Springfield aux USA, et tous les chemins mènent ainsi à plusieurs Rome, Mobile ou Ithaque. Sur la question de ces brouillages hétérotopiques, voir Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007, p. 172 *sqq.*, et ici-même, p. 183-185.

<sup>121</sup> Les noms grecs ou latins ont en français une transcription archaisante, alors que la langue italienne l'a adaptée à leur prononciation courante. C'est la source de quelques erreurs du traducteur des *Città invisibili* en français. Mais pour Jean Thibaudeau, la fidélité au texte de Calvino est plus importante que la mise au jour de ses sources d'inspiration. Nous ne donnons les deux versions de ces prénoms que lorsqu'ils diffèrent largement, d'une langue à l'autre.

*l'Orlando furioso* (1532). Laudomia ou Laodamie est l'épouse d'Acaste, l'un des « sept contre Thèbes » : elle est mentionnée par Stace dans la *Thébaïde*. Argia, épouse de Polynice, appartient au même corpus mythologique. Aglaura (Aglaurée) est encore une figure mythique dont Ovide conte l'histoire dans le chant II des *Métamorphoses*. On note que Calvino a pris soin de ne pas choisir les héroïnes les plus connues.

Les lettres anciennes sont donc largement évoquées par les noms de certaines villes du recueil, mais cela ne concerne pas seulement les noms de personnages mythologiques, mais aussi ceux de personnages créés par les auteurs. Ainsi, Lalage, Fillide (une autre Phyllis de la culture classique) et Pirra (Pyrrha) sont des jeunes femmes à qui Horace s'adresse ou à qui il dédie certaines de ses *Odes*. Cloe renvoie évidemment au roman de Longus, *Daphnis et Chloé*, de même que Leandra pourrait être une féminisation du nom du héros de *Hérô et Léandre*, dont le poète alexandrin Musée chante la triste histoire au IV<sup>e</sup> ou au V<sup>e</sup> siècle de notre ère. Quant à Andria et Perinzia, ce sont les personnages des comédies de Térence, *L'Andrienne*, et de Ménandre, *La Périnthienne* (dont il ne nous reste que le titre) : toutes deux sont désignées par leur lieu d'origine, l'île d'Andros et la cité de Perinthos.

Des personnages historiques ont aussi donné leur nom à certaines villes imaginées par Calvino. Ces femmes appartiennent à l'histoire antique, comme Bérénice (il y eut des reines d'Égypte et plus tard une fameuse princesse de Judée qui portèrent ce nom, la tragédie de Racine en témoigne), Zenobia, reine de Palmyre, Ottavia (Octavie), sœur de l'empereur Auguste, et Ipazia (Ipazie, dans la traduction française de référence), soit Hypathie, philosophe et mathématicienne alexandrine du V<sup>e</sup> siècle.

Les familles qui étaient à la tête de l'empire romain d'Orient ont une présence assez forte dans ce corpus de prénoms avec Irène, qui régna au tournant du IX<sup>e</sup> siècle, Eudossia (Eudoxie), fille de l'empereur Théodose II (V<sup>e</sup> s.), Procopia, fille de Nicéphore Ier le Logothète (IX<sup>e</sup> s.), et Théodora et Zoé, toutes deux filles

de l'empereur Constantin VIII (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.). Mais Eutropia et Théodora sont aussi des noms d'épouses ou de filles d'empereurs romains du IV<sup>e</sup> siècle, avant la séparation entre empires d'Orient et d'Occident.

L'intérêt<sup>122</sup> d'Italo Calvino pour le Moyen Âge des VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles se confirme avec son goût marqué pour le royaume lombard. Il donne à ses « villes invisibles » des noms qui nous ont été transmis par Paul Diacre, auteur à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle de l'*Histoire des Lombards* : Trude, qui est le nom d'une ville multiple et toujours semblable, si ce n'est une allusion à Gertrude Stein, pourrait être une autre aphérèse : celle du prénom de Guntrud, épouse du roi Liutprand. Rosmunda était le nom d'une ville que Calvino n'a pas intégrée à son recueil<sup>123</sup>, et c'est aussi celui d'une reine des Lombards. Anastasia pourrait renvoyer le lecteur à la fille du tsar Nicolas II, mais c'est à saint Anastase que Liutprand a consacré plusieurs églises et monastères, et il contribua à la diffusion de son culte en Italie. Calvino emprunte aussi leurs prénoms à d'autres saintes : Mélanie, Cécile, et Eufemia (Euphémie).

Mais Calvino se réfère aussi beaucoup à l'histoire littéraire italienne : Sofronia et Olindo, un couple d'amoureux du livre II de la *Gerusalemme liberata* (1581) du Tasse donnent leurs noms aux villes de Sofronia et Olinda. Quant à Clarice et Smeraldina, ce sont aussi des personnages d'*Arlechino servitore di due padroni* (1753) de Goldoni. Ersilia, l'épouse de Romulus, selon certaines versions du mythe, est l'héroïne du drame de Métastase, *Romolo ed Ersilia* (1765).

De grands auteurs étrangers sont également évoqués : Voltaire, avec sa tragédie *Zaïre* (1732), et Goethe, avec le poème épique *Hermann und Dorothea* (1797), ont créé des personnages féminins dont les noms ont inspiré Calvino pour la toponymie des *Città invisibili*, qui comprend Dorothea et Zaira. Tecla semble nommée d'après Thekla, dans *Die Piccolomini* et *Wallensteins Tod* (1799), les

---

<sup>122</sup> Calvino situe aussi l'action du *Chevalier inexistant* (1959) à la cour de Charlemagne.

<sup>123</sup> V. Mario Barenghi, « L'indice delle *Città invisibili*, quattro fogli dall'archivio di Calvino », *loc. cit.*, p. 255.

deux derniers volets de la trilogie dramatique de Schiller. Et Zobéide est l'héroïne d'un des contes des *Mille et Une Nuits* (33<sup>e</sup> et 34<sup>e</sup> nuits dans la version de Galland, parue en 1717). Cet hypotexte oriental est aussi présent dans d'autres œuvres d'Italo Calvino<sup>124</sup>.

Mais certains noms proviennent aussi des livrets d'opéras, souvent dérivés de récits historiques. Isaura est ainsi l'un des personnages du *Tancredi* (1813) et Zenobia de l'*Aureliano in Palmira* (1813) de Gioacchino Rossini. Mais Valdrada, qui est une des filles du même Tancrède, roi de Sicile (XII<sup>e</sup> s.) et qui donne son nom à une des villes décrites par Marco Polo dans le texte d'Italo Calvino, n'apparaît pas dans cet opéra. Quant à Haendel, il s'est aussi inspiré des personnages historiques de Bérénice et d'une autre Irène, princesse de Trébizonde au XV<sup>e</sup> siècle, dans *Berenice, Regina d'Egitto* (1737) et *Tamerlano* (1724). Le nom d'Ottavia, se référant précisément à la sœur de l'empereur Auguste, fait aussi partie des rôles de *L'Incoronazione di Poppea* (1642), le dernier opéra de Monteverdi.

Certains toponymes en revanche semblent être les prénoms de personnages inattendus dans l'ensemble que nous avons reconstitué : Marozia est le prénom d'une célèbre courtisane toscane du X<sup>e</sup> siècle, Eusapia est celui d'une fameuse mystificatrice et spirite italienne, Eusapia Palladino (1854-1918), Fedora, celui d'une princesse russe, héroïne éponyme de l'opéra d'Umberto Giordano (1898), Tamara fut la reine de Géorgie à la charnière des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles et elle est l'héroïne du *Démon* (1840), un poème de Lermontov. Moriana, qui est le nom en italien de la Maurienne, région rattachée au duché de Savoie au XI<sup>e</sup> siècle, semble être un prénom rarement utilisé. Il en est de même pour Bersabea, qui est la transcription en italien du nom d'une ville biblique, Bersabée, aujourd'hui Bir e'Saba ou Beer Sheva. Quant à Zora et Raissa, ce sont des prénoms slaves qui,

---

<sup>124</sup> Zaira et Zobeida (et non Zobeide) sont des prénoms de femmes qui apparaissent ainsi dans *Le Baron perché* (1957) aux chapitres XV et XIX.

comme huit autres<sup>125</sup>, parce qu'ils sont soit extrêmement rares, soit trop fréquents, ne permettent pas d'identifier un personnage précis qui aurait donné son prénom à l'une des *Città invisibili*.

Italo Calvino a donc donné aux villes de l'empire de son personnage Kublai les noms de femmes dont la réalité historique ou fictive est attestée dans de nombreux ouvrages. Certains toponymes semblent plus énigmatiques, mais il ne semble pas exagéré de conclure que la mythologie et la littérature gréco-romaine, l'histoire de l'empire romain et de l'Italie médiévale, les littératures italienne, française et allemande des XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles et l'opéra sont les principales sources de l'onomastique des *Città invisibili*.

### c. L'exil d'Enzian dans *Gravity's Rainbow*

Les toponymes cités dans le roman de Thomas Pynchon sont plus nombreux, mais comme on l'a vu, ils renvoient bien souvent aux zones de combat de la Seconde Guerre mondiale. Cependant, tout un versant de cette œuvre est irrigué par une fantaisie bariolée dont les sources sont multiples.

Pour distinguer avec précision les références à des lieux réels des références à des lieux fictifs, ce qui revient à séparer les lieux de l'Histoire des lieux de la fantaisie narrative pynchonienne, une étude des lieux évoqués à travers le parcours d'un personnage important du roman ne manque pas d'intérêt. C'est à dessein que nous choisissons de laisser de côté, pour le moment, les villes et les pays imaginés par bien des personnages de *Gravity's Rainbow* : « *City Paranoiac*<sup>126</sup> », « *Leid-Stadt*<sup>127</sup> » ou « cet Autre Monde qui a l'air identique<sup>128</sup> » : ces lieux de la fiction semblent n'exister que dans l'imaginaire des personnages,

---

<sup>125</sup> De Adelma à Zirna, en passant par Diomira, Isidora, Leonia, Maurilia, Olivia et Zemrude.

<sup>126</sup> Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 657.

<sup>128</sup> Orig. : « *That identical-looking Other World* », *ibid.*, p. 228.

avant d'être imaginés par le lecteur, il convient donc d'identifier là une géographie de la fantaisie dont il sera question plus loin<sup>129</sup>.

Oberst Enzian est pour ainsi dire un double de Tyrone Slothrop : il est guidé par la même obsession pour la fusée V-2, et a été lui aussi manipulé au profit d'entités supérieures, cartels industriels, vastes structures de recherche, États, tout ce que Mexico résume comme un « Système Eux<sup>130</sup> ». Cependant, il se trouve dans l'autre camp, avec les nazis. Et son histoire renvoie à un pan de l'histoire des colonies pour lequel Pynchon a déjà manifesté son intérêt dans *V*<sup>131</sup>. Enzian est un Héréro rescapé de la répression conduite par le général von Trotha contre le soulèvement de ces pasteurs nomades en 1904, en Afrique du Sud-Ouest (« *Deutsch-Südwestafrika* »). Ainsi, il est né à Swakopmund, sur la côte atlantique, des amours d'un marin russe avec sa mère et a pour demi-frère Tchitcherine<sup>132</sup>, officier soviétique lui aussi à la recherche de toutes les informations disponibles sur les V-2. Enzian a vécu ses premières années dans le « village circulaire de sa mère dans le Kakau Veld<sup>133</sup> » : il a survécu, bébé (« il ne marchait que depuis quelques mois ») au « grand *trek*<sup>134</sup> » à travers le Kalahari, retraite conduite par Samuel Maharero vers le Bechuanaland (l'actuel Botswana) pour rejoindre un allié, de l'autre côté du désert, et échapper à la campagne d'extermination allemande<sup>135</sup>. La suite de son histoire est transmise par fragments

---

<sup>129</sup> V. ici-même, p. 194.

<sup>130</sup> Orig « *They-System* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 650.

<sup>131</sup> Thomas Pynchon, *V*. [1963], New York, Harper & Row, « Harper Perennial », 1986, p. 245 *sqq.*

<sup>132</sup> V. Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 355-357.

<sup>133</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, *op. cit.*, p. 320. Orig. : « *his mother's circular village far out in the Kakau Veld, at the borders of the land of death* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 327.

<sup>134</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, *op. cit.*, p. 321. Orig. : « *he had been walking only for a few months* », « *great trek across the Kalahari* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 327.

<sup>135</sup> Le général von Trotha, gouverneur du protectorat « *Deutsch-Südwestafrika* » est resté célèbre pour avoir donné à ses troupes l'ordre d'exterminer les Héréros (sobrement intitulé « *Vernichtungsbefehl* ») en octobre 1904. Il l'annule deux mois plus tard devant les protestations du chancelier von Bülow. Entre temps, ses troupes et les colons allemands auront

au lecteur, puisque Enzian est le plus souvent vu à travers les divers personnages qu'il croise et qui apparaissent dans le roman à plusieurs reprises : Weissmann qui fait de lui son amant et l'initie à la recherche scientifique sur les fusées, son demi-frère Tchitcherine qui le poursuit de sa haine, ou le Major Marvy qui recueille des informations technologiques dans l'Allemagne vaincue pour le compte des États-Unis et de la General Electric. Ce dernier raconte l'histoire de ces Héréros à Slothrop, qui a revêtu l'identité d'un journaliste anglais, lors de leur première rencontre à bord d'un train pour Nordhausen, à l'été 1945 :

Suffisait pas qu'on doive se méfier des Russkofs, des *frogs* et des rosbifs – euh, sauf votre respect, mon pote. Maintenant, on n'a pas juste des nègres, tu vois, mais des nègres *boches*. Ah, putain. Le 8 mai, presque partout où il y avait une fusée, t'avais aussi un nègre. Jamais des batteries tout-bamboula, vu ? Même les boches pouvaient pas être crétins à ce point<sup>136</sup>.

Dans son racisme et sa vulgarité, cet officier résume bien le caractère exceptionnel et paradoxal de la situation des exilés héréros que Thomas Pynchon imagine devenus des soldats du Reich. Ils se définissent alors comme « Héréros de la Zone<sup>137</sup> » et cherchent à se regrouper pour construire la fusée V-2 qui pourra les

---

commis de nombreuses exactions, et les civils et réfugiés héréros, parqués jusqu'en 1908 dans des camps de concentration moururent en masse à la suite des privations, des maladies et des travaux forcés. Les estimations de la population de départ varient entre 35 000 et 80 000 personnes, et le décompte des morts est tout aussi imprécis, les historiens proposant des estimations qui vont de 16 000 ou 17 000 (Walter Nuhn, *Sturm über Südwest: Der Hereroaufstand von 1904 – Ein düsteres Kapitel der deutschen kolonialen Vergangenheit Namibias*, Coblenz : Bernard und Graefe, 1989, p. 315) à entre 30 000 et 75 000 morts (Udo Kaulich, *Die Geschichte der ehemaligen Kolonie Deutsch-Südwestafrika (1884-1914), Eine Gesamtdarstellung*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2003, p. 266). Le chiffre retenu par Udo Kaulich est particulièrement important, car il fait entrer dans son calcul les membres d'autres peuples qui se joignirent au soulèvement héréro. Pynchon retient une proportion communément admise de 60 % de disparus (Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 328).

<sup>136</sup> Orig. : « *Not enough we have to worry about Russkys, frogs, limeys–hey, beg pardon, buddy. Now we got not just niggers you see, but kraut niggers. Well, Jesus. V-E Day just about everyplace you had a rocket, you had a nigger. Never any all-boogie batteries, understand. Even the krauts couldn't be that daffy!* », *ibid.*, p. 292.

<sup>137</sup> Orig. : « *Zone-Hereros* », *ibid.*, p. 319.

anéantir une bonne fois<sup>138</sup>. La fiction du « Schwarzkommando » inventée par le SHAEF pour servir d'arme psychologique<sup>139</sup> est donc vraie, du moins dans le réel fictif de référence (il existe dans l'armée du Reich des soldats héréros, et la défaite leur a donné une liberté d'action imprévue). De fait, par le lancement de cette ultime fusée, Enzian entend donner un sens au destin de son peuple. Comme le dit Joseph Slade, dans un des premiers articles qui étudie avec suffisamment de détail ces points qu'il est parfois difficile de démêler : « La Fusée restaure l'incertitude, sape l'ordre et, en un sens, resacralise le monde<sup>140</sup> ».

La géographie de la zone libérée est envisagée par ces personnages, selon un montage érudit élaboré évidemment par l'auteur, en référence au monde des plus pauvres des Héréros d'avant la guerre de 1904-1907. Enzian et ses compagnons vivent en communautés souterraines, dans toute la Zone, et se font appeler « *Erdschweinhöhle*<sup>141</sup> » :

C'est une blague héréro, une blague amère. Chez les Ovatjimbass, les plus pauvres des Héréros, qui n'ont pas de troupeau ni de village en propre, le totem était l'« *Erdschwein* », ou « *aardvark* ». Ils tenaient de lui leur nom, ne mangeaient jamais de sa chair et creusaient le sol pour se nourrir, comme lui. Considérés comme des parias, ils vivaient dans le *veld* [la steppe], à l'air libre<sup>142</sup>.

---

<sup>138</sup> La « doctrine of the Final Zero » (*ibid.*, p. 534) conduit ces « rocket-maniacs » (*ibid.*, p. 330) à tenter d'accomplir ce que les physiologistes allemands avaient envisagé après l'échec du général von Trotha : « *The program is racial suicide. They would finish the extermination the German began in 1904* », *ibid.*, p. 321.

<sup>139</sup> L'« *Operation Black Wing* » est détaillée dans la première partie du roman, *ibid.*, p. 76, p. 115, p. 150.

<sup>140</sup> « *The Rocket restores uncertainty, undermines order, and—in a sense—resacralize the world* », Joseph W. Slade, « Religion, Psychology, Sex, and Love in *Gravity's Rainbow* », in Charles Clerc [éd.], *Approaches to Gravity's Rainbow*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1983, p. 166.

<sup>141</sup> Littéralement : « tanière du cochon de terre », mais d'après le contexte, il faut comprendre « *Erdschwein* » comme un calque de l'afrikaans « *aardvark* » : « cochon de terre », nom vernaculaire de l'oryctérope.

<sup>142</sup> Orig. : « *This is a Herero joke, a bitter one. Among the Ovatjimba, the poorest of the Hereros, with no cattle or villages of their own, the totem animal was the Erdschwein or aardvark. They took their name from him, never ate his flesh, dug their food from the earth, just as he does.*

Nomades, ils se déplacent dans toute l'Allemagne à la recherche de pièces manquant à leur fusée : on les trouve à Nordhausen<sup>143</sup>, Hambourg<sup>144</sup>, et Bad Karma<sup>145</sup>, dont le nom est un jeu de mots sur les toponymes des villes thermales germaniques et les croyances bouddhiques popularisées en Occident dans les années 1960. À la fin du roman, tous réunis dans un lieu indéterminé, près du cours de l'Elbe<sup>146</sup>, et peut-être aux environs de Hambourg<sup>147</sup>, les *Erdschweinhöhle* lancent la fusée<sup>148</sup> qu'ils ont reconstituée.

Le territoire des Schwarzkommando est donc étendu et souterrain, car ils sont des exilés devenus clandestins. Parmi eux, Enzian est un personnage emblématique dont le parcours géographique et historique est particulièrement détaillé. La toponymie que le récit de l'histoire des Héréros déploie dans le texte du roman est marquée par les connotations fortes du génocide dont leur peuple a été victime en 1904 et du danger de l'apocalypse nucléaire que la conception des fusées nazies a rendu possible. Thomas Pynchon construit ici un feuilletage spatio-temporel d'une grande densité, très détaillé et nourri de propos tenus en langue héréro et allemande. Il bâtit par là, sans autre moyen que le langage, un univers de fiction extrêmement consistant et remarquable.

Mais pour donner corps à ces différents espaces qui se rencontrent dans leurs récits, les auteurs étudiés ici mentionnent bien souvent un mode de représentation de l'espace géographique très courant : la cartographie.

---

*Considered outcast, they lived on the veld, in the open* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 320.

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 527 sqq.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 669 sqq. Cette ville thermale fictive que Pynchon place sur le cours de l'Oder se trouve sur la route qui conduit à Swinemünde et Peenemünde, les premiers sites de conception et de lancement des fusées V-2, situés sur la côte baltique.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 739.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 752.

<sup>148</sup> V. Joseph W. Slade, « Religion, Psychology, Sex, and Love in *Gravity's Rainbow* », *op. cit.*, 169-170.

## 2. Les cartes et le récit

L'établissement de cartes géographiques a longtemps été le métier des géomètres et astronomes qu'étaient aussi les premiers géographes<sup>149</sup>. Les techniques utilisées pour localiser précisément un point à la surface de la terre ou pour le reporter sur une carte sont identiques : il s'agit de projeter sur un plan (le sol, la page) des points fixes (les astres lors d'observations à heures fixes, les lieux situés sous ces astres). La projection cartographique nécessite aussi une réduction, et c'est le seul élément qui la distingue de la projection astronomique qui permet d'évaluer la position de points de l'espace géographique par rapport au cosmos. La carte est donc une surface plane qui représente l'espace par projection, à une échelle réduite et à l'aide de conventions graphiques.

La présence d'une carte accompagnant un texte littéraire répond à diverses nécessités, la première étant scientifique ou du moins pédagogique : la carte reproduite dans le périphrase vient compléter l'érudition du lecteur. Ainsi, la première édition officielle<sup>150</sup> des *Aventures de Télémaque*, de Fénelon, comprend une carte des voyages du héros qui fait coïncider une fiction dérivée du chant IV de l'*Odyssée* à la géographie méditerranéenne de l'antiquité : le périple fictif de Télémaque est figuré en pointillés sur une carte qui situe les lieux de l'histoire. Fénelon, durant sa charge de précepteur du duc de Bourgogne a sans doute utilisé des cartes géographiques pour faire l'éducation de son turbulent élève, mais ses lecteurs, même adultes, ont dû apprécier l'utilité de cette carte qui accompagne une grande partie des éditions in quarto et in octavo du roman publiées au XVIII<sup>e</sup> siècle dans toute l'Europe<sup>151</sup>. Un peu plus tôt, ce sont des cartes de la Grèce,

---

<sup>149</sup> Parmi eux, il faut citer Ératosthène de Cyrène (III<sup>e</sup> s. avant J.-C.) et Ptolémée (I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.).

<sup>150</sup> François de Salignac de la Mothe Fénelon (1651-1715) fut chargé par Louis XIV de l'éducation de son petit-fils. En 1699 sont publiées malgré lui *Les Aventures de Télémaque*, dont le succès est immense, notamment parce qu'on le considère comme un roman à clés et une critique du régime. La première édition officielle de ce roman éducatif est publiée à Paris en 1717.

<sup>151</sup> À Rotterdam en 1725 chez Wetstein, puis à Paris en 1781 chez Droüet, ou dans la traduction allemande de von Schutz, publiée en 1756 chez Peter Conrad Monath à Francfort et Leipzig.

l'Égypte et la Perse antiques qui accompagnent la traduction des *Histoires* d'Hérodote par Pierre du Ryer<sup>152</sup>. D'autres cartes donnent au lecteur une représentation graphique de régions qui n'existent pas dans la réalité : c'est la carte d'Utopia, qui fait partie des pièces liminaires dès les premières éditions du traité de Thomas More<sup>153</sup>. Dans des parutions plus récentes, on peut aussi citer la carte de la Terre du milieu qui accompagne *Le Seigneur des anneaux* de J. R. R. Tolkien (*The Lord of the Rings*, 1954-1955). À juste titre, Pierre Jourde fait remarquer qu'elle va au-delà du récit car « des lieux, des noms y figurent qui pourraient être ceux d'autres histoires, mais qui ne s'articulent pas dans celle qui nous est racontée<sup>154</sup> ». La carte sert donc aussi à stimuler l'imagination du lecteur, qui est invité non seulement à suivre l'histoire sur la carte – un simple schéma suffirait –, mais aussi à situer dans des lieux voisins les histoires qui ne lui ont pas encore été racontées.

Quand une carte n'est pas jointe physiquement au texte, mais évoquée par lui, joue-t-elle le même rôle aux yeux du lecteur ? Elle est un objet décrit ou présent dans le récit qui renvoie à des objets appartenant au monde extérieur. Ces cartes remplissent, du point de vue de l'utilisateur de la carte, au moins deux fonctions distinctes<sup>155</sup>, selon qu'elles représentent le tout d'un territoire ou l'espace qui sépare des lieux distincts : ce sont des mappemondes, représentations d'une position stable dans l'espace, ou bien ce sont des itinéraires, représentations d'un déplacement dans l'espace.

---

<sup>152</sup> Dans la deuxième édition publiée à Paris chez Augustin Courbé en 1658, la carte est due au Géographe du Roi, Duval.

<sup>153</sup> Les éditeurs des première, troisième et quatrième éditions de l'*Utopia*, en latin, Dirk Maertens à Louvain en 1516, et Johannes Frobenius à Bâle en mars puis novembre 1518 font figurer une carte de l'île en bonne place dans les pages qui précèdent le début du texte.

<sup>154</sup> Pierre Jourde, *Géographies imaginaires, De quelques inventeurs de mondes au XX<sup>e</sup> siècle*, Gracq, BORGES, Michaux, Tolkien, Paris, José Corti, 1991, p. 120.

<sup>155</sup> Voir notre article (Clément Lévy, « Carte ; Cartographie / Map; Cartography », *Dictionnaire international des termes littéraires*, 2003, [en ligne] : <<http://www.ditl.info/arttest/art257.php>>).

### a. La mappemonde

Italo Calvino reprend le principe fondamental de la cartographie : le rapport entre position des astres et position des lieux terrestres, carte du ciel et mappemonde, lorsqu'il construit la série « les villes et le ciel ». Dans le texte qui sert aujourd'hui de préface aux *Città invisibili*, Italo Calvino explique comment il a composé cet ouvrage : « *quand j'écris, je travaille par séries*<sup>156</sup> ». Il constitue petit à petit des séries de textes qui deviennent des livres. Il cite certaines séries de villes qui jouent un rôle important dans l'ouvrage, mais ne mentionne qu'en passant la série des « villes et le ciel » : « *à une époque, je comparais les villes au ciel étoilé*<sup>157</sup> ».

Certaines villes de la série ont ainsi un plan déterminé par rapport à la position des astres, et le texte littéraire mentionne explicitement des techniques de cartographie :

Andria fut construite avec un art tel que chacune de ses rues court suivant l'orbite d'une planète et que les monuments, les lieux communautaires, reproduisent l'ordre des constellations et la position des astres les plus lumineux : Antarès, Alphéraz, Capella, les Céphéides. Le calendrier de la ville est réglé de façon que travaux, heures de bureaux et cérémonies sont disposées sur un plan qui correspond à l'état du firmament en ce moment-là : ainsi, jours terrestres et nuits célestes se réfléchissent<sup>158</sup>.

L'image du reflet mutuel d'un ordre céleste et d'une organisation terrestre de l'espace et du temps, chacun étant le miroir de l'autre, est une façon poétique de jouer sur la notion de projection cartographique, en la rendant réciproque. Dans la même série, Calvino utilise encore l'idée du rapport entre la carte du ciel et le plan

---

<sup>156</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. I. Orig. : « *io nello scrivere vado a serie* », *Le città invisibili*, op. cit., p. V.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. III. Orig. : « *C'è stato un tempo in cui paragonavo le città al cielo stellato* », *Le città invisibili*, op. cit., p. VI.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 172. Orig. : « *Con tale arte fu costruita Andria, che ogni sua via corre seguendo l'orbita d'un pianeta e gli edifici e i luoghi della vite in comune rispettano l'ordine delle costellazioni e la posizione degli astri più luminosi: Antares, Alpheratz, Capella, le Cefeidi. Il calendario della città è regolato in modo che lavori e uffici e cerimonie si dispongono in una mappa che corrisponde al firmamento in quella data: così i giorni in terra e le notti in cielo si rispecchiano* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 150.

de la ville avec Eudossia (Eudoxie). Cette ville est pleine de confusion, mais on peut en contempler « la forme véritable<sup>159</sup> » dans le dessin régulier et géométrique d'un tapis :

Toute la confusion d'Eudoxie, les braiements des mulets, les taches de noir de fumée, l'odeur de poisson, c'est ce qui t'apparaît dans la vision partielle que tu en retiens ; mais le tapis démontre qu'il existe un point à partir duquel la ville laisse voir ses proportions véritables, le schéma géométrique implicite à chacun de ses moindres détails<sup>160</sup>.

Ce paradoxe s'explique, selon un oracle rapporté par le narrateur, de la façon suivante : « L'un des deux, – telle fut la réponse, – a la forme que les dieux donnèrent au ciel étoilé et aux orbites sur lesquelles tournent les mondes ; l'autre en est un reflet approximatif, comme toute œuvre humaine<sup>161</sup> ». Le texte se conclut sur deux hypothèses opposées : Eudossia serait de facture divine : la « véritable carte de l'univers<sup>162</sup> », à moins que ce ne soit le tapis au dessin harmonieux. Quelle que soit l'opinion que l'on forme sur la question, l'ordre graphique du tapis, ou bien le désordre tumultueux, éphémère et changeant de la cité, est un reflet de la forme de l'univers. Italo Calvino organise dans ce texte un jeu d'oppositions très net :

- entre le clair et l'obscur : « couleurs éclatantes » / « obscurité », « noir de fumée »
- entre le visible et l'invisible : « À première vue » / « Mais si tu t'arrêtes pour observer attentivement »
- entre le simple et le confus : « ruelles tortueuses » / « figures symétriques »

---

<sup>159</sup> Orig. : « *la vera forma della città* », *ibid.*, p. 97.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 115. Orig. : « *Tutta la confusione di Eudossia, i tagli dei muli, le macchie di nerofumo, l'odore di pesce, è quanto appare nella prospettiva parziale che tu cogli; ma il tappeto prova che c'è un punto dal quale la città mostra le sue vere proporzioni, lo schema geometrico implicito in ogni suo minimo dettaglio* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 116. Orig. : « *Uno dei due oggetti, – fu il responso, – ha la forma che gli dei diedero al cielo stellato e alle orbite su cui ruotano i mondi; l'altro ne è un approssimativo riflesso, come ogni opera umana* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>162</sup> *Ibid.* Orig. : « *la vera mappa dell'universo* », *ibid.*

- entre l'ordre et le désordre : « lignes droites et circulaires » / « le va-et-vient, le grouillement, la cohue »<sup>163</sup>.

Il propose finalement un nouvel exemple de réflexion faussée d'un ordre divin dans le désordre du monde, à moins que la perfection soit à trouver précisément dans le chaos. La question reste posée dans les trois autres textes de cette série des « villes et le ciel », car Tecla est une ville toujours en chantier dont le modèle, à jamais hors d'atteinte, est la nuit étoilée ; Bersabea (Bersabée) est tendue entre deux projections d'elle-même : un idéal d'urbaniste et un égout répugnant ; quant à Perinzia (Périnthie), elle fut construite selon les calculs et les observations des astronomes, mais tous les enfants qui y naissent sont malformés ou fous. Marco Belpoliti résume ainsi dans son ouvrage sur le regard chez Italo Calvino comment cette série détaille l'échec patent de la ville comme cartographie :

« Les villes et le ciel » montrent bien comment c'est le ciel qui doit être inscrit dans le monde, plutôt que le contraire, avec des résultats bien loin d'être parfaits : le chaos comme substance de l'univers à Eudossia, la ville fécale à Bersabea, l'inachèvement infini de Tecla, les monstres de Perinzia, et l'immobilité absolue d'Andria. Mais la limite de l'opération se déclare dans l'obsession même à réduire le monde à un échiquier, au jeu d'échecs, au modèle des modèles<sup>164</sup>.

On peut nuancer ce jugement si l'on remarque qu'Italo Calvino n'est jamais aussi affirmatif que Marco Belpoliti feint de le croire. Les cartes du ciel que sont Andria ou les autres villes de la série ne sont jamais présentées comme des échecs définitifs : elles sont en tout cas l'indice d'un élan de l'homme vers un idéal élevé, transcendant, ou même sacré. La culture de cet idéal dans les villes que Marco

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 115-116. Orig. : « *colori splendenti* » / « *buio* », « *nerofumo* » ; « *A prima vista* » / « *Ma se ti fermi a osservarlo con attenzione* » ; « *vicoli tortuosi* » / « *figure simmetriche* » ; « *linee rette e circolari* » / « *andirivieni* », « *brulichio* », « *pigia-pigia* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 97-98.

<sup>164</sup> Orig. : « *Le città e il cielo indicano che è il cielo a essere stato iscritto nel mondo, piuttosto che il contrario, con risultati tutt'altro che perfetti: il caos come sostanza dell'universo a Eudossia, la città fecale a Bersabea, l'infinita incomplettezza di Tecla, i mostri di Perinzia, l'assoluta immobilità di Andria. Ma il limite dell'operazione è dichiarato nell'ossessione stessa di ridurre il mondo a scacchiera, a gioco degli scacchi, al modello dei modelli* », Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Turin, Einaudi, « Saggi », 1996, p. 76.

Polo décrit à Kublai peut être considérée comme un signe de l'intérêt de l'auteur pour l'urbanisme et ses développements, mais on peut aussi envisager la question d'un point de vue plus général et philosophique, en notant ce qu'il y a de platonicien dans l'idée que certaines villes voient leur modèle idéal trôner dans le ciel, à leur zénith.

Laissons pour le moment la question ouverte, car *Le città invisibili* fourmillent aussi de descriptions de cartes. Les cités décrites symbolisent parfois des cartes du monde, mais plus simplement, elles se trouvent parfois dans les atlas que le Grand Khan consulte avec son ambassadeur Marco Polo. Ils sont mentionnés dans les deux textes qui encadrent le dernier chapitre du recueil. Le premier cite les noms de Jérusalem, Lübeck, Tombouctou, Mexico, Urbino, Amsterdam ou New York<sup>165</sup>, et le second ne cite que des villes utopiques : l'Utopia de More, la Città del Sole de Campanella, New Lanark (qu'a réellement construit en Écosse l'industriel et philanthrope Robert Owen), ou Tamoé et Butua qu'a décrites le marquis de Sade dans *Aline et Valcour* (1795), ou encore des villes maudites, comme Hénoch, la première ville, fondée par Caïn<sup>166</sup>. La présence à la fin de son ouvrage de ces toponymes que n'a pas imaginés l'auteur, mais qu'il a trouvés dans des fictions d'autres auteurs ou sur des cartes géographiques, revient peut-être à affirmer que les villes de Bérénice, Armille ou Valdrade ne parlent que des villes que nous habitons. Cette hypothèse semble confirmée par les propos sur lesquels Calvino conclut sa préface aux *Città invisibili* : « *Je ne crois pas que le livre évoque seulement une idée atemporelle de la ville, mais plutôt que s'y déroule, de façon tantôt implicite, tantôt explicite, une discussion sur la ville moderne*<sup>167</sup> ». Mais la discussion se fait par le détour fictionnel que permet la mention de cartes. Comme il l'affirme dans « *Il viandante nella mappa* », un

---

<sup>165</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 138-140.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>167</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, *op. cit.*, p. XIV. Orig. : « *Credo che non sia solo un'idea atemporale di città quello che il libro evoca, ma che vi si svolga, ora implicita o esplicita, una discussione sulla città moderna* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. IX.

article publié dans *La Repubblica* puis repris dans *Collezione di sabbia*, toute carte est pour Calvino l'amorce d'un récit possible : « La carte géographique, en somme, tout en étant statique, présuppose une idée de narration, elle est conçue en fonction d'un itinéraire, c'est une Odyssée<sup>168</sup> ». Le récit est donc pour lui toujours présent comme substrat à la carte géographique.

*Gravity's Rainbow* cite au moins deux cartes dont l'importance dans le récit est fondamentale. Le roman de Thomas Pynchon commence par une enquête qui les met en évidence. Il s'agit d'un mystère qui occupe les psychologues et statisticiens du groupe de recherche PISCES<sup>169</sup>, dirigé par le docteur Pointsman, émule de Pavlov. Tyrone Slothrop, officier américain en poste à Londres au bureau ACHTUNG<sup>170</sup>, tient à jour une carte de Londres sur laquelle il marque de gommettes en forme d'étoile les lieux de ses conquêtes amoureuses. Teddy Bloat, qui enquête pour PISCES sur une bizarre coïncidence, prend subrepticement cette carte en photo, dans le troisième épisode de la première partie du roman :

Les étoiles collées sur la carte de Slothrop couvrent tout le spectre disponible, en commençant avec l'argent (indiquant "Darlene") dans la même constellation que Gladys, verte, et Katharine, dorée, et si on laisse errer son regard, Alice, Delores, Shirley, deux Sally — surtout des rouges et des bleues par ici — un groupe près de Tower Hill, une masse violette autour de Covent Garden, un flux, une nébuleuse qui s'enfoncé vers Mayfair, Soho, s'en va sur Wembley et remonte vers Hampstead Heath

---

<sup>168</sup> Italo Calvino, « Le voyageur dans la carte », *Collezione di sabbia*, [tr. de l'it. par Jean-Paul Manganaro, 1986], *Défis aux labyrinthes*, [éd. par Mario Fusco et Martine Van Geertruyden], Paris, Seuil, « Bibliothèque Calvino », t. I, p. 376. Orig. : « *La carta geografica insomma, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione d'un itinerario, è Odissea* », « Il viandante nella mappa » [1980], *Collezione di sabbia* [1984], *Saggi, 1945-1985*, [éd. par Mario Barenghi], Milan Mondadori, « I Meridiani », 1995, t. I, p. 428.

<sup>169</sup> Pynchon, pour se moquer de la vogue des acronymes en usage dans le jargon des militaires anglo-saxons de la Seconde Guerre mondiale, en a inventé beaucoup, le plus souvent loufoques. PISCES (en latin et en anglais le nom du signe astrologique du Poisson), se développe ainsi : « Psychological Intelligence Schemes for Expediting Surrender » (*Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 35), soit : « Ruses d'espionnage psychologique pour accélérer la reddition ».

<sup>170</sup> ACHTUNG (« attention ! » en allemand) : « Allied Clearing House, Technical Units, Northern Germany » (*Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 18), soit : « Chambre de compensation alliée, services techniques, Allemagne du nord ».

— c'est dans toutes les directions que s'étend ce firmament multicolore et brillant, s'écaillant ici et là, des Caroline, Maria, Anne, Susan, Elizabeth<sup>171</sup>.

Cette première description de la « carte de Slothrop » donne trois types d'indications : la couleur des gommettes, le prénom des jeunes femmes, et le lieu de ces supposées rencontres. L'ensemble de ces données est ensuite confié à Roger Mexico, statisticien du PISCES qui établit de son côté, à l'hôpital « The White Visitation », dans le Sussex, une autre carte :

[une carte] avec des noms écrits, une toile d'araignée de rues, un fantôme de Londres tracé à l'encre, divisé en 576 carrés d'un quart de kilomètre carré chacun. Les impacts sont représentés par des cercles rouges. L'équation de Poisson dit, pour un nombre d'impacts choisi au hasard, combien de carrés n'en recevront pas du tout, ou bien un, deux, trois et ainsi de suite<sup>172</sup>.

Mexico étudie ainsi la répartition des impacts des fusées V-2, qui correspond à l'emplacement des étoiles de la carte de Slothrop :

C'est la carte qui leur fiche tous la trouille, la carte où Slothrop a pointé toutes ses copines. Les étoiles se distribuent selon l'équation de Poisson, exactement comme les impacts de fusées sur la carte de Roger Mexico : le « Robot Blitz ».

Mais bon, ce n'est pas seulement une question de distribution. Il se trouve que les deux motifs sont identiques. Ils se superposent carré par carré. Les diapos que Teddy Bloat a prises de la carte de Slothrop ont été projetées sur la carte de Roger, et les deux images, les étoiles des filles et les cercles des impacts des fusées, ont montré leur coïncidence.

Par chance, Slothrop a noté la date de la plupart de ses étoiles. Une étoile vient toujours *avant* l'impact de fusée correspondant. L'impact peut survenir deux jours

---

<sup>171</sup> Orig. : « *The stars pasted up on Slothrop's map cover the available spectrum, beginning with silver (labeled "Darlene") sharing a constellation with Gladys, green, and Katharine, gold, and as the eye strays Alice, Delores, Shirley, a couple of Sallys—mostly red and blue through here—a cluster near Tower Hill, a violet density about Covent Garden, a nebular streaming on into Mayfair, Soho, and out to Wembley and up to Hampstead Heath—in every direction goes this glossy, multicolored, here and there peeling firmament, Carolines, Marias, Annes, Susans, Elizabeths* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>172</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, *op. cit.*, p. 62-63. Orig. : « *written names and spidering streets, an ink ghost of London, ruled off into 576 squares, a quarter kilometer each. Rocket strikes are represented by red circles. The Poisson equation will tell, for a number of total hits arbitrarily chosen, how many squares will get none, how many one, two, three, and so on* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 56.

après au plus vite, dix au plus tard, L'intervalle moyen est d'environ quatre jours et demi<sup>173</sup>.

Les deux descriptions des travaux de Mexico mettent en évidence le fait qu'une carte, comme elle peut aussi comporter des dates, est un dispositif de représentation spatio-temporelle, en deux dimensions, d'informations très variées et précises. À l'aide de règles de calculs de probabilités<sup>174</sup>, Mexico établit que seul le hasard détermine la répartition sur le plan de Londres à la fois des conquêtes de Slothrop et des chutes des fusées nazies. Mais ce ne peut être un hasard si les deux séries coïncident chronologiquement et géographiquement. La carte de départ, qu'un collègue anglais de Slothrop considérait comme « une sorte de passe-temps yankee inoffensif<sup>175</sup> », focalise en fait toutes les attentions des personnages parfois troubles qui gravitent autour de l'Américain, qui devient malgré lui le héros de l'histoire.

Cependant, on découvre dès la fin de la deuxième partie du roman que la piste des aventures amoureuses de Slothrop tourne court, sans pourtant que Pointsman n'abandonne la partie :

Et si on *prouve*, un jour, qu'un grand nombre – ou même, la plupart – des étoiles slothropiennes renvoient à des fantasmes sexuels et non à des événements réels ? Notre

---

<sup>173</sup> Orig. : « *It's the map that spooks them all, the map Slothrop's been keeping on his girls. The stars fall in a Poisson distribution, just like the rocket strikes on Roger Mexico's map of the Robot Blitz.*

*But, well, it's a bit more than the distribution. The two patterns also happen to be identical. They match up square for square. The slides that Teddy Boat's been taking of Slothrop's map have been projected onto Roger's, and the two images, girl-stars and rocket-strike circles, demonstrated to coincide.*

*Helpfully, Slothrop has dated most of his stars. A star always come before its corresponding rocket strike. The strike can come as quickly as two days, as slowly as ten. The mean lag is about 4½ days », *ibid.*, p. 87.*

<sup>174</sup> La mention du mathématicien français Siméon Denis Poisson, outre l'explication qu'elle suggère quant au nom du groupe de recherche (PISCES) qui s'intéresse au cas de Slothrop, renvoie le lecteur à ses travaux sur les calculs de probabilité d'événements peu probables, dont Steven Weisenburger rappelle qu'ils ont justement été utilisés pour démontrer que les bombes volantes V-1 lancées sur Londres pendant le Blitz frappaient la ville au hasard. V. Steven Weisenburger, *A Gravity's Rainbow Companion*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>175</sup> « *some sort of harmless Yank hobby* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 20.

position en serait à peine affaiblie, pas plus que ne le fut celle du jeune Sigmund Freud, dans la Vienne d'antan, quand il se trouva devant le même genre de violation de la probabilité – toutes ces histoires du type : « mon papa m'a violée », qui étaient peut-être des mensonges, manifestement, mais assurément des vérités *sur le plan clinique.* »<sup>176</sup>

Les cartes déployées au début du roman ont donc lancé le lecteur sur une fausse piste, ce qui est le cas de plusieurs intrigues secondaires. Mais leur mention dans le texte renforce l'inscription de l'histoire dans l'espace géographique de référence.

Dans notre corpus, certains récits citent donc des cartes où les personnages contemplent une représentation symbolique dont la description vise à provoquer un effet de réel. On pourrait encore commenter, dans *Morbus Kitahara*, la carte du Brésil, trésor intime de Lily, dite « la Brésilienne » et souvenir de l'histoire mouvementée de sa famille. Mais d'autres cartes représentent un trajet, un déplacement dans l'espace géographique. Leur rôle dans le récit est différent, et il est important de l'étudier de près.

#### **b. Les itinéraires**

La carte géographique que le texte littéraire suggère au lecteur n'est pas toujours la carte d'un lieu. Elle peut aussi être la représentation d'un parcours. Les itinéraires sont présents dans les fictions que nous étudions sous la forme de carte routière dans les *Grandes Blondes*, et d'indications de l'itinéraire dont Italo Calvino a trouvé le modèle dans le texte de Marco Polo.

Au début du roman de Jean Echenoz est décrite la façon dont l'enquêteur Jean-Claude Kastner tente de retrouver la trace de Gloire Abgrall qui se terre depuis plusieurs années dans un petit bourg des Côtes d'Armor. En voiture, Kastner a pour guide

---

<sup>176</sup> « *And what if many—even if most—of the Slothropian stars are proved, some distant day, to refer to sexual fantasies instead of real events? This would hardly invalidate our approach, any more than it did young Sigmund Freud's, back there in old Vienna, facing a similar violation of probability—all those Papi-has-raped-me-stories, which might have been lies evidentially, but were certainly the truth clinically* », *ibid.*, p. 276.

la carte Michelin 58 qui détaille la Bretagne entre Lamballe et Brest. Dans un pli de la péninsule était glissée une liste manuscrite de villages portuaires essaimés sur la côte ainsi que d'autres à l'intérieur des terres, d'ici (Saint-Brieuc) jusqu'à Saint-Pol-de-Léon. [...] Dressant le circuit des jours à venir, Jean-Claude Kastner fit se joindre au crayon rouge, à même la carte routière, les agglomérations qu'il faudrait visiter. Une fois celles-ci reliées par une ligne brisée, comme dans les jeux des magazines, le parcours ne dessinait pas de figure identifiable et cela déçut distraitemment Kastner<sup>177</sup>.

Le raccourci et la métonymie par lesquels la carte de la péninsule devient sous la plume de l'auteur « la péninsule » rend sensible l'illusion de maîtrise de l'espace que donne sa représentation cartographique à son usager. C'est pourquoi Kastner retrouve en dessinant ce tracé l'attente que créent les jeux qui consistent à joindre d'un trait de crayon des points numérotés, épars : l'image qui apparaît une fois tous les points reliés a généralement un sens. Quelques heures plus tard, « [r]eprenant sa carte routière, il remania l'itinéraire établi sur le parking : cela changeait peu de choses mais, cette fois, le dessin obtenu rappelait vaguement un hippocampe couché<sup>178</sup> » : la satisfaction du joueur est parfaitement dérisoire quand elle ne fait pas grand sens (quelle est la forme d'un hippocampe couché ?), mais elle témoigne a contrario de l'illusion d'emprise sur l'espace géographique que l'usage de la carte comme projet ou trace d'un itinéraire confère au voyageur.

Les voyages de Marco Polo, tels que Calvino les raconte parfois, jouent sur la même illusion. Calvino reprend souvent des formules employées de manière répétitive dans le *Milione* : « Après avoir marché sept jours à travers bois, celui qui va à Baucis [...] »<sup>179</sup>, « Au-delà de six fleuves et trois chaînes de montagne surgit Zora<sup>180</sup> », « À quatre-vingts milles du côté du noroît, l'homme arrive à la ville d'Euphémie<sup>181</sup> ». Ces évocations de directions, de topographie, de durée du

---

<sup>177</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, op. cit., p. 12-13.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>179</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 94. Orig. : « *Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci [...]* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 77.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 21. Orig. : « *Al di là di sei fiumi e tre catene di montagna sorge Zora* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 15.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 47. Orig. : « *A ottanta miglia incontro al vento di maestro l'uomo raggiunge la città di Eufemia* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 36.

voyage ou de distance n'ont de sens que dans la continuité d'un même itinéraire. Comme elles se trouvent ici au début de textes consacrés à des villes distinctes, sans que le nom de l'une ne soit cité dans le texte qui en décrit une autre, ces indications ne permettent pas de situer l'emplacement de ces villes, invisibles tant sur la carte que dans le paysage imaginaire où Calvino les situe. Dans son introduction à la version toscane de *La Description du monde*, le *Milione*, Valeria Bertolucci Pizzorusso relève comment Italo Calvino imite le franco-italien de Rustichello de Pise, dont les impersonnels « l'hon », « l'hom » sont rendus, à la faveur d'un gallicisme, par « *l'uomo* » dans cette traduction en toscan du début du XIII<sup>e</sup> siècle. Calvino emploie lui aussi ce type de formule au début de ses descriptions de villes, au lieu d'utiliser une tournure moins archaïque comme la forme réfléchie du verbe. Ces ouvertures ont donc pour intertextes très célèbres les premières lignes de nombreux chapitres du *Milione*. Ainsi, « Quand on part de Lin-Fen, on chevauche deux journées vers l'ouest. On trouve alors l'illustre château de Chiehsien<sup>182</sup> ». Marco Polo raconte aussi comment rallier Ceylan : « Quand on part de l'île d'Andaman et qu'on va encore 1000 milles vers l'ouest, et un peu moins vers le sud-ouest, on trouve alors l'île de Ceylan<sup>183</sup> ». Un dernier exemple<sup>184</sup> : « Quand on part du Yunnan et que l'on a chevauché dix journées vers l'ouest, on trouve un pays appelé Zardandan<sup>185</sup> ». C'est donc bien à Marco Polo que Calvino emprunte l'expression « *l'uomo* », pour désigner le voyageur. Les précisions de Marco Polo ont l'intérêt de donner certes un lieu d'arrivée, mais

---

<sup>182</sup> Marco Polo, *La Description du monde*, op. cit., p. 261. Orig. : « *E quando l'uomo si parte di Pianfu e va per ponente .ij. giornate, truova uno bello castello ch'à nome Caitui* », *Milione*, op. cit., p. 166.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 405. Orig. : « *Quando l'uomo si parte de l'isola de Angaman e va .m. miglia per ponente e per gherbino, truova l'isola di Sella* », *Milione*, op. cit., p. 252.

<sup>184</sup> Pour citer Borges, « Deux, c'est une pure coïncidence ; trois, une confirmation », Jorge Luis Borges, *Sept nuits* [1980], *Œuvres complètes*, t. II, [éd. par Jean Pierre Bernès], [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 725.

<sup>185</sup> Marco Polo, *La Description du monde*, op. cit., p. 291. Orig. : « *Quando l'uomo si parte di Caragian e va per ponente .v. giornate, truova una provincia che si chiama Ardandan* », *Milione*, op. cit., p. 187.

surtout un point de départ : son texte est un itinéraire<sup>186</sup> à l'attention des commerçants, et il est destiné à un usage que ne visent pas les courtes descriptions de villes dont Italo Calvino est l'auteur.

*Le città invisibili* s'inscrivent néanmoins dans un rapport riche et complexe au récit de voyage. Mais son recueil appartient à un autre genre littéraire, à mi-chemin entre le conte et le roman-catalogue oulipien.

Le récit de fiction emprunte donc à la géographie certaines de ses techniques pour ancrer l'intrigue dans le réel. Les plus évidentes sont la cartographie et la toponymie, dont on a vu avec quelle habileté elles sont utilisées par Calvino, Ransmayr, Echenoz et Pynchon.

L'espace des intrigues racontées par ces auteurs est donc densément jalonné de références à l'histoire et à la géographie des lieux évoqués. Mais les fictions que nous étudions se développent dans un intervalle qui mêle le réel au fictionnel, ou dans des époques très distantes dans le temps. Italo Calvino confronte ainsi le référent oriental et médiéval de l'hypotexte qu'est pour *Le città invisibili* *La Description du monde*, de Marco Polo, avec le référent occidental contemporain à la publication de son livre. Thomas Pynchon développe l'intrigue principale de *Gravity's Rainbow* dans une contiguïté très précisément documentée avec les événements historiques qui ont eu lieu entre décembre 1944 et l'automne 1945. Mais l'auteur fait intervenir des personnages et des événements fictifs qui ouvrent l'espace-temps du roman à d'autres lieux et d'autres moments nombreux et divers. Dans *Les Grandes Blondes*, Jean Echenoz dépayse les personnages de son intrigue en les entraînant en Inde, mais sans céder aux facilités de l'exotisme du récit de voyage. La précision excessive et le décalage ironique de ses descriptions créent des surprises qui vont à l'encontre des effets d'exotisme attendus. Dans *Morbus*

---

<sup>186</sup> Les lieux évoqués, selon des transcriptions plus récentes, Lin-Fen, Chieh-sien (dans le Shanxi), Baoshan et Zardandan (dans le Yunnan) sont des lieux que Polo dit avoir parcourus. Ses évocations du Japon et des voies d'accès au Tibet sont beaucoup plus vagues.

*Kitahara*, Christoph Ransmayr invente un espace fictionnel dans lequel on doit reconnaître l'Autriche, mais l'omission volontaire des noms de pays attendus et surtout la fiction d'une histoire alternative des suites de la Seconde Guerre mondiale placent le roman dans un espace-temps séparé du réel par un véritable brouillage.

Le rapport de l'intrigue à des événements historiques détermine donc le sens, mais aussi le ton des œuvres littéraires. Cependant, par leur traitement du référent géographique, elles exposent leur rapport au réel. La toponymie et la cartographie que citent et utilisent ces quatre fictions permettent de distinguer des œuvres profondément intertextuelles comme *Le città invisibili*, qui convoque par les toponymes inventés par l'auteur un immense corpus de références artistiques et littéraires, et des œuvres qui cherchent à situer l'histoire racontée dans un espace compris dans le réel, que ce soit au prix d'un véritable camouflage, comme dans *Morbus Kitahara*, qui stimule la curiosité du lecteur, ou au contraire à travers la présentation très détaillée des voyages d'un personnage. Nous avons choisi d'étudier l'exemple d'Enzian, dans *Gravity's Rainbow*, car Thomas Pynchon a créé ce personnage à partir d'un remarquable travail de recherche<sup>187</sup> sur l'histoire de la colonie allemande du Sud-Ouest africain, mais dans tout le roman, la fidélité aux données historiques et géographiques est battue en brèche par une invention féconde de toponymes humoristiques ou insensés que nous évoquons plus loin. De plus nous avons vu que les cartes mentionnées dans ces ouvrages donnent à la géographie de référence une profondeur plus marquée. En effet, la description de l'espace est redoublée par celle de ces cartes, qui peuvent également avoir deux fonctions distinctes : représenter le monde ou un itinéraire. Grâce à elles, le référent géographique est offert à la compréhension et à l'action humaines.

---

<sup>187</sup> Déjà dans son premier roman, *V.* (1963), Thomas Pynchon situait une intrigue secondaire, mais très précisément documentée, l'histoire de Kurt Mondaugen (qui est aussi un personnage de *Gravity's Rainbow*), dans le protectorat de Namibie en 1922-1923.

Pourtant, le succès de ces entreprises semble démenti à l'avance par l'inscription des œuvres que nous étudions dans un courant de création et un moment de l'histoire qui semblent décourager toute entreprise progressiste. Le chapitre suivant s'intéresse en effet au postmodernisme.

## **Chapitre 3**

### **Les territoires de la fiction postmoderniste**

Au début des années 1980, au cœur de la période de l'histoire littéraire qui fait l'objet de notre étude, le terme « *postmodern* » pouvait encore prêter à confusion. Il servait surtout à désigner un courant esthétique dans lequel la littérature n'avait pas encore conquis sa place aux yeux des spécialistes, du moins en Europe. Les travaux qui ont fait entrer le terme de « *postmodern* », jusqu'alors utilisé par des architectes, dans le champ des lettres et des sciences humaines, sont en particulier ceux du philosophe Jean-François Lyotard (1924-1998), dont le « Rapport sur le savoir », commandé par le Conseil national des universités du gouvernement du Québec, et publié en France en 1979 sous le titre *La Condition postmoderne* fait un état des lieux des conditions de la production du savoir dans les universités. Ce texte a connu une diffusion très importante car Jean-François Lyotard interrogeait la relation au savoir d'une grande partie de la société : des intellectuels, des enseignants, des chercheurs, des hommes politiques, mais aussi des étudiants et des citoyens en général. C'est pourquoi il a éclipsé, dans la recherche en lettres, un ouvrage antérieur : *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature* d'Ihab Hassan (1971)<sup>1</sup>. Nourri d'une recherche originale et qui

---

<sup>1</sup> La première version de cet ouvrage a été revue et complétée pour la deuxième édition, où l'auteur adopte l'orthographe devenue usuelle de « *postmodern* », v. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison (Wis.), University of Wisconsin Press, 1982. Ihab Hassan, né en Égypte en 1925, a mené une impressionnante

embrasse de nombreux domaines du savoir (on peut citer la physique, la philosophie, la cybernétique), *La Condition postmoderne* a été beaucoup lu à l'étranger, et on le trouve cité par Ihab Hassan dans *The Postmodern Turn* (1987), un ouvrage dans lequel son auteur rassemble des articles publiés pendant les deux décennies précédentes : toute la période qui a vu naître le postmodernisme comme concept et comme réalité. Procédant selon une démarche assez proche, Ihab Hassan applique sa recherche au champ culturel, et propose ainsi des analyses qui mettent en évidence la montée de la confusion et, pour le dire d'une façon plus neutre et précise, le décentrement qui caractérisent le « *postmodern* » :

[...] la relativité, l'incertitude, la complémentarité et l'incomplétude ne sont pas simplement des idéalizations mathématiques, ce sont des concepts qui commencent à constituer notre langage culturel, ils font partie d'un nouvel ordre du savoir fondé à la fois sur l'indétermination et l'immanence. En eux, nous reconnaissons des exemples remarquables de la « dispersion du discours<sup>2</sup> ».

En effet, la dispersion du discours est l'une des caractéristiques de la postmodernité que Jean-François Lyotard a mises en évidence. Les sciences modernes, qui se sont construites sur l'idée de progrès, au XVIII<sup>e</sup> siècle, sont des discours que l'on peut résumer à des jeux de langage, selon Lyotard qui se réfère alors au Ludwig Wittgenstein des *Recherches philosophiques*<sup>3</sup>. Mais la révélation de cette situation, antérieure aux travaux de Lyotard, bien entendu, et consécutive

---

carrière universitaire aux États-Unis en Littérature comparée. Ses travaux se focalisent en particulier sur la littérature américaine et le postmodernisme.

<sup>2</sup> Orig. : « *In brief, relativity, uncertainty, complementarity, and incompleteness are not simply mathematical idealizations; they are concepts that begin to constitute our cultural languages; they are part of a new order of knowledge founded on both indeterminacy and immanence. In them we witness signal examples of the "dispersal of discourse"* », Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, p. 62-63.

<sup>3</sup> Le philosophe autrichien, en choisissant de parler de « jeux de langage » pour définir un très grand nombre de situations d'énonciation et d'utilisation de la parole, permit de travailler sur les règles du jeu, ouvrant la voie à un profond renouveau en philosophie et dans les sciences du langage. V. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* [1953], [tr. de l'all. par Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautéro], [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2005.

au tournant linguistique et à la découverte du métalangage<sup>4</sup>, a pour conséquence la remise en cause du rapport des sciences à la réalité. Avec l'évolution des technologies de l'information et les transformations du politique, au cours des années 1960, on assiste finalement à la « décomposition des grands Récits<sup>5</sup> » qui légitiment la science et plus généralement les progrès humains de l'ère moderne. Tous les récits qui organisent l'activité humaine ne sont que des quantités d'informations laissées à la disposition de tous dans des banques de données, mais manipulées utilement par les seuls experts qui ont créé ces langages. Voici ce qui fait donc la singularité de l'ère postmoderne : dans le système où différents discours, sous la forme de jeux de langages, ont plus ou moins d'efficacité, il n'appartient plus aux savants, et encore moins aux simples particuliers, de distinguer quels discours ont force de loi, et pourraient guider la société (que ces discours promeuvent une organisation sociale, une religion ou un régime politique), car les récits qui légitiment ces discours en racontant leur constitution progressive sont tous désormais placés sur le même plan, celui de l'information. Seule compte pour le système sa performance<sup>6</sup>, et pour conclure avec Jean-François Lyotard sur la dispersion du discours en une infinité de langues (d'après une métaphore qu'il emprunte à Wittgenstein) :

On peut retirer de cet éclatement une impression pessimiste : nul ne parle toutes ces langues, elles n'ont pas de métalangue universelle, le projet du système-sujet est un échec, celui de l'émancipation n'a rien à faire avec la science [...] et de son côté la

---

<sup>4</sup> La philosophie des sciences a reconnu l'intérêt des travaux des formalistes viennois et plus généralement de la linguistique du XX<sup>e</sup> siècle à partir des travaux de Karl Popper sur la démarche scientifique. V. Karl Raimund Popper, *La Logique de la découverte scientifique* [1935], [tr. de la tr. angl. par Nicole Thyssen-Rutten et Philippe Devaux], Paris, Payot, « Bibliothèque scientifique Payot », 2007.

<sup>5</sup> Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1979, p. 31.

<sup>6</sup> François Lyotard cite à plusieurs reprises les théoriciens contemporains les plus connus de la théorie des systèmes, en particulier Niklas Luhmann, Michel Serres, et dans le domaine plus circonscrit de la théorie des catastrophes, René Thom.

philosophie spéculative ou humaniste n'a plus qu'à résilier ses fonctions de légitimation<sup>7</sup> [...]

La dispersion du discours est donc la cause d'une perte générale de sens : plus aucun « grand Récit » ne peut légitimer des discours scientifiques ou philosophiques ni leur donner une efficacité immédiate. Dans les sociétés éclatées de la postmodernité, même le lien social, faute de langage commun, a disparu.

Ce tableau effrayant est repris par la plupart des critiques de la postmodernité, qui conçoivent ce moment de l'histoire comme un délaissement malheureux de la modernité et des Lumières, avec Jürgen Habermas, ou avec Fredric Jameson, comme un ensemble de décentrement caractéristiques d'un stade avancé du système capitaliste.

Une des questions qui fait encore débat est néanmoins celle du sens à donner au préfixe « post- ». L'idée que l'on doit dépasser le modernisme comme école esthétique, et *a fortiori* la modernité comme idéal, place les deux époques dans une continuité, l'une remplaçant l'autre. Cela permet de proposer une périodisation assez tardive, du moins quant à l'utilisation du terme en histoire de l'art. David Harvey écrit en effet :

En ce qui concerne l'architecture, par exemple, Christopher Jencks date la fin symbolique du modernisme et le passage au *postmodern* du 15 juillet 1972 à 15 heures 32, quand l'ensemble de logements Pruitt-Igoe, à Saint Louis (une version primée de la « machine à habiter » de Le Corbusier) a été dynamité, car considéré comme un environnement inhabitable pour les personnes à faibles revenus qu'il abritait<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, op. cit., p. 67-68.

<sup>8</sup> Orig. : « *With respect to architecture, for example, Christopher Jencks dates the symbolic end of modernism and the passage to postmodern as 3.32 p.m. on 15 July 1972, when the Pruitt-Igoe housing development in St Louis (a prize-winning version of Le Corbusier's "machine for modern living") was dynamited as an uninhabitable environment for the low-income people it housed* ». David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford – Cambridge (Mass.), Blackwell, 1990, p. 39.

Selon l'historien à qui Harvey emprunte cette anecdote<sup>9</sup>, c'est donc quand on décide de tourner le dos à l'idéal moderne (et inhumain) de l'homme « maître et possesseur de la nature » selon la formule de Descartes, que l'on entre dans l'ère postmoderne. Cette idée se retrouve aussi chez Theodor Adorno et Jean-François Lyotard qui considèrent la découverte en 1945 de la Shoah et des autres génocides perpétrés par les nazis comme le point de départ d'une profonde remise en cause de la foi dans les Lumières qui a guidé la modernité. Au cours des années 1980, Lyotard explicite sa position dans des lettres qui sont publiées par la suite sous le titre *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Il s'oppose en particulier à la démarche de Jürgen Habermas. Ce dernier, qui partage ce constat très pessimiste devant les horreurs du XX<sup>e</sup> siècle, a néanmoins toujours l'espoir que l'on puisse reprendre et poursuivre le « projet de la modernité<sup>10</sup> » interrompu par les deux guerres mondiales. Ce à quoi Jean-François Lyotard répond que « le projet moderne (de réalisation de l'universalité) n'a pas été abandonné, oublié, mais détruit, "liquidé"<sup>11</sup> ».

L'expression est forte, mais elle ne doit pas masquer qu'au plan esthétique, modernisme et postmodernisme sont dans un rapport plus difficile à concevoir : ils ne seraient pas contigus et leur ensemble ne formerait pas une continuité. La célèbre formule de Jean-François Lyotard propose le paradoxe suivant : « Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état

---

<sup>9</sup> David Harvey prend pour source Christopher Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy Editions, 1977.

<sup>10</sup> Il consiste « à développer sans faillir selon leurs lois propres les sciences objectivantes, les fondements universalistes de la morale et du Droit et enfin l'art autonome, mais également à libérer conjointement les potentiels cognitifs ainsi constitués de leurs formes nobles et ésotériques afin de les rendre utilisables par la pratique pour une transformation rationnelle des conditions d'existence », Jürgen Habermas, « La modernité, un projet inachevé », *loc. cit.*, p. 958.

<sup>11</sup> Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants* [1986], Paris, Galilée, « Débats », 2005, p. 36.

naissant, et cet état est constant<sup>12</sup> ». Pour l'expliciter, le critique américain Brian McHale a recours à un article de Helmut Lethen dans lequel celui-ci démontre que certains historiens de la littérature ont, selon ses propres termes, coupé le modernisme en deux, afin d'expliquer pourquoi des œuvres comme *Ulysses* (1922) de James Joyce, par certains traits, sont modernistes, et par d'autres, déjà postmodernistes. Selon Helmut Lethen, « le concept [de modernisme] fut construit de façon à former un arrière plan plus sombre sur lequel se détacheraient les brillantes revendications du Postmodernisme<sup>13</sup> ». Ce que Brian McHale commente ainsi :

Le postmodernisme, en ce sens du terme, précède donc la consolidation du modernisme : c'est le modernisme d'où n'aurait pas encore été exclue l'anomalie qu'est son avant-garde – et il se rend disponible pour une consolidation de la phase suivante. Et ce processus est constant, comme le fait remarquer Lyotard : il a décrit en effet, non pas l'histoire particulière des phases de la culture du XX<sup>e</sup> siècle, mais un principe historique général par lequel chaque phase culturelle successive récupère ce qui avait été « laissé de côté » et était resté exclu de la phase précédente, et fonde sa « nouvelle » poétique sur ce reste<sup>14</sup>.

L'intérêt de l'analyse de McHale, qui renforce l'hypothèse de Lyotard, est qu'elle résout les contradictions qui se présentent lorsque échouent les tentatives de

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>13</sup> Orig. : « *The concept [of modernism] was constructed so as to form a dark background for the brilliant claims of Postmodernism* » ». Helmut Lethen, « Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avant-Garde and the Debate on Postmodernism », in Douwe Fokkema and Hans Bertens [éds], *Approaching Postmodernism: Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht, Amsterdam – Philadelphie (Pa.)* : John Benjamins, « Utrecht Publications in General and Comparative Literature », 1986, p. 233.

<sup>14</sup> Orig. : « *Postmodernism, in this sense of the term, thus precedes the consolidation of modernism – it is modernism with the anomalous avant-garde still left in – and makes itself available for a later consolidation of the next phase. And this process, as Lyotard remarks, is constant: he has described, in effect, not the particular history of the phases of twentieth-century culture, but a general historical principle whereby each successive cultural phase recuperates what has been excluded and “left over” from the preceding phase and bases its “new” poetics on that leftover* ». Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, Londres – New York, Routledge, 1992, p. 56.

périodisation du postmodernisme, du moins en littérature. Le critique en présente un exemple évident lorsqu'il se livre à un historique de la notion de postmodernisme. Confrontant les articles fondateurs de John Barth<sup>15</sup> sur la « littérature de l'épuisement » (le modernisme tardif) et la « littérature du renouvellement » (le postmodernisme) à des analyses du poète et artiste Dick Higgins qui examine lui aussi les conditions de l'avènement du postmodernisme<sup>16</sup>, Brian McHale a beau jeu de faire voir que les mêmes textes des mêmes auteurs se trouvent pour chacun des deux critiques d'un côté et de l'autre de la frontière qui sépare ces deux esthétiques : la « ficción » de Jorge Luis Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1941) et *Pale Fire* (1962), de Vladimir Nabokov sont d'un modernisme tardif pour Barth, alors qu'elles sont postcognitivistes selon Higgins<sup>17</sup> : elles posent au lecteur certaines questions que Brian McHale juge postmodernistes : « Combien de mondes ? combien de sortes de mondes ? quelles relations entretiennent-ils ? selon quels critères doivent-ils être évalués<sup>18</sup> ? ».

Ainsi, la question du postmodernisme en littérature est moins une question d'histoire littéraire se posant en termes de limites, de dates et d'appartenance des auteurs à ce mouvement qu'une question d'attitude personnelle des auteurs face à une identité moderniste qui par sa vocation est universelle et englobe tout : s'ils choisissent de s'en écarter, ce décentrement, aussi léger soit-il, est postmoderne.

---

<sup>15</sup> John Barth, « The Literature of exhaustion » [1967] et « The Literature of Replenishment » [1979], in *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction* [1984], Baltimore (Md.), Johns Hopkins University Press, « Maryland Paperback Bookshelf », 1997, respect. p. 62-76 et p. 193-206.

<sup>16</sup> Dick Higgins, *A Dialectics of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts*, New York – Barton (Vt.), Printed Editions, 1978.

<sup>17</sup> Dans son essai, Dick Higgins mentionne des artistes qui n'ont pas pour propos de donner un sens au monde par leurs œuvres. Il les appelle « postcognitivistes », mais Brian McHale reconnaît en eux des précurseurs du postmodernisme : « Satie, Duchamp, Joyce, Gertrud Stein et les Dadaïstes ». Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>18</sup> Orig. : « *How many worlds? how many kinds of worlds? what relationships hold among them? according to what criteria are they to be assessed?* ». *Ibid.*, p. 33-34.

Leur postmodernisme est ensuite évalué par la critique au regard d'écrivains considérés comme des exemples reconnus d'auteurs postmodernistes<sup>19</sup>.

## A. L'espace nostalgique de la postmodernité

Le constat d'une perte et la nostalgie qui en découle sont une caractéristique des espaces géographiques décrits dans les œuvres de fiction qui, par leur ton, leur sujet, leur forme même, peuvent être appelées « postmodernistes ». En montrant que cette tonalité ressortit à ce mouvement critique et culturel, il s'agira aussi de préciser comment le corpus étudié en rend compte.

### 1. Les cités sans mémoire d'Italo Calvino

Italo Calvino, disparu en 1986, a manqué de recul pour avoir une compréhension complète du postmodernisme en littérature. Interrogé à ce sujet en 1984 par Ugo Rubeo<sup>20</sup>, professeur de littérature américaine à l'université de Rome La Sapienza, Italo Calvino répondit sans reprendre le terme de « *postmodern* » utilisé par son interlocuteur, en citant néanmoins des noms d'auteurs dits postmodernistes : « J'ai évidemment des liens aussi avec ce qu'on peut appeler la "néo-avant-garde" américaine [...] À part [John] Barth, Donald Barthelme et Thomas Pynchon, il existe d'autres écrivains dont je suis en train de suivre le travail et avec lesquels j'ai aussi des rapports d'amitié<sup>21</sup> ».

<sup>19</sup> On en trouve des listes concordantes dans les ouvrages de référence. Cf. Linda Hutcheon et Gerhard Hoffmann, *From Modernism to Postmodernism, Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, Amsterdam – New York, Rodopi, « Postmodern Studies », 2005 et Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History – Theory – Fiction* [1988], New York – Londres, Routledge, 1996.

<sup>20</sup> L'entretien a été publié sous le titre « Mia città è New York » (« New York est ma ville ») mais il traite surtout de littérature américaine. Interview publié dans Ugo Rubeo, *Mal d'America. Da mito a realtà*, Rome, Editori Riuniti, 1987, p. 155-162.

<sup>21</sup> Italo Calvino, « New York est ma ville », [tr. de l'it. par Jean-Paul Manganaro], *Ermite à Paris, Pages autobiographiques*, [éd. par Martine van Geertruyden], Paris, Éditions du Seuil, « Bibliothèque Calvino », 2001, p. 174. Orig. : « *Naturalmente ho anche dei legami con quella che si può definire la neoavanguardia americana [...] Oltre a [John] Barth, Donald Barthelme e Thomas Pynchon ci sono altri scrittori di cui seguo il lavoro e con cui ho anche un rapporto*

Cependant, les liens d'Italo Calvino avec le postmodernisme américain sont sans doute plus forts qu'il ne le pense lui-même, ainsi qu'en témoigne le début du troisième chapitre de *Postmodernist Fiction*, où Brian McHale présente une de ses notions phares : « *In the zone* ». En effet, il expose, dès l'ouverture, la situation paradoxale de l'empire du Grand Khan, dans lequel trois villes, Penthesilea, Cecilia et Trude recouvrent uniformément le monde entier. McHale s'interroge :

Peut-être Penthesilea, Cecilia et Trude ne sont-elles que différents noms pour une seule et même ville continue ; mais si c'est le cas, pourquoi leurs descriptions sont-elles si dissemblables ? Quelle sorte d'espace paradoxal cet empire occupe-t-il ? Quelle sorte de monde est-ce là<sup>22</sup> ?

Pour répondre à cette question, Brian McHale convoque Michel Foucault, dont la notion d'*hétérotopie* a connu une fortune remarquable dans la critique littéraire et sociale aux États-Unis. Alors que Foucault utilisait la dimension spatiale comme métaphore pour rendre son propos plus explicite, dans « Des espaces autres<sup>23</sup> », McHale l'entend au sens propre. L'empire de Kublai est donc selon lui « radicalement discontinu et incohérent, il juxtapose des mondes aux structures incompatibles<sup>24</sup> ».

Mais si l'empire de Kublai décrit par Italo Calvino est d'un lieu autre (hétérotopique), d'aucun lieu (atopique) ou d'un lieu impossible (utopique), il est aussi empreint de nostalgie. L'avant-propos de l'auteur le signale au lecteur avant même qu'il ne le découvre. Italo Calvino affirme en effet : « Je pense avoir écrit une sorte de dernier poème d'amour aux villes, au moment où il devient de plus

---

*di amicizia* », « La mia città è New York », *Saggi, 1945-1985*, [éd. par Mario Barenghi], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1995, t. II, p. 2909.

<sup>22</sup> Orig. : « *Perhaps Penthesilea, Cecilia and Trude are only different names for one and the same continuous city; but if so, why are their descriptions so dissimilar? What paradoxical kind of space does this Empire occupy? What kind of world is this?* », Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York – Londres, Methuen, 1987, p. 43.

<sup>23</sup> Cette conférence prononcée en 1967 ne fut publiée qu'en 1984. Michel Foucault, « Des espaces autres » [1984], in *Dits et écrits*, [Paris], Gallimard, « Quarto », 2001, t. II, p. 1571-1581.

<sup>24</sup> Orig. : « *Radically discontinuous and inconsistent, it juxtaposes worlds of incompatible structures* », Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 44.

en plus difficile de les vivre comme des villes<sup>25</sup> ». Pour justifier cette impression, l'auteur rappelle que « le monde entier tend à s'uniformiser<sup>26</sup> », que « nous nous approchons peut-être d'un moment de crise de la vie urbaine », et que « la crise de la ville trop grande est le revers de la crise de la nature<sup>27</sup> ». Ce discours résume les arguments les plus courants d'une critique de la ville proposée par les premiers défenseurs de l'environnement, dans les années 1960<sup>28</sup>. Elle fait aussi partie du réquisitoire dressé par Henri Lefebvre (1901-1991) contre les architectes et urbanistes tenant du modernisme : partant de l'art moderne et du Bauhaus, le philosophe marxiste, dans un passage de *La Production de l'espace* consacré à ce qu'il nomme l'espace abstrait, démontre que l'idéologie capitaliste marchande du XX<sup>e</sup> siècle donne le contenu suivant aux réalisations de l'architecture moderne fondées sur une conception d'un espace symboliquement et politiquement organisé : elle est « au service du pouvoir et de l'Etat, donc réformiste et conformiste à l'échelle mondiale », alors qu'elle était perçue, dans les années 1920, comme « la révolution anti-bourgeoise architecturale ! ». Pour expliquer le « malentendu » qui a créé cette situation paradoxale, Lefebvre montre en quoi l'utopie moderne visant à détacher l'homme de la nature n'a servi qu'à l'enfermer dans sa condition économique et dans les rapports de production. Il conclut ainsi : « Dans la nature retrouvée, soleil, lumière, sous le signe de la vie, s'élèvent le

---

<sup>25</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, [tr. de l'it. par Jean Thibaudeau], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1996, p. VI. Orig. : « *Penso d'aver scritto qualcosa come un ultimo poema d'amore alle città, nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città* », *Le città invisibili* [1972], Milan, Mondadori, « Oscar », 1993, p. IX.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. IV. Orig. : « *Tutto il mondo tende a uniformarsi* », *Le città invisibili, op. cit.*, p. VIII.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. VI. Orig. : « *Forse stiamo avvicinandoci a un momento di crisi della vita urbana [...]. La crisi della città troppo grande è l'altra faccia della crisi della natura* », *Le città invisibili, op. cit.*, p. IX.

<sup>28</sup> V. l'ouvrage précurseur de Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (1961), Londres, Penguin Books, 1994. Le thème de la crise urbaine apparaît dans d'autres récits de fiction d'Italo Calvino : *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963), *La speculazione edilizia* (1963), et *La nuvola di smog* (1965) et dans « Il mare dell'oggettività », un article paru en 1960 dans *Il Menabò*.

métal et le cristal. Au-dessus de la rue, de la réalité urbaine. Avec l'exaltation de la rectitude (angles, lignes). L'ordre du pouvoir, celui du mâle, bref l'ordre moral se fait naturaliser »<sup>29</sup>.

Même si, chez Italo Calvino, la critique de l'urbanisme moderne n'est pas la seule modalité du discours sur la ville, comme en témoigne l'article de Pierre Laroche<sup>30</sup>, son recueil de fiction *Le città invisibili* comprend des descriptions dont la tonalité laisse entrevoir un regret de la ville d'autrefois. À des époques plus anciennes, en effet, la vie en ville pouvait encore être accompagnée de « *civiltà*<sup>31</sup> », selon le terme qu'emploie Italo Calvino pour décrire dans un article le bien-être qu'il ressentit à son arrivée à Turin. En effet, dans « *Forestiére a Torino* »<sup>32</sup>,

en formulant ses critiques à l'égard de la société urbaine, désormais marquée par le capitalisme, la corruption, la pollution, Calvino, au début des années cinquante, voit dans la ville un lieu où se concentrent les contradictions de l'évolution de l'humanité ; mais il s'agit de *civiltà*, résultat d'un processus historique que le mot connote plutôt positivement<sup>33</sup>.

Mais Clarice, la « *città gloriosa* » que décrit Marco Polo à l'empereur Kublai, a connu tant de ruines successives, que son histoire, même riche et raffinée, est désormais oubliée :

On ne sait pas quand les chapiteaux corinthiens se sont trouvés en haut de leurs colonnes : on se rappelle seulement que l'un d'entre eux pendant de nombreuses années porta dans un poulailler la corbeille dans laquelle les poules faisaient leurs œufs, et de là passa au Musée des Chapiteaux, bien rangé parmi les autres exemplaires

---

<sup>29</sup> Henri Lefebvre, *La Production de l'espace* (1974), Paris, Anthropos, « Ethnosociologie » 2000, p. 351.

<sup>30</sup> Pierre Laroche, « Calvino et la ville », in Paolo Grossi et Silvia Fabrizio-Costa [éds], *Italo Calvino, Le Défi au labyrinthe*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1998, p. 61-71.

<sup>31</sup> Italo Calvino, « Forestiére a Torino » [1953], *Saggi, 1945-1985*, [éd. Mario Barenghi], Milan, Mondadori, « I Meridiani », t. II, p. 2707.

<sup>32</sup> Italo Calvino, « Étranger à Turin », *Ermite à Paris, Pages autobiographiques, op. cit.*, p. 11-13.

<sup>33</sup> Pierre Laroche, « Calvino et la ville », *op. cit.*, p. 68.

de la collection. [...] Les chapiteaux auraient pu se trouver d'abord dans les poulaillers, et par la suite dans les temples<sup>34</sup>

Qu'un chapiteau corinthien ait pu servir d'ustensile de basse-cour, de même qu'« on plantait le basilic dans les urnes funéraires de marbre<sup>35</sup> », permet au texte d'exprimer une tonalité mélancolique due au fait que les vestiges du temps passé ont perdu tout leur sens. Cependant, l'aspect choquant de cette profanation d'anciens objets sacrés n'est pas mis en avant par le texte, ce qui accentue l'idée d'une résignation devant ce travail de la ruine qui serait indéfiniment à l'œuvre dans les villes de l'empire des Tartares. Cette tristesse liée à la confusion des genres et à la perte du sens constitue ce que nous appelons la nostalgie postmoderne.

On la rencontre aussi ailleurs. Cette focalisation sur les chapiteaux corinthiens, qui traverse tout le texte, est intrigante dans la mesure où l'idée que l'on pourrait oublier leur fonction et leur solennité originelle a trouvé quelque écho chez des architectes postmodernes qui ont pris plaisir à les citer pour les détourner dans leurs propres créations. Ainsi à Tôkyô, en 1991, Kuma Kengô a fait d'une colonne dorique démesurée le flanc d'un immeuble de six étages nommé *DORIC*, et édifié un ensemble de commerces et de bureaux, *M2*, autour d'un colossal chapiteau ionique. Charles Willard Moore, à la Nouvelle-Orléans, a clos sa *Piazza d'Italia* (1975-1978)<sup>36</sup> sur six colonnades courbes et concentriques dont l'une symbolise l'ordre corinthien, avec des chapiteaux revisités, dont les feuilles d'acanthe sont figurées par des jets d'eau. Cependant, derrière ces colonnades, nulle frise, nul fronton, aucun plafond à caissons qui rappellerait la fonction originelle de certains

---

<sup>34</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 126. Orig. : « *Non si sa quando i capitelli corinzi siano stati in cima alle loro colonne: solo si ricorda d'uno d'essi che per molti anni in un pollaio sostenne la cesta dove le galline facevano le uova, e di lì passò al Museo dei Capitelli, in fila con gli altri esemplari della collezione [...] I capitelli potrebbero essere stati prima nei pollai che nei templi* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 106-107.

<sup>35</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 124. Orig. : « *Nelle urne cinerarie di marmo piantavano il basilico* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 106.

<sup>36</sup> David Harvey étudie cette œuvre en détail dans *The Condition of Postmodernity*, op. cit., p. 93-97.

des motifs grecs antiques que l'architecte détourne pour un espace public profane, et non sacré. Là aussi, la référence à l'architecture des temples de l'antiquité, autant dire la référence classique par excellence, ne désigne rien derrière une forme majestueuse et des motifs aisément reconnaissables.

## **2. La confusion des références dans *Morbus Kitahara***

La nostalgie que produit l'exhibition d'un signe détourné ou sa citation ironique est aussi présente dans *Morbus Kitahara*, de Christoph Ransmayr.

Elle est d'abord sensible dans les croisements des différents lieux, et les intertextualités suggérées mais laissées vacantes par le récit. Comment interpréter la présence insistante du Brésil dans ce roman qui propose une histoire alternative de l'après-guerre dans des contrées qui semblent des allusions explicites à l'Autriche natale de l'auteur ? Cette ouverture exotique traverse tout le roman avec le personnage de Lily. Cette femme rêve de parvenir au Brésil où ses parents, peu après la défaite, tentaient de fuir avec elle lorsqu'ils ont été arrêtés à Moor<sup>37</sup>. Serait-ce le Brésil où se sont exilés d'anciens nazis dans les années 1940 et 1950 ? serait-ce plutôt le Brésil où Stefan Zweig s'est suicidé au cours de son exil, en 1942 ? Rien ne semble l'indiquer tant Ransmayr est discret dans ce genre d'allusions.

Un autre exemple est sans doute plus frappant encore. Il s'agit des circonstances du remplacement du vapeur qui circulait sur le lac de Moor par un bateau à vapeur venu du golfe de Kvarner, sur la côte dalmate :

Une société d'assurances de l'Adriatique, désireuse de restaurer la splendeur passée de son siège triestin, avait recherché l'origine du revêtement de pierre qui l'habillait autrefois – et était tombée sur la région natale de Bering. Du granit pareil, une roche vert foncé très ancienne, il n'y en avait sur toute la surface du globe que dans deux

---

<sup>37</sup> Le père de Lily est un ancien officier, battu et laissé pour mort par des travailleurs forcés qui ont reconnu en lui un ancien tortionnaire. Il disparaît par la suite, et cet incident fixe Lily et sa mère dans ce village.

carrières. L'une, la plus grande, se trouvait sur la côte atlantique du Brésil, l'autre au bord du lac de Moor<sup>38</sup>.

Ce bateau sera donc échangé contre une livraison du granit vert de Moor. Mais il n'est pas anodin qu'un récit de fiction donne un si beau rôle à une compagnie d'assurance, en citant sa localisation, mais sans la nommer. On pourrait y voir une allusion aux Assicurazioni Generali, dont le siège historique est à Trieste et qui eurent Franz Kafka pour employé à Prague en 1907-1908.

Mais si Christoph Ransmayr joue ainsi à évoquer devant son lecteur des figures d'auteurs célèbres, par des allusions cryptées, c'est peut-être afin de mettre en évidence le fait que, à l'époque où il écrit, les auteurs de référence pour la littérature publiée à Prague et Vienne après la chute de l'Empire austro-hongrois font certes partie du canon, mais ne sont plus lus. L'auteur développe ce point dans *Geständnisse eines Touristen* : « Non, laissez-moi donc tranquille avec tel ou tel canon, ce n'est que pour des gens qui veulent qu'avec la bibliothèque leur soient aussitôt livrés *en bloc* des dos ou des reliures factices<sup>39</sup> ». Plus loin, il cite précisément le cas d'un pédant qui « va chercher dans ses recueils de citations et sa bibliothèque assortie à son canapé quelques Brocken, Joyce, Musil, Homère, ou Ovide, et s'enthousiasme pour *Ulysses*, un *Homme sans qualités* ou des *Métamorphoses* dont il ne connaît la magie que par ouïe-dire<sup>40</sup> ». Valorisant ainsi

---

<sup>38</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, [tr. de l'all. par Bernard Kreiss], Paris, Albin Michel, « Les Grandes Traductions », 1997, p. 67. Orig. : « *Eine adriatische Versicherungsgesellschaft, die ihren Stammsitz in Triest zu seiner ursprünglichen Pracht erneuern wollte, hatte nach der Herkunft der zerschlagenen Steinverkleidung ihrer Residenz suchen lassen – und war auf Berings Heimat gestossen. Solcher Granit, dunkelgrünes Urgestein, wurde nur in zwei Brüchen der Erde abgebaut. Der erste und größere lag an der Atlantikküste Brasiliens, der zweite am See von Moor* », *Morbus Kitahara* [1995], Francfort-sur-le-Main, Siegfried Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997, p. 64.

<sup>39</sup> Orig. : « *Nein, lassen Sie mich bloß in Ruhe mit diesem oder jenem Kanon, das ist etwas für Leute, die mit ihren Regalen die Buchrücken oder Attrappen gleich en bloc mitgeliefert bekommen wollen* ». Christoph Ransmayr, *Geständnisse eines Touristen, Ein Verhör*, Francfort-sur-le-Main, Siegfried Fischer, 2004, p. 69.

<sup>40</sup> Orig. : « [...] *der sich aus seinen Zitatenschätzen und zur Couch passenden Regalen ein paar Brocken Joyce oder Musil oder Homer oder Ovid holt und dann von Ulysses, einem Mann ohne*

la culture authentique même si elle s'écarte des normes dictées par l'élite, Christoph Ransmayr semble regretter que la mercantilisation de la culture ait provoqué son appauvrissement. Cette nostalgie est caractéristique de l'époque postmoderne et des critiques favorables au modernisme. Elle a été représentée dans les années 1980 par Jürgen Habermas. Pour sa foi en le progrès des Lumières, le théoricien marxiste Fredric Jameson lui rend hommage dans son important ouvrage sur le postmodernisme<sup>41</sup>.

La position de Christoph Ransmayr vis-à-vis de la culture à l'époque contemporaine trouve un écho fictionnel dans *Morbus Kitahara* dont les personnages sont d'abord occupés à survivre, mais ont aussi accès à une culture abandonnée à un état rudimentaire dans l'après-guerre cauchemardesque dépeint par ce roman. On ne peut en effet identifier que les rituels du souvenirs et de l'expiation et les concerts de rock dans le paysage culturel désolé de la région isolée de Moor.

Tout d'abord, le culte des morts s'érige en grandes lettres vengeresses de pierre blanche que le Major Elliot, officier américain chargé de l'administration de la région de Moor, a fait édifier sur les rampes de la carrière qui domine le lac de Moor :

ICI REPOSENT  
ONZE MILLE NEUF CENT SOIXANTE-TREIZE MORTS  
TUÉS  
PAR LES NATIFS DE CE PAYS  
BIENVENUE À MOOR<sup>42</sup>.

---

*Eigenschaften oder von Verwandlungen schwärmt, deren Zauber er kaum von Hörensagen kennt* ». *Ibid.*, p. 70.

<sup>41</sup> V. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme, ou La Logique culturelle du capitalisme tardif* [*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991], [tr. de l'amér. par Florence Nevoltry], Paris, Beaux-Arts de Paris, « D'Art en questions », 2007, p. 109-111.

<sup>42</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, *op. cit.*, p. 35. Orig. :

« HIER LIEGEN  
ELFTAUSENDUNDNEUNHUNDERTDREIUNDSIEBZIG TOTE  
ERSCHLAGEN

Il se manifeste officiellement aussi par des cérémonies trimestrielles, qui ont elles aussi pour instigateur le Major Elliot.

Celui-ci a en effet retrouvé des photographies des sévices infligés aux prisonniers, et les fait reproduire *in vivo* et sur les mêmes lieux par les habitants du village, complices et témoins des atrocités commises dans le camp de Moor. Ces scènes sont photographiées par un photographe du régiment, et le Major Elliot s'assure de la ressemblance entre la photo qui sert de modèle et celle qu'il met en scène en veillant à ce que les « costumes [soient] fidèles à la réalité » à tel point qu'« [il] ordonnait aux figurants de Moor de se déguiser en *juifs*, en *prisonniers de guerre*, *Tsiganes*, *communistes* ou *auteurs de crimes contre la race*<sup>43</sup> ». En signalant par des italiques qu'il reprend des termes du vocabulaire concentrationnaire cités par le Major Elliot, l'auteur insiste sur le souci de vraisemblance de cette représentation d'événements historiques. Mais l'une des photographies qu'Elliot fait jouer et reproduire a pour légende « L'escalier ». C'est une allusion claire à l'un des rares documents photographiques d'époque conservés aujourd'hui dans les archives du camp de Mauthausen<sup>44</sup>. Une photo portant ce titre témoigne de la condition des détenus de ce camp de concentration et d'extermination, et en particulier de son satellite d'Ebensee. On estime qu'au moins 100 000 personnes sont mortes à Mauthausen, dont au moins 12 000 à Ebensee, précisément. Et cette photo est donc citée dans *Morbus Kitahara* comme témoignage des crimes commis à Moor (mais ce témoignage fictif est néanmoins identique à celui d'Ebensee) puis redoublé par l'étrange fantaisie de l'officier américain.

---

VON DEN EINGEBORENEN DIESES LANDES

WILLKOMMEN IN MOOR », *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 33.

<sup>43</sup> Orig. : « [...] bestand er dabei auch auf einer wirklichkeitsgetreuen Kostümierung und befahl den Statisten aus Moor, sich als Juden, als Kriegsgefangene, Zigeuner, Kommunisten oder Rassenschänder zu verkleiden », *ibid.*, p. 45.

<sup>44</sup> Cette photo, intitulée « Todesstiege », « l'Escalier de la mort » peut être consultée sur le site Internet du Mémorial de Mauthausen [en ligne] : <[http://www.mauthausen-memorial.at/db/admin/de/show\\_picture.php?cpicture=182&topopup=1](http://www.mauthausen-memorial.at/db/admin/de/show_picture.php?cpicture=182&topopup=1)>.

Sur la photo on pouvait voir des centaines et des centaines de dos courbés, une longue file de détenus, sur chaque dos, un bât de bois, et sur chaque bât, une grosse pierre taillée en quartier.

Les détenus en ordre de marche hissaient leur charge en haut d'un escalier taillé dans le roc qui menait du fond de la carrière, par dessus quatre gradins d'abattage, jusqu'au bord supérieur noyé dans le brouillard. Cet *escalier*, qui avait surmonté sans dommage la guerre, la libération, la destruction du camp et les premières années de paix, était tellement raide et irrégulier qu'on ne pouvait l'escalader, même sans charge, qu'à grand peine<sup>45</sup>.

La réalisation de ce tableau vivant prend un sens particulier dans la mesure où elle ressemble aux reconstitutions historiques présentées de nos jours dans des lieux touristiques dans le cadre d'événements spectaculaires et divertissants, alors qu'elle appartient ici aux « rituels du souvenir<sup>46</sup> » que l'on appelle « Stellamour Party », du nom du « Porteur de paix<sup>47</sup> » américain sous l'égide de qui ils sont organisés.

En effet, la région des Rives du lac de Moor, après la défaite, voit les idées, les discours et les portraits de l'auteur du plan de paix d'après lequel sont administrées les zones vaincues, Lyndon Porter Stellamour, recouvrir de manière omniprésente tout le champ politique. Son nom, sans doute une allusion en forme de mot-valise à ceux de Franklin Delano Roosevelt et de son secrétaire d'État,

---

<sup>45</sup> Orig. : « *Auf dem Foto waren Hunderte und Aberhunderte gekrümmter Rücken zu sehen, ein langer Zug von Häftlingen, auf jedem Rücken eine hölzerne Trage, auf jeder Trage ein großer, zum Quader gehauener Stein.* »

*Die Häftlinge schleppten ihre Last in Marschordnung eine breite, in den Fels geschlagene Treppe hinauf, die von der Sohle des Steinbruchs über vier Abbauebenen bis zu seinem in Nebel verschwindenden Rand emporführte. Diese Stiege, die den Krieg, die Befreiung und Zerstörung des Lagers und auch die ersten Jahre des Friedens unbeschadet überstanden hatte, war so steil und unregelmäßig, daß sie auch ohne Last nur mit Mühe zu überwinden war. »*  
Christoph Ransmayr, *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>46</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, *op. cit.*, p. 47. Orig. : « *Rituale der Erinnerung* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 151. Orig. : « *Stellamour-Party* », « *Friedensbringer Stellamour* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 145.

Henry Morgenthau Jr.<sup>48</sup>, justifie la désindustrialisation et le « retour aux champs<sup>49</sup> » de toute la région, et devient un symbole moral : c'est « le seul vrai nom de l'expiation<sup>50</sup> ». En effet, en 1944, Morgenthau a posé la question de ce que les Alliés devraient faire de l'Allemagne, après la victoire : sa force destructrice avait été telle qu'il évoqua un remède au militarisme encore plus radical que les conditions de traité de Versailles, et proposa l'hypothèse d'une Allemagne entièrement privée d'industrie et vouée à l'agriculture<sup>51</sup>. Mais cela n'a jamais été mis en œuvre, après la mort de Roosevelt en 1945, car Churchill et Truman jugèrent plus judicieux d'aider les pays vaincus à se reconstruire pour lutter contre un nouveau péril : l'URSS de Staline.

Mais un autre type de manifestation de l'expiation figure aussi dans *Morbus Kitahara*, il s'agit des pèlerinages qu'entreprennent les « sociétés de pénitents » à

---

<sup>48</sup> Si « stellamour » désigne l'étoile de l'amour, ce pourrait être Vénus, l'étoile du matin (« Morgenstern », en allemand, dont « Morgenthau », « rosée du matin », est phonétiquement assez proche). Le morphème « stel » et le son [ur] sont aussi des anagrammes partiels du nom du président Roosevelt.

<sup>49</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, *op. cit.*, p. 45. Orig. : « zurück auf die Felder! », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 41. Orig. : « der einzige und wahre Name der Vergeltung », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>51</sup> Comme le montre Thomas Neumann, il n'y a jamais eu à proprement parler de « plan Morgenthau », mais dans un discours d'octobre 1944, Goebbels a inventé cette image frappante : « Ce sont la haine et la vengeance d'un caractère sorti tout droit de l'Ancien Testament qui parlent dans les plans qu'a tramés le Juif américain Morgenthau. L'Allemagne industrialisée sera transformée à la lettre en un immense champ de pommes de terre ». Goebbels avait eu le pressentiment justifié que l'Allemagne ne sortirait pas impunie d'une défaite » (Orig. : « *Haß und Rache von wahrlich alttestamentarischem Charaktere sprechen aus diesen Plänen, die von dem amerikanischen Juden Morgenthau ausgeheckt wurden. Das industrialisierte Deutschland soll buchstäblich in einen riesigen Kartoffelacker verwandelt werden.* » Goebbels hatte die berechtigte Erwartung, Deutschland werde nach einer Niederlage nicht ungestraft davonkommen »), Thomas Neumann, « Mythenspur des Nationalsozialismus » Der Morgenthauplan und die deutsche Literaturkritik », in Uwe Wittstock [éd.], *Die Erfindung der Welt, Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997, p. 190.

travers la région, se risquant parfois à travers la Mer de Roche, le massif montagneux qui l'isole du reste du monde. Mais,

les adeptes des processions de pénitents et autres assoiffés de repentir, les lèche-bottes, tartuffes et grenouilles de bénitier pouvaient toujours brûler des cierges funéraires dans leurs maisons des morts, évoquer les âmes des trépassés et croire à une justice supra-terrestre ou, du moins, aux sentences de la justice militaire<sup>52</sup>.

Ils sont regardés avec dédain par les principaux personnages du roman. Ces sociétés procèdent à des rituels au départ nombreux et fréquents, comme la dispersion de bateaux en papier portant des cierges sur le lac, mais ils se raréfient à mesure que le temps passe. Ainsi les « Stellamour's Parties » comme les projections de films d'archives autrefois organisées à l'entrée de grands concerts sont vingt ans après la « paix d'Oranienburg » considérées avec défiance et mépris : il n'est plus question de « contraindre la quasi-totalité de la population des Rives à se rendre à une party dans la carrière ou sous une tente pleine d'images hideuses<sup>53</sup> ». La repentance érigée en culte fait donc l'objet d'un discours critique que le narrateur intègre sans médiation dans son récit, et la religion du souvenir est assimilée à une superstition inepte et ridicule, ce qui contraste fortement avec l'importance que les sociétés d'aujourd'hui accordent au « devoir de mémoire<sup>54</sup> ». Mais il ne s'agit pas pour Christoph Ransmayr de contester le bien-fondé de la sauvegarde du souvenir des crimes nazis, si l'on veut mener l'analogie jusque là : l'auteur cherche une voie dans laquelle tous,

---

<sup>52</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, op. cit., p. 132. Orig. : « *Sollten doch die Büsser- und Sühneprozessionen am See und alle anderen Kriecher, Betbrüder und Frömmeler ruhig ihre Geisterhäuser mit Grablichtern ausleuchten, Seelen beschwören und an eine überirdische Gerechtigkeit oder wenigstens an die Sprüche der Militärgerichte glauben* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 127.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 152. Orig. : « *die Bewohner des Seeufers in ihrer früheren Zahl zu einer Party in den Steinbruch oder in ein Zelt voll häßlicher Bilder zu zwingen* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 146.

<sup>54</sup> V. Primo Levi, *Le Devoir de mémoire*, [entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja], Paris, Mille et une nuits, 1995.

anciennes victimes et descendants de criminels, pourraient vivre ensemble, sans oublier le passé et sans non plus étouffer sous son poids.

Le trouble que provoque ce roman tient également à son hétérogénéité, sensible dans certains motifs de *Morbus Kitahara*. Le mélange des genres et des références apparaît en effet dans les allusions à la culture populaire des années 1960-1970, ce qui renforce l'identification entre le contexte des premiers chapitres avec celui de l'immédiat après-guerre en Europe centrale, dans la mesure où le personnage principal du roman, Bering, est né à la toute fin de la guerre, et a vingt-trois ans au moment de l'histoire. Alors que la région de Moor est plongée dans un passé pré-industriel, Bering se passionne ainsi pour un groupe de rock'n'roll, Patton's Orchestra, que les forces d'occupation américaines emmènent en tournée sur leur territoire. La description du concert auquel assistent le « Roi des chiens » Ambras, Bering, son garde du corps, et leur amie Lily « la Brésilienne », rassemble tous les motifs attendus d'une scène de ce genre. Dans un hangar de l'ancienne base de l'armée de l'air où est dressée la scène, Bering est ainsi transporté par « le staccato de la batterie ; les riffs puissants d'un saxophone ténor ; le rugissement des guitares électriques parcourant toute l'échelle acoustique<sup>55</sup> », et même « un frémissement du cœur lui donne la chair de poule, une peau râpeuse d'oiseau<sup>56</sup> », et attentif aux paroles<sup>57</sup>, il entrevoit un mode de vie meilleur au-delà des frontières de Moor :

il était question de *freedom* et de *broken hearts*, de *loneliness* et de *power of love* et de *love in vain*... Et les héros de ces *songs* vivaient quelque part où tout n'allait pas

---

<sup>55</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, op. cit., p. 153. Orig. : « *Das Stakkato des Schlagzeugs. Die gellenden Riffs eines Tenorsaxophons. Die bis zum Geheul aufsteigenden Tonleitern elektrischer Gitarren* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 146.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 171. Orig. : « *Raspelt ihm ein Schauer aus seinem Herzen eine Vogelhaut auf, einse Gänsehaut* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 165.

<sup>57</sup> Les amateurs reconnaîtront aussi dans ces extraits en anglais des titres ou des refrains des Rolling Stones, Cream, Jimi Hendrix ou Janis Joplin.

seulement mieux mais où tout était en mouvement et où le temps n'était pas suspendu et ne marchait pas à reculons comme à Moor<sup>58</sup>.

Cela pourrait ressembler à ce qu'ont vécu les adolescents d'Europe de l'Ouest dans les années 1960, sensibles au « rêve américain » que les États-Unis promouvaient dans les pays alliés avec eux contre l'URSS et sa zone d'influence.

Ces allusions à des clichés de la culture populaire des années 1960 sont troublantes car elles renforcent l'identification entre le contexte fictionnel et la réalité vécue en Europe et dans d'autres régions sous influence américaine par des jeunes gens de cette époque, parmi lesquels l'auteur lui-même, Christoph Ransmayr (né en 1954). Malgré le pathétique des descriptions de Moor, traversées de mentions de la repentance des crimes commis pendant la guerre, de récits du Lager que fait Ambras à Bering<sup>59</sup>, et de l'évocation des difficultés du rationnement et de l'occupation américaine, l'auteur n'hésite pas à faire entrer dans le roman des évocations plus superficielles et stéréotypées d'une autre face de la même réalité contemporaine, celle du rêve américain. S'il fait entrer des souvenirs personnels dans son roman, peut-on considérer que sa description de Moor et de son atmosphère doit être lue comme une description des conditions de son enfance et de son adolescence ? On peut considérer que cette description est fortement caricaturale, dans la mesure où les agréments d'une vie différente entrevue à travers le concert de rock et les frustrations représentées par le culte du souvenir sont amplifiées dans le roman. Or cette caricature est tout à fait implicite et si elle ne témoignait pas d'un jugement amer et désabusé de l'auteur sur les illusions auxquelles il a prêté foi, elle pourrait sembler de mauvais goût :

---

<sup>58</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, op. cit., p. 154. Orig. : « Von freedom und broken hearts wurde ihm und seinesgleichen vorgesungen, von loneliness und power of love und love in vain . . . Und die Helden dieser Songs lebten in einem Irgendwo, in dem nicht nur alles besser, sondern alles in Bewegung war und in dem die Zeit nicht stillstand und nicht rückwärts lief wie in Moor », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 148.

<sup>59</sup> Ambras raconte en effet à son garde du corps le « supplice de la balançoire » et pour quelle raison il fut détenu à la carrière de Moor. Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, op. cit., p. 180-183 et p. 221-227, *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 173-175 et p. 212-217.

Christoph Ransmayr ne saurait regretter la période de l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie, mais est-il pour autant nostalgique de l'empire d'Autriche-Hongrie ? La faible part laissée à l'humour dans *Morbus Kitahara* peut le laisser penser.

À titre de comparaison, on peut évoquer les plaisanteries antisémites présentes dans certains romans de Philip Roth : elles ne sont rendues possibles que par la tendresse dont l'auteur enveloppe son évocation des Juifs de la Côte Est des États-Unis. Sans cette tendresse, l'humour de ces plaisanteries, parfois sinistres, puisqu'elles abordent même le Lager, passerait totalement inaperçu : on s'en prendrait à leur auteur comme s'il s'agissait d'un vulgaire négationniste.

La nostalgie postmoderne traverse donc l'espace décrit par Christoph Ransmayr dans *Morbus Kitahara* : dans des instants pétrifiés pour les figurants qui s'immobilisent lors des reconstitutions des crimes des camps de la mort, ou à la vitesse des cohortes de pèlerins qui se lamentent absurdement pour des crimes dont la responsabilité ne leur revient sans doute pas entièrement aux yeux de l'auteur et de ses personnages, et à la vitesse – bien plus rapide – des ondes sonores jaillissant des hauts-parleurs du Patton's Orchestra qui fait entrevoir au héros du roman, aux abords d'une région désolée, un rêve américain qui ne dupe plus personne à l'époque où paraît le livre<sup>60</sup>. Quand Bering parvient enfin à passer de l'autre côté de la Mer de Roches, il découvre « que toute cette histoire merdique d'expiation, de pénitence et de souvenir n'était qu'une gigantesque supercherie<sup>61</sup> ». Espace dévolu à la repentance, Moor est donc un terrain

---

<sup>60</sup> Un groupe de dark-wave, genre musical voisin du rock gothique et issu de la new wave et du post-punk (!) à la fin des années 1970, a tiré son nom du titre du roman que nous étudions. Il semble avoir eu peu d'audience à la fin des années 1990, mais a publié deux albums originaux et un disque de remixes. La sombre tonalité de ses chansons offre un contrepoint saisissant à la nostalgie postmoderne de Christoph Ransmayr. V. *Morbus Kitahara*, *Reviving the Fading Light*, Alice in... , 1996 ; *Gybor's Quest*, Alice in..., 1997 ; *Metamorphosis*, Alice in... / Nova Tekk, 1999.

<sup>61</sup> Orig. : « [daß] diese ganze Scheißgerede von Sühne, von Besinnung und Erinnerung ein riesiger Schwindel war ». Christoph Ransmayr, *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 332.

d'expérimentation pour le traitement brutal d'une population civile qui s'est rendue malgré elle complice de crimes contre l'humanité (selon une définition extérieure au roman, où le terme n'est jamais employé). Mais c'est aussi un lieu où se déploie la mélancolie propre au roman postmoderniste, comme le signalent les allusions trop évasives et incertaines à Musil et Kafka, de célèbres prédécesseurs de Christoph Ransmayr, qui montre ainsi sa défiance envers les pouvoirs de la littérature dans les années 1990.

### 3. La mélancolie dans *Les Grandes Blondes*

*Les Grandes Blondes* est un roman d'aventure dans lequel les stéréotypes caractéristiques de ce genre sont dénoncés comme tels afin que leur présence ne soit pas considérée comme une faiblesse de l'auteur, mais comme un morceau de bravoure ironique, un traitement postmoderniste du motif à la fois attendu et rejeté, car il est désormais galvaudé.

Le sixième roman de Jean Echenoz donne une importance majeure à un thème présent jusque là de façon épisodique dans les deux premiers, *Le Méridien de Greenwich* (1979) et *Cherokee* (1983) : c'est l'histoire d'une poursuite, ce qui fait de ce roman, à sa manière, un roman policier. Bruno Blanckeman le relève d'ailleurs avec prudence : « *Cherokee* et *Les Grandes Blondes* se présentent ainsi comme des romans policiers<sup>62</sup> ». Mais Kastner, le premier limier lancé à la recherche de Gloire Abgrall ne peut pas l'identifier, lorsqu'il la rencontre par hasard, car elle n'a rien de la « belle grande personne blonde intimidante<sup>63</sup> » qu'on lui a décrite, photos à l'appui :

Il s'agissait d'une jeune femme un peu voûtée : de petits souliers plats, des cheveux ternes mi-longs qu'on dirait fautes de mieux châtaines, de grosses lunettes sur un bref nez busqué – le tout maquillé violemment puis emballé dans une tenue de jogging dépareillée<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2000, p. 35.

<sup>63</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 12.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 17.

La première expression citée pour décrire la vedette dont on a perdu la trace met l'accent sur quatre adjectifs non coordonnés, les trois premiers ne comptant qu'une syllabe effectivement prononcée, et le dernier, quatre syllabes. Cela renforce l'effet d'accumulation ; ils encadrent un substantif dont l'homophone est le pronom indéfini « personne ». Pour reconnaître Gloire Abgrall, il fallait donc la chercher sous une apparence qui ne la fît ressembler à personne, car les adjectifs étaient de trop, et ils ont induit le détective en erreur. L'accoutrement dont elle s'affuble dans le petit village breton où elle se cache sous le nom de Christine Fabrègue l'assimile à un objet d'aspect vulgaire : difficile à définir mais qui heurte les sens. La réification est patente dans la locution qui résume cette description : « le tout », et la précision insuffisante des adjectifs (« petits », « grosses ») ou leur connotation péjorative (« terne », « dépareillée ») font du portrait une condamnation pour faute de goût. Mais c'est là toute l'habileté de l'héroïne qui a temporairement rompu avec son passé de belle femme blonde triomphante. Ainsi, alors que Kastner touche au but dès les premières pages du roman, il n'en a aucune conscience. Les enquêteurs qui lui succèdent, Boccara et Personnettaz, plus prudents, et mieux informés, n'ont pas plus de succès dans leur quête. *Les Grandes Blondes* raconte les échecs d'une poursuite, jusqu'à une résolution inattendue qui tempère le constat mélancolique qu'il faudrait faire.

Le nom même de la femme recherchée sonne ironiquement, et disqualifie à l'avance l'aventure que conte le narrateur. Gloire Abgrall n'est pas un Graal<sup>65</sup> que l'on découvrira après avoir fait preuve de sa foi et de son courage. Et sa fuite à l'étranger ne rend la jeune femme que plus visible, comme le relève Sophie Deramond, dans sa thèse récemment soutenue : « En empruntant les vols long courrier, Gloire est immédiatement repérée alors que perdue dans la campagne

---

<sup>65</sup> Nous ne suivons pas Bruno Blanckeman lorsqu'il décompose avec humour le patronyme de l'héroïne en faisant de sa première syllabe une particule privative : ab-Graal : sans le Graal (v. Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 86). Mais toute allusion au mythe du Graal dans un roman d'aventure semble aller de soi en raison de l'histoire du genre.

bretonne, il lui était permis d'espérer rester cachée<sup>66</sup> ». Ainsi, la poursuite qui constitue la trame du roman, quête d'un Graal factice, est clairement désignée comme un artifice inutile. L'auteur procède donc de lui-même à la remise en cause du récit, en montrant la faiblesse des procédés qui le constituent. Mais c'est doublement paradoxal, dans la mesure où cette poursuite révèle aussi ce que recherchent les personnages en voyage dans les romans de Jean Echenoz : toujours selon Sophie Deramond, c'est l'« apesanteur psychologique<sup>67</sup> » qui les délivrerait de l'ennui.

L'ennui contemporain est amplement abordé dans *Les Grandes Blondes*. Ses symptômes sont divers. On aimerait disparaître mais on ne le veut pas assez fort, comme le personnage du producteur de programmes télévisés, Salvador, qui a pour livre de chevet un authentique manuel de disparition<sup>68</sup>, mais n'arrive pas à le lire : « [...] à peine avait-il ouvert ce livre qu'il le refermait<sup>69</sup> », plus loin, « [il] essaie de lire quelques pages de *How to Disappear Completely and Never Be Found* sans parvenir à s'y intéresser. Referme distraitement l'ouvrage, qu'il enfouit dans un sac plastique<sup>70</sup> ». Une autre forme de l'ennui contemporain frappe Mme Jouve, l'épouse du patron de l'agence que Salvador a chargé de retrouver Gloire Abgrall. « Madame Jouve en larmes » est décrite dans un luxe de détails psychologiques et physiologiques, mais très brièvement, comme « une silhouette mince et translucide, hypersensible, hypotendue<sup>71</sup> », et sa seule activité semble être de pleurer devant des séries télévisées ou en lisant des romans sentimentaux : « selon qu'elle suit l'action du livre ou sur l'écran, madame Jouve ôte ou remet

---

<sup>66</sup> Sophie Deramond, *Implications culturelles et structurelles de l'espace dans l'œuvre narrative de Jean Echenoz*, [thèse de doctorat en Littérature française], Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2007, p. 450.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 455.

<sup>68</sup> Doug Richmond, *How to Disappear and Never Be Found* [1986], New York, Citadel Press, 2000.

<sup>69</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 46.

ses lunettes derrière lesquelles ou pas, de toute façon, coulent ses larmes<sup>72</sup> ». Les disjonctions et l'incise généralisante créent ici un personnage comique (au sens bergsonien) car décrit comme un mécanisme autonome et vide de sens. Si le goût de Mme Jouve pour les histoires d'amour est un moyen d'oublier ses problèmes de couple, ce que suggère dans le même passage une scène de tension entre mari et femme, la « désinvolture<sup>73</sup> » de l'auteur est-elle également une façon de se détourner des déceptions qu'offre le monde d'aujourd'hui ? Tout au moins de s'en distraire. Car comment comprendre autrement la remarque sur la coïncidence entre la forme et le fond des prévisions météo diffusées à la radio, au moment où les deux enquêteurs rentrent de Bretagne sans avoir trouvé Gloire Abgrall : « Le responsable de cette rubrique s'en tenait à quantifier le temps pourri visible derrière les vitres. Paraissant s'exposer en première ligne aux intempéries mêmes qu'il dénonçait, sa voix fébrile et prise garantissait le bien-fondé de ses propos<sup>74</sup> ». En deux phrases, le narrateur transcrit à la fois l'agacement des personnages devant le caractère évident et superflu du commentaire du journaliste (ce que signale l'expression familière et péjorative « temps pourri » et l'assonance en *i*), mais aussi devant la redondance du sens du message dans son expression même.

Dans les exemples proposés, on peut voir à l'œuvre une « volonté de connaissance [qui] accompagne le jeu littéraire » et un « sens de l'insolite<sup>75</sup> » qui semblent être un moyen de lutter contre l'ennui : la minutie et le sourire en coin contre la banalité d'une réalité morne et sans relief. Cette posture est postmoderniste car elle est héritée du formalisme en linguistique, qui a rendu tout écrivain conscient de son langage, et parce qu'Echenoz semble utiliser de telles ressources pour la simple beauté du geste.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>73</sup> V. Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, *op. cit.*, p. 33-54.

<sup>74</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>75</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, *op. cit.*, p. 55.

#### 4. Les espaces subjunctifs dans *Gravity's Rainbow*

Brian McHale, au début de *Postmodernist Fiction* (1987), caractérise *Gravity's Rainbow*, au même titre que *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, comme « un des textes paradigmatiques de l'écriture postmoderniste<sup>76</sup> ». Au même titre qu'il y a un rapport au lecteur, une construction de l'intrigue, une psychologie des personnages et une relation au savoir caractéristiques du postmodernisme, le traitement de l'espace constitue un critère important pour définir si un texte de fiction s'inscrit ou non dans ce courant.

On a vu plus haut<sup>77</sup> la grande diversité des lieux dans lesquels se situent les différentes intrigues du roman. Mais on peut l'analyser par rapport à l'inscription de *Gravity's Rainbow* dans le courant postmoderniste. Et, dans cette perspective, les travaux de Brian McHale sont d'un précieux secours. Après avoir montré comment la nouveauté du postmodernisme consistait à poser la question de l'être là où le modernisme posait la question du sens, dans la première (« *Preliminaries* ») et la troisième parties (« *Constructions* ») de *Postmodernist Fiction* (1987), il détaille dans *Constructing Postmodernism* (1992) en quoi le troisième roman de Thomas Pynchon constitue un cas d'école<sup>78</sup>. C'est notamment parce que l'auteur multiplie dans *Gravity's Rainbow* les figures de personnages enquêteurs et surtout interprètes que la stabilité de toute connaissance est remise en cause. Multipliant les coïncidences, les contradictions, les rencontres et les séparations dans l'intrigue, l'auteur cherche à « déstabiliser l'ontologie romanesque »<sup>79</sup> et provoque le dépit, l'incompréhension ou même la rancune du lecteur.

---

<sup>76</sup> Orig. : « *One of the paradigmatic texts of postmodern writing* ». Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>77</sup> V. ici-même, p. 88-118.

<sup>78</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, Londres – New York, Routledge, 1992, p. 61-114.

<sup>79</sup> Orig. : « *destabilize novelistic ontology* », *ibid.*, p. 81.

Pour trouver un point de référence à peu près sûr, le lecteur peut alors tenter de se fier aux références spatio-temporelles. Mais elles sont souvent modifiées par la perspective adoptée par les personnages du roman, qui voient dans les lieux à la fois ce qu'ils sont et ce qu'ils devraient ou auraient dû être. Le personnage principal de *Gravity's Rainbow*, Tyrone Slothrop, rencontre à Zurich un espion argentin, Francisco Squalidozzi, en quête d'un nouvel espace vierge où établir une république anarchiste. Il pense le trouver dans la « Zone », les anciens territoires du Reich après leur libération. Il présente ainsi son raisonnement :

Au temps des gauchos, mon pays était une immense page blanche. Les pampas s'étendaient aussi loin qu'on pouvait l'imaginer, inépuisables, sans barrières. Partout où le gaucho pouvait aller, le terrain lui appartenait. Mais Buenos Aires voulut s'assurer l'hégémonie sur les provinces. Toutes les névroses concernant la propriété se renforcèrent et commencèrent à infecter la campagne. Des barrières se dressèrent, et le gaucho perdit un peu de sa liberté. C'est notre tragédie nationale. Nous avons une obsession : bâtir des labyrinthes là où autrefois, il y avait la plaine ouverte et le ciel. Tracer des motifs encore plus complexes sur la page blanche. Nous ne pouvons supporter cet espace ouvert : il est notre terreur. Regardez Borges, regardez les banlieues de Buenos Aires<sup>80</sup>.

Squalidozzi justifie ainsi l'exil de son groupe (à bord d'un sous-marin dérobé aux nazis) vers le cœur de l'Europe. L'espace sur lequel ils s'installeront, dit-il, « nous voulons le laisser ouvert, et qu'il se développe, qu'il change. Dans l'espace ouvert de la Zone allemande, notre espoir est sans limite<sup>81</sup> ». Cette utopie d'un espace

---

<sup>80</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité* [1988], [tr. de l'amér. par Michel Doury], Paris, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2007, p. 265. Orig. : « *In the days of the gauchos, my country was a blank piece of paper. The pampas stretched as far as men could imagine, inexhaustible, fenceless. Wherever the gaucho could ride, that place belonged to him. But Buenos Aires sought hegemony over the provinces. All the neuroses about property gathered strength, and began to infect the countryside. Fences went up, and the gaucho became less free. It is our national tragedy. We are obsessed with building labyrinths, where before there was open plain and sky. To draw ever more complex patterns on the blank sheet. We cannot abide that openness: it is terror to us. Look at Borges. Look at the suburbs of Buenos Aires* », *Gravity's Rainbow* [1973], New York, Penguin Books, « Great Books of the Twentieth Century », 2000, p. 267-268.

<sup>81</sup> Orig. : « *We want to leave it open. We want it to grow, to change. In the openness of German Zone, our hope is limitless* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, op. cit., p. 268.

sans frontières politiques ou nationales est vouée à l'échec, en particulier dans le contexte historique dans lequel se déroule l'intrigue. La « Zone » est partagée entre les vainqueurs, selon les accords signés à la conférence de Potsdam (en juillet 1945), qui constitue l'arrière-plan d'une des aventures de Slothrop, et rapidement, l'Allemagne et l'Autriche sont partagées chacune en quatre zones d'occupation. Les allusions aux célèbres textes de Jorge Luis Borges dans le discours de Squalidozzi sont des clins d'œil<sup>82</sup> signalant au lecteur l'entrée dans le parodique. Mais ce qui est ici patent, c'est la nostalgie d'un espace géographique encore vierge et pur. La Terre, chez Thomas Pynchon, est bien souvent l'objet d'une rêverie mélancolique sur les méfaits de l'humanisation de l'espace, qui aboutissent à son partage, et à sa destruction. Ainsi la méditation de Tyrone Slothrop sur les incidences des activités de ses ancêtres dans le comté (bien réel) du Berkshire (Massachusetts) aboutit à un constat malheureux :

L'argent passait dans des portefeuilles de valeurs plus compliqués que toute généalogie : ce qu'il en resta à la maison, dans le Berkshire, fut investi dans des forêts dont les étendues vertes, de moins en moins vastes, étaient converties, des hectares en un instant, en papier : papier toilette, papier monnaie, papier journal : un médium ou une base pour la merde, l'argent, et le Verbe [...], les trois grandes vérités américaines qui font marcher la mobilité américaine<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Le labyrinthe est un des motifs préférés de Borges, et on le retrouve dans ses textes les plus célèbres, « La bibliothèque de Babel », « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » (publiés dans *Ficciones* en 1941) ou « La demeure d'Astérior » (paru dans *El Aleph* en 1947). Quant à la page blanche du territoire, c'est sans doute une allusion à la « carte de l'Empire » (*El Hacedor*, 1960), également citée par Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 9. V. ici-même, p. 74, et Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, t. I, [éd. par Jean Pierre Bernès], [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 491-508, p. 601-603 ; 1999, t. II, p. 57.

<sup>83</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, *op. cit.*, p. 35-36. Orig. : « *The money seeping its way through stock portfolios more intricate than any genealogy: what stayed at home in Berkshire went into timberland whose diminishing green reaches were converted acres at a clip into paper—toilet paper, banknote stock, newsprint—a medium or ground for shit, money, and the Word [...], the three American truths, powering the American mobility* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 28.

Le personnage semble ici regretter que sa famille ait choisi un modèle économique qui dégrade l'environnement et soit si étroitement lié aux valeurs américaines, fortement contestées ici. Ce regret, auquel se mêle peut-être aussi une réflexion de l'auteur sur les conditions matérielles de la production d'un roman aussi massif que *Gravity's Rainbow*, est un trait caractéristique de cet ouvrage, mais aussi d'un roman plus récent de Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, dans lequel est développé le très riche imaginaire de ce qu'auraient pu devenir les États-Unis d'Amérique au moment où les géomètres s'activaient et traçaient les premières frontières entre les États du Delaware, du Maryland et de la Pennsylvanie. Brian McHale nomme cela « l'Amérique subjunctive », dans un article où il étudie la poétique de l'espace pynchonien<sup>84</sup>.

Mais pour étudier le territoire tel que l'envisage la critique postmoderne, il convient de faire appel aux notions de chronotopes et de mondes possibles. Nous pourrions alors revenir sur les espaces subjunctifs et détailler les fondements théoriques de la nostalgie postmoderniste d'un espace autre.

## **B. Chronotopes et mondes possibles**

Alors que la notion de chronotope est inventée dans les années 1930 à partir de théories physiques récentes et novatrices qui unifient les dimensions du temps et de l'espace, son importance dans le domaine des lettres, pour lequel elle a été modelée, ne sera pleinement prise en compte que quarante plus tard. Pour l'expliquer, il est nécessaire de revenir sur les événements qui ont vu l'espace prendre la place prééminente qu'il occupe aujourd'hui dans les humanités et les sciences sociales.

---

<sup>84</sup> Brian McHale, « Mason & Dixon in the Zone, or, A Brief Poetics of Pynchon-Space », in Brooke Horvath and Irvin Malin [éds], *Pynchon and Mason & Dixon*, Newark (Del.), University of Delaware Press, 2000, p. 43-62.

## 1. Le tournant spatial (« *spatial turn* »)

Les recherches menées en sciences humaines et sociales ont mis en évidence l'accentuation de l'intérêt des chercheurs pour l'espace. Ce tournant dans les sciences, englobant divers domaines de recherche a pris sous la plume du géographe américain Ed Soja le nom de « *spatial turn*<sup>85</sup> », en référence au « *linguistic turn*<sup>86</sup> », le tournant linguistique qu'a pris la critique dans les années 1960.

Le tournant spatial s'est donc amorcé aux États-Unis à la fin des années 1970, comme en témoignent les premiers articles du géographe Yi-Fu Tuan qui définissent les rapports du lieu et de l'espace<sup>87</sup>, et la controverse autour des travaux de Joseph Frank<sup>88</sup> et la forme spatiale<sup>89</sup>. Les ouvrages de Joseph A. Kestner, Ann Daghistany et Jeffrey R. Smitten<sup>90</sup> sont des premières mises au point sur cet ensemble de questions, bien d'autres suivront. Mais à présent, de récents ouvrages publiés en particulier en Allemagne établissent, et pour longtemps, la

---

<sup>85</sup> Edward W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford – Malden (Mass.), Blackwell, 1996, p. 169.

<sup>86</sup> Richard Rorty [éd.], *The Linguistic Turn, Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago – Londres, The University of Chicago Press, 1967.

<sup>87</sup> V. Yi-Fu Tuan, « Space and Place: Humanistic Perspective », *Progress in Human Geography*, 6, London, Arnold Publishers, 1974, p. 211-252 ; « Sign and Metaphor », *Annals of the Association of American Geographers*, 68 (3), 1978, p. 363-372 ; « Literature and Geography: Implications for Geographical Research », in David Ley and Marmyn S. Samuel [éds], *Humanistic Geography: Prospects and Problems*, Chicago, Maaroufa Press, 1978, p. 194-206.

<sup>88</sup> Son article « Spatial Form in Modern Literature », publié dans sa première version en 1945, a suscité d'ardents débats entre 1977 et 1980 notamment dans la revue *Critical Inquiry*. V. Joseph Frank, « Spatial Form in Modern Literature », *The Widening Gyre*, New Brunswick, N.J., 1963, p. 3-62, et *The Idea of Spatial Form*, Piscataway (N.J.), Rutgers University Press, 1991.

<sup>89</sup> William Holtz, « Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration », *Critical Inquiry*, Vol. 4, No. 2 (Winter 1977), 1977, p. 271-283 ; W. J. T. Mitchell, « Spatial Form in Literature: Toward a General Theory », *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 3 (Spring 1980), 1980, p. 539-567.

<sup>90</sup> Joseph A. Kestner, *The Spatiality of the Novel*, Detroit (Mich.), Wayne State University Press, 1978 ; Ann Daghistany and Jeffrey R. Smitten [éds], *Spatial Form in Narrative*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1981.

fécondité de ce concept dans la recherche en lettres. Un romaniste, Jörg Dünne, et un philosophe, Stephan Günzel ont récemment édité une anthologie de textes philosophiques, littéraires et historiques sur l'espace : *Raumtheorie*<sup>91</sup>. On peut la comparer, par son ampleur et sa visée à *Thinking Space*<sup>92</sup>, mais ce dernier ouvrage étant un manuel, et non une anthologie, tous deux se complètent de façon extrêmement féconde<sup>93</sup>. De nombreux recueils d'actes de colloques sont aussi parus de part et d'autre du Rhin ainsi qu'en Angleterre, et dans des champs divers : de la théorie des médias<sup>94</sup>, les sciences politiques<sup>95</sup> à l'histoire des sciences<sup>96</sup> et la recherche en lettres<sup>97</sup>.

---

<sup>91</sup> Jörg Dünne und Stephan Günzel [éds], *Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, « Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft », 2006.

<sup>92</sup> Mike Crang et Nigel Thrift [éds], *Thinking Space* [2000], New York, N.Y. – Londres, Routledge, « Critical Geographies », 2003.

<sup>93</sup> *Raumtheorie* englobe cependant un plus grand nombre d'auteurs, car cette anthologie est consacrée à des textes parus du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, alors que *Thinking Space* se concentre sur la théorie au XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>94</sup> Stephan Günzel [éd.], *Topologie, Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, Transcript, « Kultur- und Medientheorie », 2007).

<sup>95</sup> Anja K. Maier und Burkhardt Wolf [éds], *Wege des Kybernetes, Schreibpraktiken und Steuerungsmodelle von Politik, Reise, Migration*, Münster, LIT, 2004

<sup>96</sup> Doris Bachmann-Medick [éd.], *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* [2006], Reinbek, Rowohlt, « Rowohlt's Enzyklopädie », 2007 ; Mikael Hård, Andreas Lösch and Dirk Verdicchio [éds], *Transforming Spaces. The Topological Turn in Technology Studies*, [en ligne] :

<<http://www.ifs.tu-darmstadt.de/fileadmin/gradkoll/Publikationen/transformingspaces.html>>, 2003.

<sup>97</sup> Bertrand Westphal [éd.], *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, « Espaces humains », 2000 ; Juliette Vion-Dury [éd.], *Le Lieu dans le mythe*, Limoges, PULIM, « Espaces humains », 2002 ; Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal [éds], *Littérature et espaces* [Actes du XXX<sup>e</sup> Congrès de la SFLGC], Limoges, PULIM, « Espaces humains », 2003 ; Peter Brown and Michael Irwin [éds], *Literature & Place, 1800-2000*, Oxford – Berne, Peter Lang, 2006 ; Tania Collani et Éric Lysøe [éds], *Entre tensions et passions : Construction/ Déconstruction de l'espace européen*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, « Europes littéraires », 2009.

Il semble donc que les chercheurs américains, après avoir identifié le « tournant spatial » dans la recherche en lettres et sciences humaines, y aient consacré des études moins générales que les Européens. Sous l'influence des « *cultural studies* », ils ont travaillé sur des questions liées aux minorités<sup>98</sup>, notamment, ou bien sur la ville, parmi d'autres thèmes importants<sup>99</sup>. Pour résumer, reprenant les mots de Bertrand Westphal, « le “*spatial turn*” invoqué par Soja n'est pas une marotte des seuls penseurs américains. Gilles Deleuze n'a cessé de répéter que “le devenir est géographique”<sup>100</sup> ».

Le « *spatial turn* » est en fait dû à la « *French theory* », ou l'« aventure américaine simultanée de la théorie française<sup>101</sup> », mais, à ce que l'on peut voir, les nouveautés traversent plus vite l'Atlantique d'est en ouest qu'elles ne nous reviennent dans le sens inverse. Un article de Foucault publié en français en 1984 a eu aux États-Unis un grand impact sur la théorie critique : « Des espaces autres ». À l'origine prononcé lors d'une conférence en mars 1967, ce texte n'a été publié qu'après la mort du philosophe, mais il mentionnait son concept clef dans sa Préface des *Mots et les choses* (1966). « Des espaces autres » présente en détail la définition du concept d'hétérotopie, qui a ouvert un très large champ d'investigations dans de nombreux domaines du savoir. Michel Foucault introduit son propos en rappelant que « la grande hantise qui a obsédé le XIX<sup>e</sup> siècle » était l'histoire, puis il entreprend de montrer que le XX<sup>e</sup> siècle est d'abord préoccupé par l'espace :

---

<sup>98</sup> V. bell hooks, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990 ; Gloria Anzaldúa, *Borderlands – La Frontera: The New Mestiza* [1987], San Francisco, Aunt Lute Books, 1999.

<sup>99</sup> V. Mike Davis, *City of Quartz, Los Angeles capitale du futur* [*City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, 1991], Paris, La Découverte, 1997 ; Celeste Olalquiaga, *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*, Minneapolis –Oxford, University of Minnesota Press, 1992.

<sup>100</sup> Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007, p. 42.

<sup>101</sup> François Cusset, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, p. 23.

Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie les points et qui entrecroise son écheveau<sup>102</sup>.

Ces paroles semblent prophétiques, car elles sont à la fois une analyse métaphorique du structuralisme et une annonce de son dépassement par Deleuze et Guattari dans *Rhizome* (1976) puis *Mille Plateaux* (1980) avec les notions de rhizome et de machine de guerre. Mais « Des espaces autres » a surtout marqué l'histoire de la critique en proposant la définition d'un nouveau genre de lieu, l'hétérotopie, que son auteur compare pour commencer à l'utopie<sup>103</sup>. Alors que l'utopie n'est dans aucun lieu réel, l'hétérotopie a un emplacement réel, mais elle comprend toutes sortes d'autres lieux : « représentés, contestés, inversés<sup>104</sup> ». Sans reprendre l'ensemble de la démonstration de l'auteur, on peut retenir que l'hétérotopie est toujours liée à une « hétérochronie<sup>105</sup> », et qu'elle fait exister en un même emplacement plusieurs lieux. Or de telles entorses aux principes aristotéliens de non-contradiction et d'exclusion du moyen terme ont été largement représentées, de tous temps et en tous lieux, et ont été remises au premier plan par la littérature postmoderniste.

Ainsi, les exemples d'hétérotopies cités par Michel Foucault dans « Des espaces autres » sont des lieux familiers mais qui font exister dans les espaces de

---

<sup>102</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres » [1984], *Dits et écrits*, [Paris], Gallimard, « Quarto », 2001, t. II, p. 1571.

<sup>103</sup> Dans la célèbre Préface des *Mots et les choses* où il cite Borges, inventeur d'une encyclopédie chinoise troublante et farfelue, Foucault écrit déjà : « les *utopies* consolent [...], les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage [...] les utopies permettent la fable et les discours : elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la *fabula* ; les hétérotopies, (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire ; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases ». Michel Foucault, *Les Mots et les choses* [1966], [Paris], Gallimard, « Tel », 1990, p. 9-10.

<sup>104</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », *loc. cit.*, p. 1574.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 1578.

notre vie quotidienne des espaces absolument autres, tels les cimetières qui bordent les villes, les maisons closes où l'on tentait de canaliser la sexualité qui transgresse les règles sociales, le cinéma et le jardin où, dans un lieu donné, sont représentés d'autres espaces et d'autres temps, de façon symbolique, et le musée ou la foire qui mettent le temps entre parenthèses, créant un hors-temps, une hétérochronie. Tous ces lieux jouent un rôle important dans chacune des fictions de notre corpus, probablement parce qu'ils constituent des points de repère importants, en régime postmoderniste. En effet, les hétérotopies mettent en tension toutes les capacités de création littéraire dans la simple situation d'une intrigue en un lieu donné. La ville qui se reflète, s'inverse, s'invente dans sa nécropole est un motif développé par Italo Calvino dans la série « les villes et les morts<sup>106</sup> » de ses *Città invisibili*. La foire est le motif que développe sa description de Sophronia, et le musée et la bibliothèque, respectivement, sont des lieux de grande signification à Fedora et Clarice, et Ipazia et Teodora. Chez Christoph Ransmayr, dans *Morbus Kitahara*, le rapport au passé criminel de Moor passe par l'organisation des reconstitutions étudiées plus haut<sup>107</sup>, mais aussi par des expositions et des projections qui rappellent les dispositifs muséaux contemporains. Quant aux romans de Jean Echenoz et de Thomas Pynchon, ils sont hantés par le cinéma, *Les Grandes Blondes* notamment par ses références au cinéma de Hitchcock, et *Gravity's Rainbow*<sup>108</sup> tant par l'intrusion si fréquente de scènes de comédie musicale dans l'action du roman que par les références et allusions au cinéma expressionniste allemand et aux comédies des années 1930

---

<sup>106</sup> « *Le città e i morti* », notamment dans les villes Eusapia, Argia et Laudomia.

<sup>107</sup> V. ici-même, p. 162 *sqq.*

<sup>108</sup> *Gravity's Rainbow* est considéré depuis les analyses exhaustives de David Cowart comme un ouvrage construit sur sa référence au cinéma : trente-cinq films, neuf réalisateurs et quarante-huit acteurs et actrices sont explicitement cités par Thomas Pynchon, v. David Cowart, *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*, Carbondale (Ill.), Southern Illinois University Press, 1980. V. aussi l'excellent article de Mack Smith qui démontre que la réalité de référence dans *Gravity's Rainbow* est « paracinématique », Mack Smith, « The Paracinematic Reality of *Gravity's Rainbow* », *Pynchon Notes*, No. 9 (June 1982), 1982, p. 17-37.

(des Marx Brothers à Fred Astaire), et les citations du *Magicien d'Oz*<sup>109</sup> ou de *King Kong*<sup>110</sup>. Commentant les œuvres de Jean Echenoz, Christine Jérusalem écrit que le cinéma est pour lui un « Éden perdu et un sérieux concurrent<sup>111</sup> », ce qui indique bien la prégnance de cette référence dans ses romans.

Mais la concurrence entre l'espace-temps de référence (ou le cadre des intrigues) dans ces œuvres de fiction et les hétérotopies déployées dans ce même espace textuel et fictionnel est telle que l'on parvient bien souvent à différentes sortes de confusion référentielle dont Brian McHale a dressé une typologie complète dans son premier essai sur la fiction postmoderniste. Distinguant ainsi « juxtaposition », « interpolation », « surimposition » (surimpression en français) et « misattribution » (attribution erronée)<sup>112</sup>, le critique donne à son lecteur les moyens de décrire les différentes stratégies à l'œuvre dans la construction par les auteurs postmodernistes qu'il étudie de ce qu'ils appellent des « zones », mais qu'il identifie comme des hétérotopies<sup>113</sup>.

- La *juxtaposition* est ce qui se produit quand des espaces non contigus dans le réel référentiel sont considérés comme contigus dans le réel de référence de la fiction littéraire. La zone décrite dans *Gravity's Rainbow*, qui juxtapose les quatre zones d'occupation alliée en Allemagne et l'espace mythologique et symbolique des Héréros – les communautés héréros clandestines « *Erdschweinhöhle* », par exemple, éparpillées, entre Hambourg, Essen et

---

<sup>109</sup> Victor Fleming, *The Wizard of Oz*, Metro-Godwyn-Mayer, 1939.

<sup>110</sup> Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, *King Kong*, RKO, 1933.

<sup>111</sup> Christine Jérusalem, *Jean Echenoz*, Paris, ADPF – Ministère des Affaires étrangères, « Auteurs », 2006, p. 38.

<sup>112</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 45-49.

<sup>113</sup> « Un certain nombre d'écrivains postmodernistes ont trouvé un autre nom pour ce type d'espace hétérotopique. Ils l'appellent "la zone" ». Orig. : « *A number of postmodernist writers [...] have found a different name for this sort of heterotopian space. They call it "the zone" »*, *ibid.*, p. 44.

Nordhausen<sup>114</sup>, – est un « paradigme de l'espace hétérotopique de l'écriture postmoderniste<sup>115</sup> ».

- L'*interpolation*<sup>116</sup> est le fait d'insérer un espace étranger dans un espace familier, ce que réalise la fiction de Moor, dans *Morbus Kitahara*, dans la mesure où cette région entièrement fictionnelle est localisée géographiquement dans un rapport, même très incertain, à Vienne, Nuremberg, Trieste et la Méditerranée. Les « villes invisibles » de Marco Polo sont évidemment interpolées par Italo Calvino dans l'empire mongol de Khoubilaï Khan.
- La *surimpression* – « *surimposition* » en anglais<sup>117</sup> – est le procédé photographique qui permet de décrire métaphoriquement la façon dont le personnage de Marco Polo, dans *Le città invisibili* d'Italo Calvino, explique au « Grand Khan des Tartares » : « *Chaque fois que je décris une ville, je dis quelque chose de Venise*<sup>118</sup> ». Son regard et ses souvenirs projettent sa ville d'origine sur chacune des villes de l'empire.
- La *mésattribution* ou *attribution erronée* – « *misattribution*<sup>119</sup> » – consiste à attribuer à un lieu connu des qualités qui sont celles d'autres lieux. Elle n'est présente dans aucune des quatre fictions de notre corpus, mais Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr l'ont pratiquée dans d'autres de leurs œuvres. C'est très visiblement le cas lorsque, dans les premières lignes de *The Crying of Lot 49*, l'héroïne Œdipa Maas pense « à un lever de soleil au flanc du coteau où se dresse la bibliothèque de l'université Cornell et que personne n'a jamais vu car elle est orientée à l'ouest<sup>120</sup> ». Et dans *Die letzte Welt*, Christoph Ransmayr

---

<sup>114</sup> Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 333, p. 530.

<sup>115</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, *op. cit.*, p. 104. Orig. : « *Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>119</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>120</sup> Thomas Pynchon, *La Vente à la criée du lot 49* [1987], [tr. de l'amér. par Michel Doury], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2000, p. 7. Orig. : « *A sunrise over the library slope at Cornell*

décrit la ville dace de Tomes (aujourd'hui Costanza, en Roumanie) subissant une canicule quasi-tropicale après être sortie d'un hiver arctique de deux ans<sup>121</sup>. La Dacie dont il est question ici ressemble certes à celle que décrivait Ovide dans les *Tristes* et les *Pontiques*, mais elle est aussi située dans un lieu de fantaisie et sous des climats impossibles, comme l'a montré Bertrand Westphal dans un article consacré à ce roman<sup>122</sup>.

- *L'anachorisme* est un procédé défini par Edward Soja que Bertrand Westphal ajoute à la liste dressée par Brian McHale. Il s'agit d'une « localisation inappropriée dans l'espace<sup>123</sup> », similaire dans cette dimension, à ce qu'est l'anachronisme vis-à-vis du temps conventionnel et linéaire. Christoph Ransmayr y a recours dans *Morbus Kitahara* où il organise « un espace sans référent précis, mais dont on devine très vite qu'il s'agit de son Autriche natale<sup>124</sup> ».

Une telle typologie des modes de brouillage du référentiel géographique permet d'étudier en profondeur le rapport du texte de fiction à l'espace réel, et surtout, de pratiquer l'hétérotopologie dont Michel Foucault posait les fondements dès 1967. Ainsi, une discipline récente à la croisée des sciences humaines et des lettres vient enrichir la palette des techniques que l'on peut mobiliser pour l'étude d'un texte littéraire. La fiction postmoderniste, qui joue à défaire la logique habituelle du récit et les liens entre l'espace réel et l'espace représenté par la fiction, offre un champ d'étude parfaitement propice à l'hétérotopologie. Cependant, il faut

---

*University that nobody out on it had seen because the slopes face west* », *The Crying of Lot 49* [1966], Londres, Vintage, 1996, p. 5.

<sup>121</sup> Cf. notamment « *das Ende eines zweijährigen Winters* », « *Hitze [...] Wärmegewitter des neuen Klimas* », Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt*, Nördlingen, Greno, 1988, p. 9, 200.

<sup>122</sup> Bertrand Westphal, « Ovide et la pierre d'exil. *Le dernier des mondes* de Christoph Ransmayr », Jacques Lajarrige [éd.], *Lectures croisées de Christoph Ransmayr : Le Dernier des mondes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Études germaniques, Publications de l'Institut d'Allemand (PIA), Série A : Études et documents », 2003, p. 81-92.

<sup>123</sup> Orig. : « *inappropriate location in space* ». Edward Soja, *Thirdspace*, *op. cit.*, p. 279.

<sup>124</sup> Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 179.

encore, pour expliciter les fondements méthodologiques de notre recherche, remonter plus loin dans le passé. Les chercheurs qui ont contribué au « *spatial turn* », depuis les années 1980, ont pour précurseur le linguiste Mikhaïl Bakhtine, dont les travaux menés quarante ans plus tôt ont largement préparé ce tournant spatial.

## 2. Le chronotope et la fiction

La notion de « chronotope », élaborée par Mikhaïl Bakhtine dans le volet central de sa trilogie sur le roman<sup>125</sup>, est très précieuse à nos yeux, car elle constitue un outil méthodologique plutôt facile à comprendre et parce qu'il est possible de l'utiliser pour étudier une page d'un texte, ou de façon beaucoup plus large, un genre littéraire entier à travers toute son histoire.

Bakhtine termine ainsi son étude sur le roman lorsqu'il propose, dans les « Observations finales » (1973) de la troisième partie d'*Esthétique et théorie du roman*, « Formes du temps et du chronotope dans le roman » (1938), l'affirmation suivante :

Le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace apparaît comme le centre de la configuration figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman – généralisations philosophiques et sociales, idées, analyse des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire<sup>126</sup>.

Au terme de ce travail de grande ampleur, qui convoque les romans qui ont jalonné l'histoire du genre, d'Héliodore à Tolstoï, en passant par Cervantès,

---

<sup>125</sup> Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) publie son essai sur Dostoïevski en 1929, achève celui qu'il consacre à Rabelais en 1941, les remanie par la suite (ils sont publiés en 1965 et 1963), et le centre du triptyque, *Esthétique et théorie du roman*, élaboré en 1937-1938, paraît d'abord en russe en 1973. V. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* [1970], [tr. du rus. par Guy Verret], Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, *Esthétique et théorie du roman* [1975], [tr. du rus. par Daria Olivier], [Paris], Gallimard, « Tel », 1978, et *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance* [1970], [tr. du rus. par André Robel], [Paris], Gallimard, « Tel », 1982.

<sup>126</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 391.

Fielding et Stendhal, l'auteur a construit une notion qui lie entre elles les analyses des lieux et des moments qui constituent le cadre spatio-temporel du roman. Le chronotope est ainsi la « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature<sup>127</sup> ». Cette définition est simple, et privilégie un domaine d'application, la littérature, dans lequel la question de la représentation et de la référence au réel est problématique depuis les premiers écrits de critique littéraire en Occident, soit depuis Platon et Aristote. Faisant référence à la théorie de la relativité d'Einstein pour justifier qu'il conçoive le temps et l'espace comme intimement liés, Mikhaïl Bakhtine ne développe pas davantage ce point de son exposé, mais il laisse les exemples parler d'eux-mêmes.

Il parcourt ainsi toute l'histoire du roman en Europe, identifiant dans chacune des sept étapes qu'il a distinguées un ensemble de thèmes, un type de personnage, une visée de l'œuvre, ou son principe structurel, qu'il peut justifier par un rapport essentiel à une conception de l'espace-temps caractéristique de l'époque dans laquelle est produite le type de roman considéré. Mikhaïl Bakhtine, qui consacre deux chapitres entiers aux romans de François Rabelais, démontre ainsi que les séries d'images « les plus insolites du grotesque fantastique » que juxtaposent les cinq livres en un « torrent complexe et contradictoire », ces séries du corps humain, de la boisson et de l'ivresse, de la nourriture, de la sexualité, pour ne citer que les plus fameuses, signifient, en la dissimulant derrière une fantaisie débridée « une certaine forme du sentiment du temps et une certaine relation au monde de l'espace ». Il s'agit d'un chronotope caractéristique de la fin du Moyen Âge et de la disparition des repères sur lesquels il s'était construit<sup>128</sup>.

Cependant, même si l'auteur développe des analyses profondes et subtiles sur plus de vingt siècles d'histoire du roman, le chronotope aura surtout permis à Mikhaïl Bakhtine de travailler sur le genre, et non sur le référent spatial en tant que tel. Il est vrai que chaque genre littéraire se développe dans un contexte

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 349.

spatio-temporel clairement identifié, et que, la littérature étant un art mimétique, le roman décrit des configurations spatio-temporelles et les articule avec la narration de façon parfois très précise. Bakhtine cite ainsi l'exemple des chronotopes de la route et du château qui caractérisent le roman picaresque<sup>129</sup>. Comme le reconnaît Bertrand Westphal, c'est parce que « Bakhtine a pointé l'espace social, cadre spatio-temporel du tiraillement entre la monologie centripète du simple et le dialogisme centrifuge du complexe »<sup>130</sup> que ses travaux ont retenu l'attention, non seulement des critiques et des théoriciens de la littérature, mais aussi d'urbanistes et d'architectes contemporains. En effet, la polyphonie romanesque et le dialogisme qui permettent au roman de ne pas développer de discours univoque, ce qui fait sa caractéristique principale, sont les concepts bakhtiniens les plus cités<sup>131</sup> ; le chronotope n'apparaît qu'au second plan. Le chronotope serait donc une façon de caractériser les conditions matérielles – l'espace-temps de référence – dans lesquelles un texte narratif peut recevoir en son sein et proposer au lecteur des discours concurrents.

Mais la richesse des approches développées par Mikhaïl Bakhtine dans son étude des genres narratifs est aussi envisagée dans ses applications à d'autres champs de recherches et à d'autres arts que la littérature. Il faut citer sur ce point Bart Keunen, qui a publié de nombreux travaux sur la ville et sur l'espace social, et a récemment consacré deux essais au chronotope dans la culture narrative occidentale<sup>132</sup>. D'autres chercheurs étudient en détail le chronotope d'un auteur :

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 384-387.

<sup>130</sup> Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 49.

<sup>131</sup> Ils sont développés dans « Du discours romanesque », deuxième des six études rassemblées dans *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p 83-233.

<sup>132</sup> Bart Keunen, *Tijd voor een Verhaal, Mens- en Wereldbeelden in de populaire verhaalcultuur*, Gand, Academia Press, 2005 ; *Verhaal en Verbeelding, Chronotopen in de westerse verhaalcultuur*, Gand, Academia Press, 2007. L'auteur de ces ouvrages nous a permis d'utiliser une version quasi-définitive de leur traduction en anglais en un seul volume, *Time and Imagination, Chronotopes in Western Narrative Culture*, qui doit paraître prochainement aux presses de la Northwestern University (Evanston, Ill.).

la relation entre temps et espace qu'il construit dans ses œuvres. Zofia Kolbuszewska a ainsi tiré tout le parti possible de la notion de chronotope pour l'étudier dans la poétique du roman pynchonien. Grâce à une étude d'autant plus serrée que l'écrivain américain aime rendre la tâche difficile à son lecteur – « les relations spatiales dans les romans de Pynchon réconcilient le chaos avec l'ordre rationnel et l'ouverture avec la clôture quelles que soient les formes qu'elles prennent<sup>133</sup> », Zofia Kolbuszewska parvient à ramener le chronotope pynchonien à une forme unique : la forme des structures fractales. Selon elle, les romans de Pynchon suivent une « spirale narrative » et par le biais de nombreuses mises en abyme, redoublent leur structure depuis le niveau d'organisation le plus général jusqu'à un niveau microscopique<sup>134</sup>. Mais le problème que pose *Gravity's Rainbow*, selon nous, est que ce roman joue sur toute la gamme des tonalités, des thèmes, et des rythmes narratifs. Il est aussi rabelaisien par les excès dans les descriptions de scènes d'ivresse, de bagarre ou d'orgie qu'il est apuléen ou swiftien dans le parcours ironiquement exemplaire de certains de ses personnages. Et comme l'a relevé Heikki Raudaskoski, l'auteur refuse bien souvent de jouer le jeu de la cohérence : « les nœuds du récit ne sont jamais complètement noués ou dénoués, les lecteurs ne savent jamais où et quand les principaux événements ont lieu dans la narration<sup>135</sup> ».

Étudier les chronotopes des autres fictions de notre corpus conduit donc à mettre en évidence leur conformité et leur déviations éventuelles par rapport au modèle qu'a proposé Mikhaïl Bakhtine. On verra ainsi en quoi dans *Morbus*

---

<sup>133</sup> Orig. : « *Spatial relationships in Pynchon's novels reconcile chaos with rational order, and openness with closure in all their possible forms* », Zofia Kolbuszewska, *The Poetics of Chronotope in the Novels of Thomas Pynchon*, Lublin, The Learned Society of the Catholic University of Lublin, « Sources et Monographs », 2000, p. 220.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 218-220.

<sup>135</sup> Orig. : « *The knots of narrative are never completely tied or untied, readers never know exactly where and when the crucial events take place in the narration* », Heikki Raudaskoski, « "The Feathery Rilke Mustaches and Porky Pig Tattoo on Stomach:" High and Low Pressures in *Gravity's Rainbow* », *Postmodern Culture*, Vol. 7, No. 2 (January, 1997), 1997, § 2.

*Kitahara* et *Les Grandes Blondes* les chronotopes du seuil, de la route, du château, de la rencontre et du salon, souvent réactualisés à travers les motifs du voyage en avion, de l'hôtel de tourisme ou de la région fermée au reste du monde, permettent de structurer l'intrigue et de positionner ces deux romans par rapport à des tendances génériques plus précises : roman policier, roman d'aventure, idylle ou contre-utopie. Le cas des *Città invisibili* posera sans doute problème dans la mesure où ce recueil de descriptions de villes emprunte autant à un imaginaire merveilleux et oriental qu'au roman contemporain (en particulier dans sa relation au *leitmotiv* de la ville). Cependant les fictions de Jean Echenoz, Christoph Ransmayr, Italo Calvino et Thomas Pynchon, par leur diversité intrinsèque, ne peuvent qu'échapper à une codification stricte. Elles pourraient mettre en défaut la notion de chronotope. On verra qu'elle mettront surtout en crise la notion de territoire<sup>136</sup>.

Le grand avantage que représente le chronotope pour l'étude du roman est donc surtout générique. Il permet aussi de caractériser un texte de façon très fine en étudiant sa représentation de l'espace-temps. Mais, ainsi que Bart Keunen l'établit dans un article sur les rapports entre le chronotope et certains outils conceptuels des théories cognitives, « les chronotopes permettant d'identifier un motif ne peuvent être isolés du développement de l'intrigue ni, par conséquent, du chronotope définissant le genre lié avec sa structure temporelle<sup>137</sup> ». Les différentes façons de comprendre ce qu'est le chronotope, intimement liées, en font à nos yeux un excellent moyen d'étudier en détail le texte littéraire à petite échelle mais un outil encore difficile à mettre en œuvre pour répondre à des questions plus générales. Son apport essentiel à la théorie littéraire est de faire de

---

<sup>136</sup> V. ici-même, p. 277 *sqq.*

<sup>137</sup> Orig. : « *Motivic chronotopes cannot be isolated from the development of the plot nor consequently from the genological chronotope linked with its time structure* », Bart Keunen, « Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol. 2, Issue 2 (June 2000), Article 2, 2000, [en ligne] <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss2/2>>, p 10.

l'espace-temps une donnée complète et unique, et de la rendre disponible pour des études du fonctionnement interne du texte, mais aussi de son rapport au monde extérieur, même si cette possibilité a été très peu exploitée par Mikhaïl Bakhtine lui-même.

### 3. Territoires et mondes possibles

Après avoir rappelé les conditions d'une représentation postmoderniste de l'espace géographique et ce qui explique l'accent porté sur ce thème depuis bientôt trente ans dans les sciences humaines et les lettres, on peut se risquer à aborder enfin une notion centrale dans ce travail de recherche. Le territoire est d'un accès d'autant plus délicat que ce terme à la signification très riche peut être employé métaphoriquement à tout propos. C'est un mot à la mode dont il convient de se méfier. Les reproches qu'adresse Henri Lefebvre, en ouverture de *La Production de l'espace* (1974), aux critiques et théoriciens de son temps peuvent être repris tels quels :

Il est question sans cesse d'espace de ceci et/ou d'espace de cela : espace littéraire, espace idéologique, espace du rêve, topique psychanalytique, etc. Or l'« absent » de ces recherches dites fondamentales ou épistémologiques, ce n'est pas seulement « l'homme », c'est aussi l'espace, dont on parle pourtant à chaque page<sup>138</sup>.

On a vu comment les différents sens du terme « territoire » en français mettent en évidence l'efficacité d'une action sur la portion d'espace considérée<sup>139</sup>. On parle de territoire d'une juridiction pour désigner son aire géographique de compétence, ou du territoire d'un nerf, en physiologie, pour la zone de l'organisme où il remplit sa fonction. La signification technique de ce mot, et l'idée d'efficacité qui se trouve ainsi connotée lui donnent une valeur positive, ce qui explique probablement l'usage répandu qui en est fait.

---

<sup>138</sup> Henri Lefebvre, *La Production de l'espace* (1974), Paris, Anthropos, « Ethnosociologie », 2000, p. 9-10.

<sup>139</sup> V. ici-même, p. 14 *sqq.*

Cependant, on pourrait nous objecter qu'il est peut-être oiseux de parler d'espace et surtout de territoire s'agissant de lieux n'appartenant nullement à la géographie réelle, mais décrits ou parfois simplement nommés et à peine évoqués, dans des œuvres de fiction. Car aucun pouvoir réel ne les administre, et seule la bonne volonté du lecteur qui suspend son jugement et confie son imagination au narrateur peut donner quelque poids à ces évocations. Mais cette conception stéréotypée de la fiction, qui voudrait qu'un récit n'ait d'intérêt que s'il est suivi d'une morale, néglige le fait que la fiction n'est plaisante que par l'intervalle qui la sépare du réel. Cet intervalle, « *spatium* » en latin, permet le jeu entre le domaine réel, et le domaine fictif, jeu qui est la source du plaisir de la lecture.

Cet espace de jeu est donc redoublé lorsque la fiction se déroule dans un espace identifié par des limites territoriales et les enjeux d'identité et de pouvoir qui s'y attachent traditionnellement. Des règles y sont en vigueur, comme dans le monde réel. Pour étudier le fonctionnement d'un récit de fiction dans un tel contexte, Thomas Pavel et Lubomír Doležel ont emprunté à Leibniz le concept de « monde possible » pour en étudier l'utilité dans les textes de fiction. Là, le sens est distribué en fonction de règles modales qu'il est aisé d'identifier dans la mesure où le nombre d'individus est plus réduit que dans le monde réel et où la plupart de leurs actions sont consignées par l'auteur de la fiction. Cette approche, inspirée par les recherches philosophiques de Saül Kripke et David Lewis en logique modale, permet de stipuler des mondes alternatifs. Un monde est dans ce contexte un ensemble de propositions décrivant des états de choses. Il est complet si toute proposition peut être dite vraie ou fausse, et cohérent si les règles de non-contradiction et d'exclusion du moyen terme sont respectées. Entendu ainsi, un monde possible est un outil spéculatif qui présente l'intérêt, dans la recherche en lettres, de laisser à l'écart la question du réalisme de la fiction, qui rejoint le traditionnel débat sur l'imitation. Thomas Pavel justifie cette position en se référant à Nelson Goodman qui, dans ses travaux sur la création artistique, comme *Ways of World-Making* (1978)

tient pour acquis qu'il n'y a point de monde au sens strict, mais uniquement des *versions de mondes* occasionnées par les théories scientifiques, les textes, les œuvres d'art, versions qui n'ont pas d'existence autonome en dehors des activités intellectuelles ou artistiques qui les produisent<sup>140</sup>.

Pavel, en citant l'idée de versions du monde toutes placées sur un même pied en raison de leur origine commune (le monde réel), fait du rapport à l'œuvre d'art une des diverses modalités de la connaissance du monde par le sujet. Or comme le rappelle Bertrand Westphal dans *La Géocritique*, cette attitude face à la création artistique abolit la frontière étanche autrefois ménagée par les structuralistes entre le réel et le texte : « ségrégation » et « intégration » ne sont ainsi que deux façons concurrentes et équivalentes d'envisager les rapports entre le réel et la fiction<sup>141</sup> et la première n'est plus envisagée comme un dogme indiscutable<sup>142</sup>. Dans *Heterocosmica*, Lubomír Doležel étudie en détail les conditions et les modalités de la création fictionnelle, et répartit ainsi les rôles de l'auteur et du lecteur : « Le texte composé par le travail de l'écrivain est pour le lecteur un ensemble d'instructions selon lesquelles procède sa reconstruction du monde<sup>143</sup> ». On peut conclure à l'autonomie des univers fictionnels (c'est le terme employé par Pavel, « monde » étant peut-être d'usage moins aisé) par rapport au réel, ce qui ancre profondément dans la théorie littéraire la liberté de création de l'auteur et la liberté d'interprétation du lecteur.

Ainsi, les villes qui jalonnent le territoire de l'empereur Kublai, dans *Le città invisibili*, font partie d'un univers fictionnel, développé dans la fiction dont Italo Calvino est l'auteur, mais dont les interprètes se succèdent les uns aux autres. Au premier plan, les personnages de Marco Polo et du Grand Khan cherchent un sens

---

<sup>140</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1988, p. 97.

<sup>141</sup> V. Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 157.

<sup>142</sup> On se souvient de la fameuse provocation « *Il n'y a pas de hors-texte* », Jacques Derrida, *De la Grammatologie* [1967], Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1997, p. 227.

<sup>143</sup> Orig. : « *The text that was composed by the writer's labors is a set of instructions for the reader, according to which the world reconstruction proceeds* », Lubomír Doležel, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*, Baltimore (Md.) – Londres, The Johns Hopkins University Press, « Parallax », 1998, p. 21.

à donner à cet empire si divers, si fragile et énigmatique : « *Les villes comme les rêves sont faites de désirs et de peurs, même si le fil de leur discours est secret, leurs règles absurdes, leurs perspectives trompeuses ; et toute chose en cache une autre*<sup>144</sup> ». Après eux, les lecteurs peuvent chercher à retrouver dans les villes que décrit Polo des villes réelles déguisées par la fiction (et Venise à travers son histoire pourrait être une source de bon nombre de ces villes imaginaires), mais la configuration proposée par l'adaptation au domaine de la création littéraire de la sémantique des mondes possibles permet que se rencontrent ces différentes tentatives d'interprétation, et la mise au point d'une compréhension ouverte et plurielle du territoire dans la fiction.

Dans l'œuvre littéraire, l'espace fictionnel n'est donc pas une réplique amoindrie de l'espace réel, au contraire, il peut même influencer la perception que nous avons de ce dernier. Thomas Pavel écrit ainsi, à propos des « fictions de la sagesse, paraboles, fables, prophéties, romans à thèse : leur contenu fictif rebondit, pour ainsi dire, à la recherche d'effets sur le monde réel<sup>145</sup> ». C'est pourquoi l'étude des territoires décrits par les narrateurs et parcourus par les personnages des fictions que nous étudions met en question la façon dont le monde est représenté à l'époque postmoderne : quand la pluralité des points de vue ne vient pas renforcer une croyance en les progrès humains, mais saper au contraire les idéaux des Lumières. Inventer une île de Puke-a-hook-a-look-i dont la chanson niaise vient encombrer l'esprit d'un personnage de *Gravity's Rainbow*, le statisticien Mexico, quand il décide de résister et de dire leur fait aux psychologues comportementalistes pour lesquels il travaillait, est un moyen de rompre la linéarité du récit par des évocations stéréotypées :

Homme blanc, bienvenue sur l'île de Puke-a-hook-a-look-i!

Une bouchée de ma pa-paye et tu n'voudras plus jamais repartiir !

---

<sup>144</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 56. Orig. : « *Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 44.

<sup>145</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 108.

La lune, jaune comme une ba-nane,  
 Est pendue juste au-d'ssus d' ma ca-bane,  
 Et je sais des tas d' jeux, hula-hula<sup>146</sup> !

Mais ces quelques vers, qui suivent l'évocation d'un tourbillon de couleurs psychédéliques interrompant une scène violente, introduisent un territoire recouvert d'images ethnocentriques (« *puke* » signifiant « vomir ») et grivoises, Hawaï comme un Eden dévolu au sexe : un contexte absolument étranger au cadre londonien de l'intrigue. Deux univers fictionnels se croisent ici temporairement, et leur rencontre renvoie le lecteur au monde réel, puisque cette île de fiction est évoquée plus loin, à la faveur d'une nouvelle interruption, cette fois-ci identifiée comme un jeu télévisé, qui s'intitule « Le Parano du Jour » :

Oui *vous* – avez *gagné* (roulement de tambours, davantage d'exclamations, d'applaudissements et de sifflements) un voyage, tous frais payés, aller simple, pour *une* personne sur le véritable lieu du film, l'exotique *île* de Puke-a-hook-a-look-i (la section de ukulele de l'orchestre enchaîne à présent sur une reprise délicate du « Bienvenue, homme blanc » que nous avons entendu à Londres tout à l'heure)<sup>147</sup>.

Dans des passages de ce genre, nombreux dans le roman, Thomas Pynchon s'adresse directement au lecteur (en utilisant la deuxième personne) et rompt l'illusion réaliste afin d'expliquer l'intrusion de la chanson dans ces différents passages du récit. On assiste donc à une mise au jour des différents univers fictionnels de *Gravity's Rainbow* : dans l'un, le récit présente, de façon à peu près linéaire, les aventures des différents personnages ; dans un autre, une émission de télévision nous propose une succession de films de fiction<sup>148</sup>, d'intermèdes chantés

<sup>146</sup> Orig. : « *White man welcome to Puke-a-hook-a-look-i I-i-i-island! / One taste o' my pa-paya and y'll never wanna go a-waaaay! / Moon like a yel-low ba-na-na, / Hangin' over, my ca-ba-na, / And lotsa hula, hula games to play—* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, op. cit., p. 647.

<sup>147</sup> Orig. : « *Paranoid . . . For The Day! [...] you-have-won (drumroll, more gasps, more applauding and whistling) an all-expense, one-way trip for one, to the movie's actual location, exotic Puke-a-hook-a-look-i Island! (the orchestra's ukulele section taking up now a tinling reprise of that "White Man Welcome" tune we last heard in London)* », *ibid.*, p. 705.

<sup>148</sup> Dans le cas évoqué ci-dessus, « *A Moment of Fun with Takeshi and Ichizo, the Komical Kamikazes* » est « *another World War II situation comedy* » (« Amusons-nous avec Takeshi et

et de divertissements ; dans d'autres de ces univers, le lecteur prend connaissance des rêves ou des fantasmes des personnages<sup>149</sup>. Mais ces univers sont liés les uns aux autres par des personnages communs, et tous sont contenus dans les récits que déploie *Gravity's Rainbow*.

Le territoire comme notion de géographie tire donc parti avec succès de la théorie des univers fictionnels. Considérés eux-mêmes comme des territoires, ils prouvent que la métaphore spatiale est adaptée aux ensembles cohérents et consistants qu'ils forment dans la perception du lecteur. Et lorsque la fiction se déclare le plus nettement postmoderniste, lorsque ces différents territoires empiètent les uns sur les autres, parce que leurs frontières sont poreuses, se pose au lecteur la question de sa propre situation dans l'espace. Car s'il se laisse guider par l'illusion mimétique (rappelons que la théorie des univers fictionnels permet de limiter le recours à la théorie de la *mimèsis*) et joue le jeu de la feintise<sup>150</sup>, ou si au contraire, dans une visée critique, il cherche à rendre plus claire la configuration de ces territoires qui se chevauchent : au moment où l'enchevêtrement est le plus fort se produit un décrochage qui peut conduire le lecteur vers la question éthique que pose tout roman, selon Thomas Pavel. Il écrit en effet dans son essai plus récent sur le genre romanesque :

Dans le roman, genre qui considère l'homme par le biais de son adhésion à l'idéal, poser la question axiologique revient à se demander si, pour défendre l'idéal, l'homme doit résister au monde, s'y plonger pour y rétablir l'ordre moral ou enfin s'efforcer de

---

Ichizo, les Kamikazes Komiques », « une autre sitcom sur la Seconde Guerre mondiale », *ibid.*, p. 704-705.

<sup>149</sup> L'extermination des dodos à l'île Maurice par l'aïeul de Katje Borgesius (*ibid.*, p. 110-113), ou sa descente aux enfers en compagnie de Pirate Prentice (*ibid.*, p. 546-568) sont probablement de ces « hallucination[s] commune[s] » (« *joint hallucination[s]* », *ibid.*, p. 544) que partagent les personnages entre eux et avec le lecteur.

<sup>150</sup> C'est la notion introduite par Jean-Marie Schaeffer, qui l'adapte à partir des travaux de John Rogers Searle sur les actes de langage, *Sens et expression* (1982) et de Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe* (1990) sur la *mimèsis*. V. Jean-Marie Schaeffer, « Fiction », in Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1995, p. 379.

remédier à sa propre fragilité, si, en d'autres termes, l'individu peut *habiter* le monde où il voit le jour<sup>151</sup>.

La disposition confuse des territoires dans la fiction postmoderniste ne fait pas du roman postmoderniste une exception à la règle de ce genre. La question de l'espace concerne directement le sujet dans son être moral, et dans son rapport le plus intime au territoire. Il s'agit de son appropriation et de son usage : l'habitat. Or le rapport du sujet à l'espace est un thème de la recherche en sciences humaines qui, bénéficiant du tournant spatial présenté plus haut, a connu dans les années 1970 et 1980 un profond renouveau grâce aux travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

## C. Territoires et lignes de fuite

L'originalité des travaux de Deleuze et Guattari n'est plus à démontrer. Qu'ils s'intéressent à Freud, Kafka, au marxisme, à la linguistique structurale ou à l'esthétique, leurs travaux ont toujours eu sur la pensée l'effet d'un « choc », pour paraphraser le titre d'un ouvrage récent sur leur philosophie esthétique<sup>152</sup>. Cependant, ce choc était en préparation au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne notre étude sur l'influence des écrits de Friedrich Nietzsche sur la pensée de l'espace de Deleuze et Guattari<sup>153</sup>.

### 1. La géophilosophie de Deleuze et Guattari

*Mille plateaux* (1980) est un ouvrage de base dans la panoplie du chercheur en géocritique. Quoiqu'il constitue la seconde partie de *Capitalisme et schizophrénie*, son ton, sa taille, son sujet, sa structuration en quinze « plateaux » qu'il n'est pas nécessaire de lire dans l'ordre, et qui s'ouvrent sur l'indication d'une date et une

---

<sup>151</sup> Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, op. cit., p. 47.

<sup>152</sup> Brian Massumi [éd.], *A Shock to Thought, Expression after Deleuze and Guattari* [2002], Londres – New York, Routledge, 2003.

<sup>153</sup> V. Clément Lévy, « Nietzsche arpenteur : la géophilosophie et l'Europe », in Tania Collani et Éric Lysøe [éds], *Entre tensions et passions : Construction/Déconstruction de l'espace européen*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, « Europes littéraires », 2009.

illustration, sont les points qui le distinguent radicalement de *L'anti-Œdipe* (1972), dont il est pourtant la suite. Gilles Deleuze et Félix Guattari ont aussi entre temps écrit *Kafka, Pour une littérature mineure* (1975), ouvrage de moindre ampleur et dont le propos est plus spécifiquement littéraire.

Ce dont il est question dans *Mille plateaux* est la construction du sens. Mais pour aborder cette question qui traverse un ensemble de domaines et de méthodes de recherche très diverses, les auteurs utilisent un vocabulaire et des exemples empruntés à diverses sciences. Dans leurs emprunts les plus visibles sans doute, ils ont recours à la géographie, dès le titre de l'ouvrage<sup>154</sup>, et à la géologie. Ces deux sciences fournissent surtout aux deux auteurs une grande partie des termes qu'ils utilisent pour nommer leurs concepts : terre, territoire, strate, milieu, paysage, pour ne citer que les plus fréquents. Car Gilles Deleuze, philosophe, et Félix Guattari, psychanalyste, ne prétendent pas se faire géologues lorsqu'ils étudient les strates, parastrates et épistrates, et leur propos semble osciller dans un même paragraphe du discours d'un biologiste à celui d'un linguiste<sup>155</sup>. Néanmoins, derrière une apparence souvent légère et éclectique, *Mille plateaux* est un livre de combat contre des idées devenues évidentes au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Les coups les plus violents sont portés contre une image très répandue de la pensée conçue comme arborescence, à laquelle Deleuze et Guattari opposent leur concept de rhizome, emprunté à la botanique. « Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes<sup>156</sup> ». À partir de ces lignes, on définit le plan de consistance, autre concept fondamental ici, puisque c'est sur le plan de

---

<sup>154</sup> Le terme de « plateau » est aussi employé en référence à un passage décrivant l'acte sexuel (dans une pratique balinaise) d'un ouvrage de l'anthropologue anglais Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, t. I [*Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, 1972], Paris, Éditions du Seuil, 1977.

<sup>155</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1980, p. 65-71.

<sup>156</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, op. cit., p. 15.

consistance que s'assemblent les agencements et les machines, combinaisons de sens et de matière qui constituent la vie, sous toutes ses formes.

Ce résumé très rapide d'un des principes de définition du rhizome proposé dans l'introduction de *Mille plateaux*, le principe de multiplicité, nous semble néanmoins utile dans la mesure où les illustrations que les auteurs donnent de leurs analyses concernent de près notre étude. En effet, un agencement évoqué peu après le passage cité ci-dessus est le « branchement<sup>157</sup> » de la guêpe et de l'orchidée. C'est une allusion au mimétisme de certaines orchidées attirant des guêpes pollinisatrices sur leur fleur qui imite par sa forme et sa couleur le corps de la femelle de cette espèce de guêpe. Ici apparaît aussi dans le texte le mot « déterritorialisation », l'une des inventions majeures de cet ouvrage. À la faveur du rappel d'une scène fameuse de *Sodome et Gomorrhe I*<sup>158</sup>, Deleuze et Guattari introduisent une idée qui ressemble à un cercle logique ou à une dialectique trop simple, mais dont ils démontrent l'utilité et la plasticité dans la suite de l'ouvrage :

L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe ; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image. La guêpe se déterritorialise pourtant, devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en en transportant le pollen<sup>159</sup>.

À chaque stade de ce processus qui semble continu, on change de strate en réalité, passant du plan de la communication d'un message à celui de la reproduction sexuée, et de là à celui de la dispersion d'une lignée sur un territoire géographique. Il ne s'agit pas d'allers et retours mais d'une « circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin<sup>160</sup> ».

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>158</sup> La « rencontre Charlus-Jupien » est analysée dans l'ouvrage que Gilles Deleuze consacre à l'auteur d'*À la recherche du temps perdu : Proust et les signes* [1964], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2003, p. 210.

<sup>159</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>160</sup> *Ibid.*

Jusqu'où vont ces intensités ? que signifient-elles ? Manola Antonioli, dans *La Géophilosophie de Deleuze et Guattari* (2003), propose des commentaires nourris et clairs sur la philosophie de la Terre développée dans *Mille plateaux*. Il s'agit de géophilosophie car c'est la Terre qui constitue le plan virtuel sur lequel toutes les strates sont connectées : on a affaire dans *Mille plateaux* à une tentative de compréhension du cosmos et des forces qui organisent la vie sur terre, mais aussi, à un niveau plus local et restreint, à une analyse de la façon dont un pouvoir organise la vie d'un groupe humain sur un territoire donné. Là aussi, les flux d'hommes et de matériaux ont un sens et définissent trois types de lignes bien distinctes que Manola Antonioli détaille ainsi :

Les centres de pouvoir se définissent par ce qui leur échappe ou leur impuissance, beaucoup plus que par leur zone de puissance, le capitalisme ne marche qu'en se détraquant. La carte des lignes qui traversent les devenirs historiques et sociaux implique donc trois sortes de lignes :

1° Une ligne souple faite de codes et de territorialités entrelacés, où l'espace social se compose par territoires, lignages et alliances (segmentarité souple, que Deleuze et Guattari attribuent aux sociétés dites *primitives*).

2° Une ligne dure qui procède à un surcodage généralisé et qui implique un *appareil d'État*.

3° Des lignes de fuite ou *machines de guerre* qui se définissent par décodage et déterritorialisation<sup>161</sup>.

Cette analyse des formes d'organisation de sociétés humaines sur un territoire utilise la cartographie comme description de différents processus qui n'ont pourtant pas nécessairement lieu dans l'espace physique, car « Individus ou groupes, nous sommes traversés de lignes, méridiens, géodésiques, tropiques, fuseaux qui ne battent pas sur le même rythme et n'ont pas la même nature<sup>162</sup> ». Faisant référence aux travaux de Fernand Deligny auprès d'enfants autistes, ils ajoutent un peu plus loin : « ces lignes ne veulent rien dire. C'est une affaire de

---

<sup>161</sup> Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2003, p. 109.

<sup>162</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, op. cit., p. 247.

cartographie. Elles nous composent comme elles composent notre carte<sup>163</sup> ». En réalité, les auteurs parlent d'un système clos implanté sur le « corps sans organe (la Terre, l'absolument-déterritorialisée)<sup>164</sup> ». C'est là qu'opère une segmentarité souple, sans norme supérieure ni contrôle de l'État. C'est la distribution des pâtures entre les bergers : c'est le « *nomos* » des Grecs de l'Antiquité : « le trajet nomade [...] *distribue les hommes (ou les bêtes) dans un espace ouvert* [...] sans frontières ni clôtures. Le *nomos* est la consistance d'un ensemble flou<sup>165</sup> ».

À cela s'oppose l'exactitude de la segmentarité dure de la cité, présentée ainsi dans un passage du « Traité de nomadologie » (plateau 12) : « Une des tâches fondamentales de l'État, c'est de strier l'espace sur lequel il règne, ou de se servir des espaces lisses comme d'un moyen de communication au service d'un espace strié<sup>166</sup> ». Le tracé de la ligne dure correspond à un striage de l'espace, ce par quoi Deleuze et Guattari expliquent l'équivalence que propose Paul Virilio entre *polis* et « voirie »<sup>167</sup>. L'État « a besoin que le mouvement même le plus rapide cesse d'être l'état absolu d'un mobile qui occupe un espace lisse, pour devenir le caractère relatif d'un "mû" allant d'un point à un autre dans l'espace strié<sup>168</sup> ». Le contrôle des déplacements (commerce, migration) et des frontières est donc conçu dans *Mille Plateaux* comme striage de l'espace sous l'autorité de l'État.

Ainsi, parallèlement à des développements ardu sur les systèmes ouverts et la théorie de la complexité qui font de *Mille plateaux* un ouvrage exigeant, on trouve une prise en compte de l'espace géographique relativement facile à comprendre. Le nomadisme et la sédentarité sont des réalités bien connues, et leur relation à l'espace est évidente. Les fictions postmodernistes de notre corpus font écho de

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 472.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>167</sup> V. Paul Virilio, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, « L'Espace critique », 1977, p. 21-22.

<sup>168</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, op. cit., p. 480.

façon tout à fait claire à certaines des idées développées dans l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Pour ne pas surcharger cet exposé, contentons-nous de remarquer que l'empire territorial de Kublai, dans *Le città invisibili*, tente de contrôler un espace trop vaste et bureaucratique :

*un empire couvert de villes qui pèsent sur la terre et sur les hommes, bondé de richesses jusqu'à l'engorgement, surchargé d'ornement et de missions, compliqué de toutes sortes de mécanismes et de hiérarchies, gonflé, tendu, lourd.*

« C'est sous son propre poids que l'empire va s'écraser », pense Kublai<sup>169</sup>.

Le contrôle des marchandises et des hommes constitue un striage qui finit par menacer la stabilité même de l'empire, car il est trop lourd pour être efficace<sup>170</sup>.

À cela, on peut opposer l'espace lisse de la « Zone » telle que l'envisagent dans *Gravity's Rainbow* les anarchistes argentins de Francisco Squalidozzi<sup>171</sup> ou bien aussi les trajets en vols long-courriers qu'accomplissent les personnages du roman de Jean Echenoz. Christina Horvath le résume ainsi : « ils effectuent les allers-retours entre Paris et Singapour avec le naturel des habitués : rien que dans *Les Grandes Blondes* ils prennent l'avion neuf fois. À bord de ces vols long-courriers, ils paraissent échapper aux contraintes de l'espace-temps<sup>172</sup> ». Le décalage horaire et l'uniformisation du monde contemporain provoquent une disparition des repères spatio-temporels : « De Singapour, [Gloire] ne visiterait que les boutiques hors taxes de l'aéroport, le temps que les locaux vêtus de vert pomme désinfectent

<sup>169</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 89-90. Orig. : « *Un impero ricoperto di città che pesano sulla terra e sugli uomini, stipato di ricchezze e d'ingorghi, stracarico d'ornamenti e d'incombenze, complicato di meccanismi e di gerarchie, gonfio, teso, greve.*

« *È il suo stesso peso che sta schiacciando l'impero* », pense Kublai », *Le città invisibili*, op. cit., p. 73.

<sup>170</sup> *Mille plateaux* développe justement l'exemple d'États, dont la Chine au XIV<sup>e</sup> siècle, devant le risque de l'impuissance sur leur territoire. V. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, op. cit., p. 479-481.

<sup>171</sup> Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, op. cit., p. 267 sqq. Cf. ici-même, p. 174 sqq.

<sup>172</sup> Christina Horvath, « Le langage de la ville : l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne », in Yves Clavaron et Bernard Dieterle [éds], *La Mémoire des villes, The Memory of Cities*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, « Centre d'Études Comparatistes », 2003, p. 350.

le Boeing, puis à l'escale de Djakarta, Gloire endormie ne verrait rien du tout<sup>173</sup> ». L'exotisme est absent, à part peut-être dans la teinte des vêtements de travail des personnels au sol. L'expression familière qui les désigne dans ce passage souligne avec ironie que le dépaysement est absent : l'étranger n'est que « local », aucune culture, aucune langue ne nous le signale, et de plus, l'opération de désinfection démontre amplement que l'ailleurs n'est conçu que sous l'angle de la propagation de germes éventuellement dangereux. Dans cet espace lisse du voyage intercontinental, les frontières sont moins fixes puisque Gloire Abgrall fait escale dans des villes où elle ne pénètre pas, car elle ne quitte pas la zone internationale ; quant aux microbes, déterritorialisés, on redoute qu'ils puissent voyager sans contrainte.

Ainsi, la théorie de la complexité telle que l'entendent Gilles Deleuze et Félix Guattari fournit à qui souhaite étudier la représentation du territoire des outils d'analyses particulièrement bien adaptés au régime postmoderniste de conception et d'utilisation de l'espace géographique. L'espace strié du territoire de l'État est toujours en cours de déterritorialisation, ce qui favorise les situations de décalage, de dépaysement, mais aussi de rébellion contre le striage et le contrôle des limites territoriales imposées aux humains.

## 2. Des récits nomades

Quand les territoires fictionnels, dans le contexte postmoderniste, sont envisagés comme espace strié, leurs frontières comptent plus que leur espace, et cet intervalle semble voué au rêve des espaces sans limites.

L'Amérique coloniale du XVIII<sup>e</sup> siècle, telle que la reconstruit Thomas Pynchon dans *Mason & Dixon*, correspond à cette image :

L'Angleterre, lorsqu'elle dort, rêve-t-elle ? L'Amérique est-elle son rêve ? – dans lequel tout ce qui demeure interdit dans l'État de Veille métropolitain trouve Droit de Cité lointain dans l'Assoupissement inquiet de ces Provinces, et plus loin vers l'Ouest,

---

<sup>173</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, op. cit., p. 95.

partout où il n'est pas encore couché sur Cartes ni sur Papier, ni même jamais, par la majorité de l'Humanité<sup>174</sup>

Dans ce roman qui raconte des faits historiques<sup>175</sup>, la cartographie et le tracé sur le terrain de la frontière entre la Pennsylvanie et les États voisins (Delaware, Maryland et Virginie occidentale) sont considérés comme un acte terrible, car la carte clôt désormais l'espace ouvert au rêve de liberté des colons. C'est pourquoi, dans cette personnification de la métropole, la colonie est son rêve : elle n'est pas encore figée par les règles qui ont cours de l'autre côté de l'Atlantique, elle est ouverte à tous les avenir (y compris les plus sombres). Mais dans les œuvres du corpus, certains personnages s'écartent de la réalité et s'engagent sur des lignes de fuite ; le récit cultive lui aussi une forme de déterritorialisation.

Ce concept est ici utilisé comme image, mais ce n'est pas trahir la pensée des auteurs de *Mille plateaux*, puisque Gilles Deleuze lui-même, dans ses entretiens avec Claire Parnet, fait l'éloge de la « littérature anglaise-américaine<sup>176</sup> » et affirme :

La littérature anglaise-américaine ne cesse de présenter ces ruptures, ces personnages qui créent leur ligne de fuite, qui créent par la ligne de fuite. Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virginia Woolf, Thomas Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kérouac. Tout y est départ, devenir, passage, saut, démon, rapport avec le dehors. Ils créent une nouvelle Terre<sup>177</sup>.

Leurs œuvres opèrent par déterritorialisation, car elles entraînent les personnages sur des lignes de fuite qui sont aussi inscrites dans l'espace géographique.

---

<sup>174</sup> Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, [tr. de l'amér. par Christophe Claro et Brice Matthieussent], Paris, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2001, p. 346. Orig. : « *Does Britannia, when she sleeps, dream? Is America her dream? — in which all that cannot pass in the metropolitan Wakefulness is allow'd Expression away in the restless Slumber of these Provinces, and on West-ward, wherever 'tis not yet mapp'd, nor written down, nor ever, by the majority of Mankind* », *Mason & Dixon*, New York, Henry Holt and Company, 1997, p. 345.

<sup>175</sup> Le narrateur, le révérend Cherrycoke, est contemporain des arpenteurs Charles Mason et Jeremiah Dixon, mais à leur différence, c'est un personnage fictif. Son style et même son orthographe sont ceux d'un homme du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>176</sup> V. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs », 1996, p. 45-91.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

Les lignes de fuite n'ont pas de territoire. L'écriture opère la conjonction, la transmutation des flux, par quoi la vie échappe au ressentiment des personnes, des sociétés et des règnes. Les phrases de Kérouac sont aussi sobres qu'un dessin japonais, pure ligne tracée par une main sans support, et qui traverse les âges et les règnes<sup>178</sup>.

Ainsi, ce n'est pas la vie des personnages qui les déterritorialise : l'errance ou l'ivresse des personnages de *On the Road*, la fuite de Huckleberry Finn ou la folie du capitaine Achab. Leur ligne de fuite est aussi géographique, et c'est en cela qu'elle déterritorialise l'écriture. La comparaison du style de Jack Kérouac avec l'exécution rapide d'une encre japonaise fait naître l'image d'un mouvement rapide et uni<sup>179</sup>.

Évidemment cette déterritorialisation est à l'œuvre dans *Gravity's Rainbow*, notamment quand des lieux imaginaires et réels se mélangent. De nombreux passages font entrer brusquement les personnages dans des lieux tout à fait étranges. Ainsi, vers la fin de la troisième partie, « *In the Zone* », le vingt-quatrième épisode commence par un épigraphe fictif tiré d'un évangile apocryphe (l'évangile de Thomas, saint patron de l'auteur) : « Chère Maman, aujourd'hui j'ai mis deux-trois personnes en Enfer...<sup>180</sup> ». Mais aussitôt après, et dans les pages qui suivent, le texte décrit un lieu indéfinissable :

Qui aurait cru qu'ils seraient si nombreux ? Il en apparaît sans cesse, ils se réunissent en groupes, d'autres marchent perdus dans des méditations solitaires, d'autres encore étudient les peintures, les livres, les objets exposés. On dirait un immense musée, et cette inquiétante structure se ramifie sur plusieurs étages, avec des ailes nouvelles qui se développent comme des tissus vivants – mais ceux qui se trouvent à l'intérieur ne peuvent pas voir s'il y a un plan cohérent<sup>181</sup>.

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>179</sup> Les peintures à l'encre *sumi-e* se font au pinceau et à main levée.

<sup>180</sup> Orig. : « *Dear Mom, I put a couple of people in Hell today. . . .* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 546.

<sup>181</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, *op. cit.*, p. 531. Orig. : « *Who would have thought so many would be here? They keep appearing, all through this disquieting structure, gathered in groups, pacing alone in meditation, or studying the paintings, the books, the exhibits. It seems to be some very extensive museum, a place of many levels, and new wings that generate like living tissue—though if it all does grow toward some end shape, those who are here inside can't see it* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 546.

Musée ou centre de congrès, ce lieu tient aussi du parc d'attraction, où l'on est invité à se servir dans « des nacelles de baklavas garnis de crème bavaroise, saupoudrés de copeaux de chocolat amer<sup>182</sup> » et où « passent des baladins : des acrobates autodidactes qui font des sauts de mains ahurissants sur le trottoir qui semble dangereusement dur et glissant, des chœurs de kazoos jouent des pot-pourris de Gilbert et Sullivan<sup>183</sup> ». Est-ce l'Enfer ? Pirate Prentice y rencontre Katje Borgesius, Sir Stephen Dodson-Truck, qui avaient disparu de l'intrigue pendant plus de deux cents pages (depuis la fin de la deuxième partie du roman), et qui l'invitent à rejoindre leur société d'agents doubles. Le lieu où cette scène se déroule est impossible à déterminer, et les faits qui s'y déroulent semblent tellement étranges qu'on peut douter qu'ils aient eu lieu ailleurs que dans l'imagination d'un des personnages du roman. C'est d'autant plus plausible que cela correspond à l'obsession paranoïaque qui affecte nombre d'entre eux et à la capacité étrange de Prentice à rêver les rêves d'autres personnes – ce en quoi il est utile à « la Firme » : aux services secrets. Ici, la fantaisie géographique ne déterritorialise pas le roman dans des lieux qui existent réellement mais se placent avec les autres lieux décrits dans une discordance burlesque (comme Londres sous les bombes, qui est le cadre de la première partie du roman, et l'île de Puke-a-hook-a-look-i<sup>184</sup> ou le sanjak de Novi Pazar<sup>185</sup>) : la déterritorialisation consiste à situer l'action dans des lieux impossibles à situer.

---

<sup>182</sup> Orig. : « *boats of baklava stuffed with Bavarian cream, topped with curls of bittersweet chocolate* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 546.

<sup>183</sup> Orig. : « *Street-entertainers go by: self-taught tumblers doing amazing handsprings on pavement that seems dangerously hard and slippery, choirs of kazoos playing Gilbert & Sullivan medleys* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 547.

<sup>184</sup> V. ici-même, p. 194.

<sup>185</sup> La question des Balkans apparaît au début du roman grâce aux rêves d'un diplomate que perçoit également Prentice, ce qui marque les débuts de « [sa] carrière d'extravagant par substitution » (orig. : « *Pirate's career as a fantasist-surrogate* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 13).

Dans les autres œuvres du corpus, on peut voir la déterritorialisation à l'œuvre lorsque l'intrigue reprend le motif du trajet nomade. Dans *Le città invisibili*, Italo Calvino l'utilise comme référence au *Milione* de Marco Polo et au conte oriental. Ainsi, Eufemia est la ville « où convergent à chaque solstice et chaque équinoxe les marchands de sept nations ». Ces foires attirent des « caravane[s]<sup>186</sup> » de marchandises « que tu retrouves partout dans tous les bazars de l'empire du Grand Khan et au-dehors<sup>187</sup> ». Et pourtant, il n'est pas ici question de lassitude et de répétition du même. Car si chacun raconte « sa propre histoire de loups, de sœurs, de trésors, de gale, d'amants, de batailles<sup>188</sup> » (on ne se contente pas d'échanger des biens), chaque conte va se modifier dans le souvenir du voyageur par la rencontre avec les contes des autres.

Et tu sais que durant le long voyage qui t'attend, quand, pour rester éveillé bercé par le chameau ou la jonque, tu te mets à faire défiler tes souvenirs personnels l'un après l'autre, ton loup sera devenu un autre loup, ta sœur une sœur différente, ta bataille d'autres batailles, en revenant d'Euphémie, la ville où s'échange la mémoire aux solstices et aux équinoxes<sup>189</sup>.

Ce nomadisme est donc routinier : les foires ont lieu tous les ans à la même époque, et chacun s'y rend suivant un itinéraire habituel, mais avec de nouveaux contes à l'esprit. Curieusement, *Mille plateaux* conçoit le nomadisme de façon assez semblable, à l'aide d'un paradoxe saisissant :

Le nomade se distribue dans un espace lisse, il occupe, il habite, il tient cet espace, et c'est là son principe territorial. Aussi est-il faux de définir le nomade par le mouvement. Toynbee a profondément raison de suggérer que le nomade est plutôt

---

<sup>186</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 47. Orig. : « carovana », *Le città invisibili*, op. cit., p. 36.

<sup>187</sup> *Ibid.* Orig. : « mercanzie che ritrovi sempre le stesse in tutti i bazar dentro e fuori l'impero del Gran Kan », *ibid.*

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 48 Orig. : « ognuno la sua storia di lupi, di sorelle, di tesori, di scabbia, di amanti, di battaglie », *ibid.*, p. 36.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 48 Orig. : « E tu sai che nel lungo viaggio che ti attende, quando per restare sveglio al dondolio del cammello o della giunca ci si mette a ripensare tutti i propri ricordi a uno a uno, il tuo lupo sarà diventato un altro lupo, tua sorella una sorella diversa, la tua battaglia altre battaglie, al ritorno da Eufemia, la città in cui ci si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio », *ibid.*, p. 36-37.

celui qui ne bouge pas. Alors que le migrant quitte un milieu devenu amorphe ou ingrat, le nomade est celui qui ne part pas, ne veut pas partir, s'accroche à cet espace lisse où la forêt recule, où la steppe et le désert croissent, et invente le nomadisme comme réponse à ce défi<sup>190</sup>.

Les caravaniers, les nomades du désert, reviennent toujours eux aussi à Eufemia, mais entre deux voyages, leurs histoires ont changé, quoique elles soient toujours composées des mêmes éléments. Italo Calvino, qui a recueilli et publié de très vastes ensembles de contes italiens<sup>191</sup> et qui connaît les écrits de Propp, Jauss et Genette<sup>192</sup>, nourrit donc ce portrait d'Eufemia d'observations très justes sur l'invention narrative. Mais elles mettent en évidence le fait que le nomade reste immobile.

Par là, cet extrait des *Città invisibili* est à la fois une amorce de conte, un commentaire sur ce genre littéraire et les conditions de sa production, et une réflexion très juste sur le nomadisme<sup>193</sup>.

Mais on peut aussi entendre déterritorialisation comme un rapport à la langue et au texte littéraire. Le conte et le récit de voyage sont des genres, quelle que soit la place qu'on leur accorde dans la hiérarchie des genres et des styles<sup>194</sup>, auxquels les œuvres de notre corpus font de fréquentes allusions. Or toute œuvre littéraire, à sa parution, crée une attente chez ses lecteurs, attente que Hans Robert Jauss a théorisée dans « L'histoire de la littérature, un défi à la théorie littéraire » (1974),

---

<sup>190</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, op. cit., p. 472.

<sup>191</sup> Italo Calvino, *Le fiabe italiane, Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascrite in lingua dai vari dialetti* [1956], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1993.

<sup>192</sup> Son roman sur le roman, *Se per una notte d'inverno un viaggiatore...* (1979) en témoigne.

<sup>193</sup> Elle semble indiquer qu'Italo Calvino, lui non plus, n'ignorait pas les écrits de l'historien des civilisations Arnold Joseph Toynbee (1889-1975). Dans sa typologie des différentes civilisation, il semble avoir donné aux nomades le rôle de peupler les espaces intermédiaires entre les grands empires. Deleuze et Guattari le citent à plusieurs reprises dans leurs œuvres.

<sup>194</sup> Des classements antiques des genres (épique, didactique et narratif, tragique et comique) et des styles (élevé, moyen, bas) aux distinctions contemporaines entre fiction et non-fiction, et entre récit et poésie, l'histoire des genres littéraires s'apparente à l'histoire d'un brouillage progressif des catégories dont la définition a été la tâche des critiques pendant des siècles.

l'essai qui ouvre son recueil *Pour une esthétique de la réception*. Décrivant la façon dont une œuvre manifeste sa nouveauté et son appartenance à une tradition qui semble familière aux lecteurs, il affirme que leur attente « peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles<sup>195</sup> ». Précisément, les modifications par rapport au modèle dont le lecteur attend la reproduction sont ce qui fait l'intérêt d'une œuvre qui s'inscrit dans un genre donné.

Ainsi, Jean Echenoz dans *Les Grandes Blondes*, comme dans la plupart de ses romans<sup>196</sup>, pratique la métalepse. Ce commentaire sur le récit interrompt brièvement la narration et rompt l'illusion romanesque. Au chapitre XXI, alors que s'éternise son séjour à Bombay dans l'entourage d'un homme d'affaire douteux, Gloire Abgrall commence à s'ennuyer : « Il arrivait aussi qu'elle se demandât si elle allait rester là indéfiniment, s'il ne serait pas temps pour elle de rentrer. Sur ce point Rachel ne savait que répondre, Béliard était sans opinion, moi-même je ne sais pas trop<sup>197</sup> ». L'usage de l'imparfait du subjonctif et d'une tournure désuète et soutenue (ne savoir que) contraste avec la désinvolture avec laquelle l'auteur feint d'hésiter sur la suite à donner à son récit. Par cette plaisanterie, Jean Echenoz va au-delà des attentes d'un lecteur qui verrait dans *Les Grandes Blondes* un simple roman d'aventures. Ce roman voyageur s'autorise donc de brefs moments de surplace et de flottement. Il n'est pas abusif de parler de déterritorialisation du style : sur un mode ironique, l'introspection du roman psychologique et de l'auto-

---

<sup>195</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, [tr. de l'all. par Claude Maillard], [Paris], Gallimard, 1978, p. 55.

<sup>196</sup> Ce n'est que dans son dernier roman que Jean Echenoz délaisse le vousoiement pour tutoyer son lecteur. Commentant une victoire inattendue d'Émile Zatopek, il écrit : « Non, tu vois, tout n'est pas complètement foutu pour Émile. Mais tu vois bien aussi que lorsqu'il gagne, c'est en se contentant d'accélérer progressivement, tant qu'il peut, dans les derniers kilomètres », *Courir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 117.

<sup>197</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 185.

fiction entre dans le roman d'aventure, bousculant la règle et dépayasant le lecteur au passage.

Quant au lecteur qui apprécie dans *Le città invisibili* la rapidité de la succession des descriptions et la souplesse avec laquelle les villes imaginaires se répartissent dans des séries qui se complètent les unes après les autres, du fait de leur distribution dans les différentes sections du recueil, il est régulièrement confronté à des situations de blocage du récit. Italo Calvino place dans les micro-cadres des dialogues entre Kublai Khan et Marco Polo où ce dernier est parfois mis en difficulté. « *Kublai Khan s'en était aperçu : les villes de Marco Polo se ressemblaient [...] Marco cependant continuait à raconter son voyage, mais l'empereur ne l'écoutait plus, il l'interrompait*<sup>198</sup> ». Dans la suite de ce passage, les rôles s'inversent, et c'est l'empereur qui décrit une ville au voyageur. À d'autres reprises, on annonce la fin des ambassades de Marco Polo, bien avant la fin du recueil : « *Revenant de sa dernière mission*<sup>199</sup> », au début de l'avant-dernier chapitre, soit quinze villes avant la fin du recueil, Marco Polo semble ne pas devoir repartir à la découvertes des villes invisibles ; le Vénitien lui-même dit à Kublai, deux chapitres plus haut, soit peu après le milieu du recueil : « *Sire, désormais je t'ai parlé de toutes les villes que je connais*<sup>200</sup> ». En mettant en évidence les obstacles qui menacent la poursuite du récit, Italo Calvino déterritorialise son conte oriental dans la littérature occidentale des années 1960 qui expérimente la mort du personnage et la fin du récit. Cette hybridation est caractéristique du mouvement postmoderniste, mais elle est offerte ici par une œuvre riche et colorée.

---

<sup>198</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 55. Orig. : « *Kublai Kan s'era accorto che le città di Marco Polo s'assomigliavano [...] Marco intanto continuava a riferire del suo viaggio, ma l'imperatore non lo stava più a sentire, lo interrompeva* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 43.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 142. Orig. : « *Tornando dalla sua ultima missione* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 122.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 104. Orig. : « *Sire, ormai ti ho parlato di tutte le città che conosco* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 88.

La postmodernité est donc une époque qui a engendré une profonde nostalgie pour les espaces porteurs d'une histoire, d'une identité ou d'un sens indiscutables, ce dont témoignent les œuvres de notre corpus. Pour autant, l'espace n'a pas été écarté des préoccupations des chercheurs en lettres et en sciences humaines. Il est au contraire passé au premier plan, ce que nous avons vu en rappelant l'intérêt porté à des outils conceptuels comme le chronotope ou la notion d'univers de fiction.

Comme nous avons montré combien la géophilosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans ses développements théoriques, menace nos certitudes territoriales et identitaires, nous pouvons désormais conclure à une dérive complète du territoire dans un espace désormais sans repères, laissé au libre jeu des lignes de fuite de déterritorialisations successives.

## **Chapitre 4**

### **La représentation de l'espace-temps**

Après un constat équivoque qui met en évidence l'intérêt pour l'espace des auteurs d'œuvres littéraires et théoriques à l'époque postmoderne, et leur propension à le considérer comme problématique, on pourrait être tenté de rejoindre les structuralistes les plus orthodoxes, et reconnaître la validité de la thèse antimimétique. Antoine Compagnon, dans *Le Démon de la théorie* détaille ainsi l'opposition entre la tradition occidentale la plus ancienne qui affirme que l'œuvre d'art parle du monde, et la critique moderne : s'opposant au réalisme pour des raisons idéologiques, la théorie littéraire structuraliste et post-structuraliste a considéré que « la référence est une illusion, et la littérature ne parle pas d'autre chose que de la littérature<sup>1</sup> ». Cependant il importe de mesurer les implications d'une telle prise de position, et pour bien comprendre les termes du débat, il semble nécessaire de rappeler ce que sont les arts mimétiques, comment les premiers théoriciens de la littérature les ont considérés et en quoi les œuvres de notre corpus peuvent s'inscrire dans ce contexte intellectuel mouvementé, deux mille cinq cents ans après que Platon fit prononcer par Socrate la mise au ban des poètes.

---

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1998, p. 132.

## A. Représentation et *mimèsis*

Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les récits de fiction, multipliant les jeux de miroir et les mises en abyme, mettent en valeur leur dimension mimétique, pour la dénoncer comme illusion ou pour célébrer avec éclat la puissance et la liberté de l'artiste.

*Le Récit spéculaire* (1977), de Lucien Dällenbach est une étude fondatrice sur le sujet, car elle analyse la mise en abyme depuis sa conception par André Gide, en 1893, dans son *Journal*, jusqu'à son usage par les auteurs du « nouveau Nouveau Roman ». Dans ses différentes variétés, et dès sa définition – « *est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient*<sup>2</sup> » – ce procédé met l'artiste en rapport avec son œuvre, et cela, directement sous les yeux du spectateur ou du lecteur, si l'on reprend les exemples fameux du portrait des *Époux Arnolfini*, de Jan Van Eyck, de la scène de théâtre dans le théâtre, dans *Hamlet* (acte III, scène 2), ou du roman intitulé *Les Faux-Monnayeurs* que projette d'écrire Édouard, un des personnages du roman éponyme de Gide. Mais ce qui dans le récit spéculaire intéresse Lucien Dällenbach (les différents types d'analogie qu'il recouvre et son intérêt dans l'étude du roman français des années 1950 aux années 1970) outrepassa la perspective ici envisagée qui est celle de l'étude de la représentation dans le récit de fiction.

La mise en abyme et son usage dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle montrent néanmoins la nature des questions que posent les auteurs à eux-mêmes, aux lecteurs et à la critique. Ils rejoignent en cela une démarche antérieure qui a influencé André Gide dans certains de ses choix : celle de Mallarmé, qui à la fin du siècle précédent remet en cause la référentialité du texte littéraire. Le sonnet

---

<sup>2</sup> Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1977, p. 18.

« Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx »<sup>3</sup>, aussi appelé sonnet en X pour ses rimes rares et l'énigme qu'il constitue, est un épisode fameux de cette revendication. Dans la brève étude qu'il y consacre en annexe à son essai, Lucien Dällenbach écrit :

en le proférant le poème ne nous propose pas seulement sa propre allégorie ; il nous offre celle du poète dont il célèbre l'absence – la “disparition élocutoire” – pour autant que cette “impersonnification” est seule à permettre de “céder l'initiative aux mots” et de conduire ceux-ci à “s'allumer de reflets réciproques”<sup>4</sup>.

Les mots du poème ne renvoient donc qu'à eux-mêmes, la référence est uniquement interne.

Étudiant un autre de ses sonnets (« Une dentelle s'abolit »), le critique belge Paul de Man admet que « dans un poème tel que celui-ci, nous sommes face à la représentation dramatique d'un processus purement mental<sup>5</sup> » et parvient néanmoins à reconstituer la scène décrite par ces vers. Mais plus loin, il propose d'interpréter ainsi la poésie de Mallarmé : « L'action du poète (le poète : celui qui se revêt de la dorure des rêves) est l'annihilation de toute conscience, mais elle pourrait laisser une trace, le souvenir de l'œuvre suspendu dans un lieu idéal et

---

<sup>3</sup> Mallarmé y invente le « ptyx, / Aboli bibelot d'inanité sonore », objet infime et mystérieux, emblème de la poésie qui ne dit qu'elle-même et symbole de la démarche anti-référentielle. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* [1945], [éd. par Henri Mondor et G. Jean-Aubry], [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 68.

<sup>4</sup> Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 225-226. Les expressions citées par le critique sont empruntées à « Crise de vers » (paru d'abord en 1897), un essai où Mallarmé, à la fin de sa vie, présente ainsi son art poétique : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets ». Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 368. Le lieu du poète est clairement hors du monde physique, c'est un lieu idéal, au sens platonicien du terme (entre la contemplation et l'oubli des Idées), et l'objet que le poème entreprend de dire n'existe que dans cette parole.

<sup>5</sup> Orig. : « *In a poem like this one, we are concerned with the dramatic representation of a purely mental process* ». Paul de Man, « Poetic Nothingness: On a Hermetic Sonnet by Mallarmé » [1955], *Critical Writings, 1953-1978*, [éd. par Lindsay Waters], Minneapolis (Minn.), University of Minnesota Press, « Theory and History of Literature », vol. 66, 1989, p. 20.

révélant qu'une action s'est produite<sup>6</sup> ». Ce lieu idéal, poursuit-il, est celui qu'évoque Mallarmé dans *Un coup de dés* : « RIEN [...] N'AURA EU LIEU [...] QUE LE LIEU<sup>7</sup> ».

Le lieu, dans les recherches entreprises par le poète symboliste et poursuivies, d'une certaine façon, dans le nouveau roman et ses suites, qui ont fécondé la pensée théorique et critique, est donc doté d'une importance particulière. C'est le lieu où se déroule la fiction, portion d'espace décrite, mais c'est aussi le lieu du discours narratif, parfois difficile à situer, en particulier quand ce discours se dédouble dans les réflexions produites par la mise en abyme, ou par les mentions et descriptions d'œuvres d'art qui bien souvent ont recours à d'autres médias. Ce procédé est fréquemment employé dans les œuvres d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr. Parler d'autres arts évoqués dans le texte de fiction nous permettra d'aborder dans ses différents aspects la notion de représentation.

## 1. Les problèmes de la *mimèsis*

La relation entre le texte littéraire et le monde est un vaste domaine de réflexion où la critique littéraire rencontre la philosophie. Étudier les procédures mentales mises en jeu n'est pas notre objet, car ce qui nous occupe est plutôt la façon dont le texte littéraire les suscite.

Qu'il s'agisse d'un dialogue entre Marco Polo et le Grand Khan, de la description d'une scène filmée dans *Gravity's Rainbow* ou d'un paysage urbain dans *Les Grandes Blondes*, le lecteur se *représente* mentalement ce que dit le texte. L'entité mentale ainsi formée est certes subjective, mais elle est le plus souvent conventionnellement partagée, au moins entre les locuteurs d'une même langue. Sans cette *représentation*, aucun énoncé ne fait sens pour la personne qui

---

<sup>6</sup> Orig. : « *The poet's action (the poet = one who gilds himself with dreams) is the annihilating action of all consciousness, but it might leave a trace, the work's memory suspended in an ideal place and revealing that an action has occurred* », *ibid.*, p. 26.

<sup>7</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 474-475.

le perçoit. Tel est le sens qu'on donne à la représentation en philosophie et en sémantique. Dans un sens institutionnel, la représentation est la relation entre deux personnes, communautés, ou institutions qui permet à l'une de valoir pour l'autre. Et Bernard Vouilloux formule ainsi le sens esthétique du mot :

sont appelés « représentatifs » les arts ou les genres qui sont à propos de quelque chose (relation d'*aboutness*), comme les genres dramatiques et narratifs dans l'art verbal (par rapport aux genres dissertatifs) ou comme la peinture et la sculpture figuratives (par rapport à la peinture et à la sculpture abstraites, à l'architecture, à la musique, à la danse)<sup>8</sup>

Il faut ajouter que la langue française utilise le terme de « représentation » pour désigner aussi bien le procédé mental et technique que son résultat. Mais en allemand, comme le rappelle Christian Godin, il existe deux mots différents pour distinguer la représentation « subjective, désignant ce qui vient à la conscience d'un sujet (*Vorstellung*) » de la représentation « objective, renvoyant au lien entre l'image et l'objet (*Darstellung*)<sup>9</sup> ». En anglais comme en italien, les sens des termes utilisés, « *representation* » et « *rappresentazione*<sup>10</sup> » recouvrent assez précisément ceux du substantif correspondant en français, à cela près qu'en italien la représentation politique et juridique est aussi désignée par un autre terme proche : « *rappresentanza* ».

Mais de la rhétorique antique aux sciences du langage, les théoriciens de la représentation littéraire, aussi appelée *mimèsis* ou « imitation », se sont opposés sur le sens à donner à cette notion. S'agit-il d'imitation ou de représentation ? Quels sont les rapports entre l'œuvre et le réel ? Quelle est la part de la subjectivité de l'artiste ? Voilà certaines des questions de théorie littéraire les plus anciennes.

---

<sup>8</sup> Bernard Vouilloux, *L'Œuvre en souffrance, Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, « L'Extrême contemporain », 2004, p. 102.

<sup>9</sup> Christian Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard/Éditions du temps, 2004, p. 1141.

<sup>10</sup> Les termes français et italien, malgré leur différents préfixes, proviennent du même mot latin, *repraesentatio*, dont la phonétique a évolué selon des règles différentes dans les deux langues.

Ce problème opposa pour commencer Platon et son disciple Aristote. Leur divergence au sujet de la *mimèsis* est en effet le débat qui inaugure la théorie littéraire occidentale.

Tout commence avec la façon dont le narrateur représente les discours des personnages, en les racontant ou en les imitant. Dans un célèbre passage du livre III de la *République*<sup>11</sup>, Platon fait dire à Socrate, selon qui l'art ne peut entrer dans la cité idéale à moins d'être moral, que ce qu'on appelle le discours direct, reproduction supposée identique à leur prononciation des paroles du personnage, est nuisible à la bonne éducation des « gardiens » (la classe dirigeante). Pour que son interlocuteur Adimante comprenne bien en quoi il est possible de concevoir différentes façons de rendre les paroles des personnages dans une œuvre littéraire, Socrate prend l'exemple du débat entre Agamemnon et Chrysès, le prêtre d'Apollon dont il a ravi la fille Briséis. Dans ce passage du premier chant de l'*Illiade*, le poète « parle comme s'il était lui-même Chrysès, et il s'efforce le plus possible de nous donner l'illusion que ce n'est pas Homère qui s'exprime, mais le prêtre, c'est-à-dire un vieillard<sup>12</sup> ». Socrate développe ensuite par une image l'idée que le narrateur disparaît derrière ses personnages : « si le poète ne se camouflait jamais, toute sa composition poétique et tout le récit seraient chez lui exempts d'imitation<sup>13</sup> ». C'est précisément ce que recommande Socrate à qui voudrait réaliser la cité idéale. Adimante l'a bien compris : « Je devine, dit-il, que tu considères la question de savoir si nous accepterons ou non l'introduction de la tragédie et de la comédie dans notre cité<sup>14</sup> ». Mais on voit bien que Platon lui-même a recours à l'imitation directe des paroles prononcées : il n'intervient

---

<sup>11</sup> Platon, *La République*, [tr. du grec ancien par Georges Leroux], Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 2004, p. 174-183 (§ 392c-398b). Socrate distingue plusieurs types de λέξεις, ou « manières de dire » (p. 174) qui correspondent aux discours direct, indirect et au discours mentionné dans le récit.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 177.

jamais comme narrateur dans ce texte et reproduit dans le dialogue les propos de Socrate racontant à des interlocuteurs absents du texte la soirée qu'il a passée au Pirée avec des amis dont il rapporte tous les propos, définissant la justice et la cité juste. C'est donc un mode d'expression que Socrate attribue surtout aux artistes qui écrivent des tragédies ou des comédies, mais Platon y a recours pour diffuser son enseignement.

Une position si contradictoire en apparence permet à Aristote, le plus fameux disciple de Platon, de proposer environ cinquante ans plus tard une opinion radicalement opposée sur la question de la valeur des œuvres littéraires en consacrant son traité sur la littérature, la *Poétique*, presque entièrement à la tragédie. Il reprend cependant la distinction établie par Socrate dans la *République* :

Il est possible en effet d'imiter par les mêmes moyens les mêmes objets soit en racontant (que l'on se fasse autre comme le fait Homère ou que l'on demeure le même sans changement), soit en faisant de tous les personnages des êtres en action, c'est-à-dire des acteurs de l'imitation<sup>15</sup>.

Les paroles des personnages peuvent donc être reproduites telles quelles dans le texte littéraire. Si elles sont fondues dans le récit, celui-ci peut donc faire alterner, comme dans les épopées d'Homère, les parties racontées par le narrateur et les paroles prononcées par les personnages ou exclure ces dernières pour ne les faire figurer que comme éléments du récit. Gérard Genette reprend cette distinction et lui fait revêtir la terminologie contemporaine, dans le quatrième chapitre de *Figures III*. Il propose ainsi les « trois états » suivants du discours : le « discours *narrativisé*, ou raconté », le « discours *transposé*, au style indirect » et « la forme la plus mimétique [...], le discours *rapporté*<sup>16</sup> », qui se présente au style direct.

Les œuvres de notre corpus utilisent ces différentes possibilités de représentation littéraire du discours des personnages. La variété des moyens

---

<sup>15</sup> Aristote, *Poétique* [1997], [éd. et tr. du grec ancien par Barbara Gernez], Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2002, p. 9.

<sup>16</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1972, p. 191-192.

employés permet aux quatre auteurs de varier la forme de la relation qui se crée au cours de la lecture entre le lecteur et le narrateur.

Italo Calvino est celui chez qui cette variété est la plus évidente, du fait sans doute de la brièveté des *Villes invisibles*, mais aussi de la forme du recueil. Les deux types d'unités qui le composent sont en effet présentés selon deux modes typographiques distincts : les micro-cadres en italiques et les descriptions de villes en caractères romains. Or il se trouve que les passages en italiques sont le plus souvent ceux où se développe un dialogue entre Marco Polo et l'empereur Kublai. Ce dialogue n'est cependant pas absent des descriptions des villes, dans lesquelles apparaissent des marques de l'énonciation très claires (ici, les villes de Fedora et Olivia) : « Sur la carte de ton empire, ô Grand Khan [...] »<sup>17</sup>, « Personne ne sait mieux que toi, sage Kublai, qu'il ne faut jamais confondre la ville avec le discours qui la décrit »<sup>18</sup>. Mais si l'on perçoit ici la posture humble de l'ambassadeur du Grand Khan, la voix de ce dernier n'apparaît pas à l'intérieur des descriptions des villes de son empire. Toujours est-il que s'il écoute attentivement le Vénitien, il est au fait des pièges de la *mimèsis* !

En effet, la confusion entre le modèle et l'œuvre qui la représente, à laquelle Marco Polo fait allusion dans sa description de Fedora est l'un des points de repère dans la longue série de débats qui ont pour objet la *mimèsis*.

Mais chez les autres auteurs de notre corpus, ce type de confusion est impossible. Chez Jean Echenoz, le détachement du narrateur envers l'histoire – on peut aussi l'appeler distanciation en référence à la dramaturgie brechtienne – est tel que, selon Jean-Claude Lebrun, vis-à-vis du lecteur,

le romancier peut en user d'une manière souveraine et afficher avec ostentation sa liberté, par exemple dans le choix de noms incongrus, ou dans l'extravagante typologie de ses personnages, ou dans les coq-à-l'âne de ses intrigues. Et Jean Echenoz ne se

---

<sup>17</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, [tr. de l'it. par Jean Thibaudeau], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1996, p. 42. Orig. : « *Nella mappa del tuo imperio, o grande Kan [...]* », *Le città invisibili* [1972], Milan, Mondadori, « Oscar », 1993, p. 31.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 75. Orig. : « *Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 61.

prive pas de lui faire remarquer [au lecteur] *qui* ici décide. Rappelons-nous la scène au cimetière du Père-Lachaise et son époustouflante « sortie » : « Il n’y a rien d’autre à voir ; sortons. » On ne saurait mieux tuer l’illusion réaliste<sup>19</sup>.

En effet, par ce genre de procédé, l’auteur met à nu les procédés qu’il utilise et montre au lecteur qu’il feint de lui raconter une histoire vraie<sup>20</sup>.

Thomas Pynchon obtient le même résultat en faisant intervenir dans *Gravity’s Rainbow* plusieurs narrateurs différents dont les tics de langage sont parfois très visibles, ce qui empêche la mise en retrait du narrateur qui, seule, permet l’illusion réaliste. Dans un passage de la troisième partie, Alfonso Tracy montre à Lyle Bland, un oncle du héros Slothrop, un étrange lot de flippers défectueux :

« Et ils sont tous foutus » dit Tracy, mélancolique. « Regardez-moi ça. » C’est un Folies-Bergère : des mignonnes en quadrichromie dansent le cancan dans tous les coins, les zéros se trouvant coïncider avec leurs yeux, leurs mamelons et leurs chattes, un de tes jeux du genre excitant, quoi, un petit peu agressif envers ces dames, mais *juste pour le plaisir de s’amuser !* « T’as une pièce de cinq cents ?<sup>21</sup> »

La nonchalance orthographique du « sez » (au lieu de « says »), la ponctuation familière « here », les termes vulgaires (« *fucked up* », « *cunts* »), le tutoiement et une variation d’intonation dénotée par l’emploi d’italiques laissent entendre très distinctement la voix du narrateur dans ce passage. Il semble parler au lecteur comme à un de ses amis (« *your racy-type games* »), ce qui met en évidence la situation de l’énonciation narrative.

La situation est cependant moins tranchée dans *Morbus Kitahara* de Christoph Ransmayr. Quelques passages signalent une intervention du narrateur ou de

<sup>19</sup> Jean-Claude Lebrun, *Jean Echenoz*, Monaco, Éditions du Rocher, « Domaine français », 1992, p. 121. La scène du cimetière est commentée avec plus de détail *ibid.*, p. 73-77. Elle se trouve dans le dernier chapitre de *Cherokee*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 243.

<sup>20</sup> Sur la feintise, v. Jean-Marie Schaeffer, « Fiction », in Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1995, notamment, p. 377-380.

<sup>21</sup> Orig. : « “*And every one is fucked up,*” sez melancholy Tracy. “*Look at this.*” *It’s a Folies-Bergères: four-color lovelies doing the cancan all over it, zeros happening to coincide with eyes, nipples, and cunts, one of your racy-type games here, a little hostile toward the ladies but all in fun! “You got a nickel?”* ». Thomas Pynchon, *Gravity’s Rainbow* [1973], New York, Penguin Books, « Great Books of the Twentieth Century », 2000, p. 593.

l'auteur par des amorces de vers (ou du moins des variations dans la mise en pages du texte) qui dénotent une expressivité accrue. Au chapitre XXVII, « Morbus Kitahara », dans lequel Bering consulte un ophtalmologiste à Brand, on apprend aussi que Moor sera évacué et toute la région transformée en camp d'entraînement militaire, en « secteur de manœuvres<sup>22</sup> ». Le personnage y réfléchit en se rappelant l'un des commandements de la doctrine Stellamour :

L'avenir de Moor et de tous les patelins de la région du lac ne ressemblait ainsi qu'à la nuit du bombardement que *lui*, le valet dans une Maison des Chiens, avait pour date de naissance sur son laisser passer. L'avenir de Moor, c'était le passé.

*N'oublier jamais.*

Oublier tout.

Dormait-il ?

Ne faisait-il que rêver son épuisement, sa colère<sup>23</sup> ?

Dans cette avancée en direction du vers libre, auquel Christoph Ransmayr a exclusivement recours dans son dernier roman, *Der fliegende Berg*<sup>24</sup>, le texte semble imiter le désordre des pensées qui s'entrechoquent dans la conscience du personnage, selon un mode mimétique et réaliste, mais le discours du narrateur s'y trouve mêlé, et la tonalité du passage tend vers plus de pathétique. Dans ce type d'expérimentation sur le genre romanesque, Ransmayr fait apparaître la voix narrative ou auctoriale au premier plan, ce qui vient perturber l'illusion d'une histoire continue que le lecteur construit dans son esprit au fil des pages.

---

<sup>22</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, [tr. de l'all. par Bernard Kreiss], Paris, Albin Michel, « Les Grandes Traductions », 1997, p. 293. Orig. : « *Truppenübungsgelände* », *Morbus Kitahara* [1995], Francfort-sur-le-Main, Siegfried Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997, p. 283.

<sup>23</sup> Orig. : « *Die Zukunft Moors und aller Kaffs am See glich doch nur jener Bombennacht, die er, der Knecht in einem Hundehaus, als sein Geburtsdatum auf dem Passierschein trug. Die Zukunft Moors war die Vergangenheit.*

Niemals vergessen.

*Alles vergessen.*

*Schliefe er?*

*Träumte er seine Erschöpfung bloß? Seine Wut?* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 335-336.

<sup>24</sup> Christoph Ransmayr, *La Montagne volante*, [tr. de l'all. par Bernard Kreiss], Paris, Albin Michel, 2008. Orig. : *Der Fliegende Berg*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 2006.

Ces remarques sur la voix narrative et l'illusion réaliste ont permis d'introduire la question du rapport de l'œuvre littéraire de fiction au référent, en particulier quant aux notions de *mimèsis* et de représentation. Avant de continuer, il faut revenir sur les textes fondamentaux qu'ont laissés Platon et Aristote, d'autant que, selon Alexandre Gefen,

dans une large mesure, tous les débats ultérieurs sont déjà enclos dans le dialogue entamé par Platon et Aristote, oppositions violentes mais complexes dont les moindres inflexions prédéterminent toutes les discussions ultérieures sur la représentation littéraire<sup>25</sup>.

Les deux philosophes ont en effet conçu, de façons différentes, la création littéraire par rapport à l'art du mime et à la notion plus générale d'imitation. Par là, ils ont mis explicitement en relation, dans des discours théoriques profonds et audacieux, la réalité et la littérature.

Platon est l'un des premiers à étudier la question de la représentation littéraire lorsque, dans la *République*, qu'on peut dater d'une période qui s'étend entre 387 et 370 avant J.-C., Socrate proscrit la littérature de la cité idéale qu'il décrit à ses auditeurs. C'est là que le terme de *mimèsis*, que l'on peut traduire par « imitation », est utilisé pour parler d'œuvres littéraires.

Au début du dixième et dernier livre de la *République*, Socrate et son interlocuteur Glaucon viennent de s'accorder sur le fait que la cité idéale imaginée par le premier est la seule où la justice soit vraiment pratiquée. Socrate revient alors sur la question de la poésie, déjà examinée dans les livres II et III. Son propos ne se centre pas, cette fois, sur les différents types de discours, et leur utilité en vue de l'éducation morale des gardiens de la cité mais sur le fait que la littérature en général est un art mimétique (une μιμητική [sc. τέχνη]). L'imitation est ici imitation d'une apparence, comme le montre Socrate à Glaucon, à l'aide de l'exemple du lit : le dieu est le seul véritable créateur (φυτουργός) du lit, le menuisier, qui fabrique tel ou tel lit particulier, en est l'ouvrier (δημιουργός), alors que le peintre, qui ne reproduit que l'apparence de ce dernier, est un

---

<sup>25</sup> Alexandre Gefen, *La Mimèsis* [2002], Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2003, p. 40.

imitateur (μιμητής). Or le peintre et le poète sont exactement sur le même plan : « C'est donc aussi ce que sera l'auteur de tragédies, si vraiment il est imitateur : il sera naturellement troisième après le roi et la vérité<sup>26</sup>, et tous les autres imitateurs pareillement ?<sup>27</sup> » Plus loin, Socrate affirme aussi : « ces imitateurs ne créent en effet que des fantasmagories, et non des êtres réels<sup>28</sup> ».

Ainsi, le recours à la notion d'imitation sert surtout à distinguer différents degrés d'éloignement par rapport à l'Idée qui est la véritable origine de quelque être ou objet que l'on considère. Socrate parle donc des arts mimétiques avec dédain, parce qu'ils ont pour seul objet l'apparence, non la vérité. La perspective qu'il envisage pour parler de littérature est donc clairement délimitée par sa doctrine philosophique et, même si elle lui permet de mettre en évidence des techniques énonciatives (et littéraires) toujours utilisées par la critique, elle subordonne la *mimèsis* à la partie sensible du réel qu'elle représente et qui n'est selon lui qu'un pâle reflet de l'être véritable de notre monde.

Mais quand Aristote, dans son fameux traité sur la littérature, reprend le vocabulaire qu'utilisait son maître dans la *République*, c'est avec une visée différente.

---

<sup>26</sup> Selon James Adam, cette expression est une métaphore qui reprend l'image du paragraphe 509d (livre VI), où Socrate faisait du soleil (i.e. l'idée du Bien) le roi du ciel (i.e. du genre et du lieu de l'intelligible), mais le commentateur ajoute que la mention du roi (ou Grand roi) est peut-être une allusion à une expression figée utilisée pour désigner le second des héritiers du trône de l'empire perse. James Adam, *The Republic of Plato*, Cambridge, University Press, 1902, p. 392. La note de Georges Leroux à sa récente traduction du traité mentionne cette interprétation, mais il ajoute qu'« il y a de bonnes raisons de soutenir, compte tenu du sujet de l'épopée et de la tragédie, que Platon parle ici du roi, héros historique, et de la vérité transcendante ». Platon, *La République*, *op. cit.*, p. 717, n. 9.

<sup>27</sup> Platon, *La République*, *op. cit.*, p. 485. Orig. : τοῦτ' ἄρα ἔσται καὶ ὁ τραγωδοποιὸς, εἴπερ μιμητὴς ἐστίν, τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας πεφυκώς, καὶ πάντες οἱ ἄλλοι μιμηταί, *La République, Livres VIII-X* [1934], [éd. et tr. du grec ancien par Émile Chambry], in *Œuvres complètes, tome VII, 2<sup>e</sup> partie*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1982, p. 87 (§ 597e).

<sup>28</sup> Platon, *La République*, *op. cit.*, p. 487. Orig. : φαντάσματα γάρ, ἀλλ' οὐκ ὄντα ποιοῦσιν, *La République, Livres VIII-X* (1934), *op. cit.*, p. 89 (§ 599a).

Dans ces notes de cours, probablement rédigées entre 335 et 323 avant J.-C.<sup>29</sup>, Aristote s'intéresse, entre les différentes formes d'imitation (peinture, danse, musique, littérature – pour utiliser des catégories plus modernes) à l'« art qui n'utilise que les discours en prose ou bien en vers » et qui imite « des personnages agissant<sup>30</sup> ». Il s'agit donc de la poésie épique, dramatique, ou dithyrambique – et Aristote justifie l'emploi du terme de « poésie » pour les désigner comme un ensemble. Les poètes se distinguent en effet des autres imitateurs (peintres, danseurs, musiciens) par le moyen d'expression qu'ils utilisent : une langue versifiée (différents mètres définissent les différents genres). Mais ce qui les rassemble, c'est qu'ils *font* des vers, et de ce verbe *faire*, ποιεῖν, on tire le nom qu'on leur donne (*poètes* épiques, élégiaques, etc.). Des noms qui définissent ces artistes, Aristote déduit le nom de leur art : la *poétique*, d'où le traité prend son titre : Περί ποιητικῆς.

Aristote reprend le terme de *mimèsis*, mais non dans le sens de reproduction des paroles prononcées (au discours direct ou indirect, selon la terminologie la plus répandue) ; il en fait un caractère propre à tous les arts qui représentent des faits ou des actions<sup>31</sup>, par divers moyens (peinture, sculpture, composition en paroles versifiées ou non). Mais Aristote désigne principalement par ce terme « l'imitation ou la représentation de l'action propre à la tragédie, à la comédie et à

---

<sup>29</sup> Michel Magnien rappelle dans son introduction que la *Poétique* n'est pas un ouvrage destiné à la diffusion, mais un traité dit ésotérique ou acroamatique, qui servit d'aide-mémoire au Stagirite quand il dispensait son enseignement à ses disciples du Lycée, à Athènes, et dont le texte qui nous est parvenu est manifestement lacunaire et imparfait. V. Aristote, *Poétique*, [éd. et tr. du grec ancien par Michel Magnien], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche classique », 1990, p. 17-21.

<sup>30</sup> Aristote, *Poétique* (1997), [éd. et tr. du grec ancien par Barbara Gernez], Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2002, p. 5-7 (§ 1447a, l. 28 *sqq.*). Cette édition a notre préférence.

<sup>31</sup> C'est le double sens du grec τὰ πράγματα.

l'épopée », comme le rappelle Paul Ricœur<sup>32</sup> au début du premier tome de *Temps et récit*<sup>33</sup>.

Aristote s'intéresse même plutôt à la disposition des parties de la tragédies, aux figures narratives qui organisent l'action dramatique et constituent le texte tragique, qu'au degré de distance qui sépare la fiction de la réalité, comme Platon. Pour Aristote, les héros tragiques sont des personnages réels, qui ont vécu parmi les hommes – dans des temps mythiques ou historiques, la distinction ne semble pas importante pour le philosophe – et dont quelques spectateurs connaissent l'histoire. Ainsi, Aristote appelle μῦθος dans ce traité, non pas tant le mythe (ou « intrigues transmises par la tradition<sup>34</sup> ») que la fable, au sens de l'histoire que raconte l'œuvre poétique : le chapitre VI dans lequel est définie la tragédie comprend des affirmations importantes à ce sujet. Tout d'abord, « la tragédie est [...] l'imitation d'une action<sup>35</sup> ». Plus loin, Aristote précise que les actions sont accomplies par les personnages en raison de leur pensée et de leur caractère, mais c'est l'imitation de ces actions qui constitue l'intrigue, laquelle se voit dès lors placée au premier rang : « puisque j'appelle "intrigue" l'assemblage des faits, c'est l'intrigue qui est l'imitation de l'action<sup>36</sup> ».

Mais en insistant sur la conduite de l'intrigue, Aristote ne définit jamais précisément ce qu'il entend par *mimèsis*, qui est du reste diversement traduit

---

<sup>32</sup> Paul Ricœur (1913-2005) a enseigné la philosophie à Nanterre, mais aussi dans les universités de Louvain et de Chicago. Introduceur de la phénoménologie husserlienne en France, il a consacré ses principaux ouvrages à des questions d'esthétiques qui concernent de près la littérature : *La Métaphore vive* (1975), *Temps et récit* (1983-1985), *Soi-même comme un autre* (1990), et *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000).

<sup>33</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1983, t. I, p. 70.

<sup>34</sup> Aristote, *Poétique* (2002), *op. cit.*, p. 36-37. Orig. : τῶν παραδεδομένων μύθων, *ibid.* (§ 1451b, l. 24).

<sup>35</sup> La définition complète et canonique est en réalité bien plus longue. Nous n'en citons que les premiers mots. Orig. : Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως, *ibid.*, p. 20-21 (1449b, l. 24 *sqq.*).

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 22-23. Orig. : Ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις' λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνησιν τῶν πραγμάτων, *ibid.* (§ 1450a l. 3-5).

(« imitation » chez Pierre Magnien comme chez Barbara Gernez, « représentation » chez Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, ou simplement « *mimesis* » chez Stephen Halliwell<sup>37</sup>). Aristote ne la définit que par ce qu'elle sert à définir : la tragédie, et en particulier l'intrigue tragique, et par son objet : l'action. Il se contente de régler la question de l'imitation au début du chapitre IV de ce traité : « Dès l'enfance, les hommes sont naturellement enclins à imiter<sup>38</sup> ». Contempler des représentations produites par les arts mimétiques leur donne du plaisir et leur procure un enseignement. Aristote fait même de cette disposition un critère de définition de l'homme<sup>39</sup>. Italo Calvino semble même lui donner raison, dans les micro-cadres où Marco Polo doit « improvis[er] des pantomimes<sup>40</sup> » et « recourir aux gestes, aux grimaces, aux clins d'yeux<sup>41</sup> » pour se faire comprendre de Kublai dont il ne parle pas encore la langue. Mais pour qui veut étudier les rapports entre le texte littéraire et son référent dans le réel, Aristote n'offre guère de réponses, alors qu'à la différence de Platon, il s'intéresse à la *mimèsis*, puisqu'il distingue différents types d'imitations à l'œuvre dans la tragédie.

Pour comprendre cette apparente contradiction, il faut rappeler que la *Poétique* est un traité qu'Aristote n'a jamais écrit et dont nous n'avons pour ainsi dire que

---

<sup>37</sup> Cf. Aristote, *Poétique*, [éd. et tr. du grec ancien par Michel Magnien], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche classique », 1990 ; *Poétique* [1997], [éd. et tr. du grec ancien par Barbara Gernez], Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2002 ; *La Poétique*, [éd. et tr. du grec ancien par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot], Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1980 ; et *Poetics*, [éd. et tr. du grec ancien en angl. par Stephen Halliwell], in *Aristotle, XXIII*, Cambridge (Mass.) – Londres, Harvard University Press, « Loeb Classical Library », 1995, p. 1-141.

<sup>38</sup> Aristote, *Poétique* (2002), p. 10-11. Orig. : Τό τε γὰρ μιμῆσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ, *ibid.* (§ 1448b, l. 5-6).

<sup>39</sup> Aristote est l'auteur de plusieurs définitions célèbres de l'homme (dont le fameux « animal politique »), et il fait de l'imitation dans ce passage un critère important : « l'homme diffère des autres animaux en ceci qu'il y est plus enclin qu'eux et qu'il acquiert ses premières connaissances par le biais de l'imitation », *ibid.*, p. 11-13 (§ 1448b 6 *sqq.*).

<sup>40</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, *op. cit.*, p. 30. Orig. : « *improvvisa[re] pantomime* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>41</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, *op. cit.*, p. 50. Orig. : « *ricorrere a gesti, a smorfie, a occhiate* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 40.

des notes préparatoires recueillies par ses élèves. Cela explique l'incertitude de certaines définitions, et les problèmes que rencontrent les critiques devant ce texte. Son caractère lacunaire et incomplet a ainsi permis à la théorie littéraire contemporaine de s'assurer de la caution d'Aristote tout en laissant inexplorée la question du référent, comme le démontre Antoine Compagnon, pour qui ce traité, selon la théorie littéraire au XX<sup>e</sup> siècle, « ne met jamais l'accent sur l'objet imité ou représenté, mais sur l'objet imitant ou représentant, c'est-à-dire sur la technique de la représentation, sur la structuration du *muthos*<sup>42</sup> ». La considération du rapport entre la réalité et la fiction est tout à fait étrangère aux préoccupations d'Aristote dans la *Poétique*. C'est en effet un texte beaucoup plus normatif<sup>43</sup> que descriptif. Ainsi, son auteur procède à un grand nombre de classements (les parties de la tragédie, les types de tragédies, les types de retournement) mais il cherche avant tout dans ce traité à identifier les ingrédients d'une bonne tragédie, ce qui l'autorise à traiter avec cette désinvolture apparente le problème qui interdisait, aux yeux de Socrate, à la poésie d'être admise dans sa cité idéale.

Les œuvres littéraires qui, selon Platon et Aristote, imitent le réel, se trouvent donc entretenir avec ce dernier une relation analogique dont les modalités n'ont pas été suffisamment étudiées par ces philosophes. La *mimèsis* leur semblait aller de soi. Or une tragédie ne représente pas les actions qui constituent l'histoire, ni les paroles des personnages du mythe. Une tragédie représente l'adaptation de ces paroles et actions en vue d'un spectacle d'une durée déterminée par l'usage et organisé selon des contraintes particulières qui ont beaucoup évolué entre l'Athènes du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. et les mises en scènes d'aujourd'hui. Mais la dimension spectaculaire de la tragédie est singulièrement absente du texte d'Aristote, ce qui nous prive des enseignements que nous pourrions en tirer.

---

<sup>42</sup> Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 119.

<sup>43</sup> Les marques de l'obligation comme « il faut » (δεῖ, χρῆ) ou « il est nécessaire » (ἀνάγκη ἐστί) sont présentes dans le texte de la *Poétique* à de nombreuses reprises.

La *mimèsis* est donc un type de représentation, celle-ci étant conçue comme analogique ou ressemblante. Mais ce n'est qu'un cas particulier de représentation, car, comme le rappelle Nelson Goodman dans *Langages de l'art* :

La ressemblance n'est d'ailleurs nullement *nécessaire* pour la référence ; presque tout peut valoir pour presque n'importe quoi d'autre. Une image qui représente un objet – ou une page qui le décrit – y fait référence et, plus particulièrement, le dénote. La dénotation est le cœur de la représentation et elle est indépendante de la ressemblance<sup>44</sup>.

La question de la ressemblance à son modèle ne se pose donc pas nécessairement dans le cas de la représentation du réel par une fiction littéraire. L'imitation n'est ainsi que l'une des questions que soulèvent les différentes théories de la représentation. Nous lui avons consacré beaucoup d'attention en raison de son ancienneté et parce qu'elle a pour point de départ un débat sur la littérature et sur la configuration des voix des personnages et du narrateur, mais il faut reconnaître que les inventeurs du problème de la *mimèsis* semblent aborder des questions trop éloignées des textes de notre corpus. Platon et Aristote ne conçoivent la représentation littéraire que par rapport à deux genres principaux, l'épopée et la tragédie, qui ont peu de rapport avec le roman de Ransmayr, Pynchon et Echenoz, et la fiction poétique de Calvino.

Pour montrer comment ces œuvres récentes proposent un point de vue nouveau et intéressant sur la très ancienne question de la *mimèsis*, un ouvrage critique essentiel nous sera d'un grand secours, il s'agit du travail d'Erich Auerbach sur la représentation du monde proposée par la littérature : *Mimésis*<sup>45</sup>. Dans cet essai paru d'abord en 1946 et considéré comme son chef d'œuvre, l'auteur trace un immense parcours à travers la littérature occidentale, de la Bible et l'*Odyssée* à Proust et Virginia Woolf, pour étudier, selon le sous-titre original, la réalité représentée dans la littérature occidentale : « *Dargestellte Wirklichkeit in der*

---

<sup>44</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art, Une Approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, « Rayon art », 1990, p. 35.

<sup>45</sup> La traduction française orthographie curieusement le terme grec, dont la transcription usuelle est aujourd'hui *mimèsis*, avec un accent aigu.

*abendländischen Literatur* ». Sa méthode consiste en l'étude de quelques « thèmes fondamentaux de l'histoire du réalisme littéraire<sup>46</sup> » parmi lesquels on peut retenir la représentation des rapports humains, les niveaux stylistiques, la conduite du récit, ou la caractérisation des personnages. Pour chacun des grands auteurs dont il étudie quelques extraits, Erich Auerbach identifie un certain type de *mimèsis*. Ainsi ce critique, à nos yeux, a le grand mérite de nous permettre de parler de *mimèsis* au pluriel (*mimèseis*, pour être exact). Mais il faut préciser qu'il n'emploie ce terme que dans le titre et dans la postface, préférant parler de réalisme, de « représentation littéraire<sup>47</sup> » ou même de « représentation de la vie<sup>48</sup> » dans son essai. Ses analyses stylistiques et contextuelles sont très précises et permettent de lier une *mimèsis* à un genre littéraire, à un mouvement ou une période de l'histoire littéraire.

Auerbach montre comment la littérature occidentale, au fil de son histoire, s'ouvre petit à petit à un monde plus vaste et plus divers. Le style de *La Chanson de Roland*, par exemple, « ne peut (ni peut-être ne veut) atteindre à l'ampleur ou à la profondeur ; il est limité à un temps, un lieu, un milieu social ; il simplifie les événements du passé en les stylisant et en les idéalisant<sup>49</sup> ». Mais dans le passage du deuxième livre de Rabelais qu'il commente dans son chapitre XI, « Le monde que renferme la bouche de Pantagruel », Auerbach identifie l'amorce d'un nouveau thème :

Entre ces divers éléments s'annonce un thème tout différent, tout nouveau et d'une extrême actualité à l'époque, celui de la découverte d'un nouveau monde avec tout l'étonnement, l'élargissement de l'horizon et la transformation de la vision du monde qu'une pareille découverte entraîne avec elle<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> Erich Auerbach, *Mimésis, La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], [tr. de l'all. par Cornélius Heim], [Paris], Gallimard, « Tel », 1977, p. 543.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 464.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 272.

La prise en compte d'un monde de plus en plus vaste par les auteurs européens fait donc partie des motifs qu'Erich Auerbach signale à son lecteur. Cependant, dans le dernier chapitre de son essai, où il étudie une page de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, mais aussi un passage de *Du côté de chez Swann*, l'auteur identifie certaines spécificités du roman moderniste : « représentation pluri-personnelle de la conscience, stratification des temps, désintégration de la continuité des événements extérieurs, changement du point de vue du narrateur<sup>51</sup> ». Le monde est devenu plus grand et divers, mais ce qui préoccupe Woolf, Joyce ou Proust ne concerne que quelques individus dont on partage les pensées et que le lecteur connaît aussi par l'intermédiaire des pensées des autres personnages. La position du narrateur est devenue variable, son savoir moins certain, et l'espace-temps de référence a perdu sa continuité et sa linéarité. Cette fragmentation généralisée des moyens du récit marque un renouvellement essentiel de la représentation du réel dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'accompagne aussi d'une tentative, souvent réussie, de rapporter les situations fictives particulières à l'universel, dans une optique moderniste conforme aux idéaux des Lumières :

Le type de représentation dont nous parlons, qui met en valeur et approfondit l'instant quelconque, fait ressortir combien, en deçà des conflits qui déchirent l'humanité, les différences entre les formes de vie et les manières de penser des hommes se sont estompées. Les catégories sociales et leurs différents modes de vie se sont inextricablement mêlés, il n'y a plus désormais de peuples exotiques<sup>52</sup>.

L'optimisme de ces remarques – écrites lors de l'exil de l'auteur à Istanbul pendant que le reste du monde était en guerre – ne saurait concerner les œuvres d'auteurs modernistes moins confiants dans les valeurs universelles comme les auteurs du théâtre de l'absurde ou les romanciers comme Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet et Robert Pinget qui renouvellent le roman en France dès les années 1950. Néanmoins, le travail d'Erich Auerbach sur la représentation littéraire du

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 541.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 548.

réel fait partie des grandes étapes théoriques qui permettent de s'autoriser de Platon et d'Aristote pour aborder les questions posées par la *mimèsis* dans un contexte postmoderne.

En effet, comme la *mimèsis* n'est plus seulement conçue en fonction d'un genre et de sa fonction éthique (la tragédie accomplit chez le spectateur la catharsis, la purgation de ses passions, selon Aristote), elle peut être étudiée à travers le genre problématique par excellence qu'est le roman, qui multiplie les voix, les points de vue et les jeux intertextuels et se plaît à enfreindre les règles qu'on veut lui donner.

Ainsi, pour donner à son histoire un sens symbolique, Christoph Ransmayr la situe dans deux lieux qui sont des doubles l'un de l'autre. Au Brésil, où se déroulent le premier et les trois derniers chapitres de *Morbus Kitahara*, Ambras, le « Roi des Chiens », est chargé d'exploiter une carrière de granit vert en y installant les machines de la carrière de Moor, dont il a été le gérant jusqu'à l'évacuation de cette région. Mais la situation de Pantano, ce nouveau lieu de l'intrigue, dans l'espace-temps de référence du roman est ambiguë. Certes, on sait que le héros Bering, le garde du corps d'Ambras, est né à la toute fin de la guerre, et au moment où ont lieu les principaux événements de cette histoire (racontée au passé), « on était dans la troisième décennie après la paix<sup>53</sup> ». Quelques indices comme la vogue du rock'n'roll ou le goût de Bering pour les voitures américaines peuvent faire penser à une époque de référence qui serait les années 1960<sup>54</sup>. En outre, un petit événement historique est évoqué par Muyra, la jeune femme qui accueille les Européens au Brésil : « Le Brésil, dit Muyra, était si grand que la plus haute montagne du pays n'avait été découverte et mesurée que tout récemment, une montagne en pleine jungle, à la frontière du Venezuela, le *Pico*

---

<sup>53</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, *op. cit.*, p. 333. Orig. : « *im dritten Friedensjahrzehnt* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 320.

<sup>54</sup> V. ici-même, p. 167 *sqq.*

*da Neblina*<sup>55</sup> ». Or ce sommet existe bel et bien sous ce nom dans la réalité, et sa découverte date précisément de 1962 (son existence était supposée dès les années 1950, mais les nuages qui le dissimulent aux regards – comme son nom l’indique : « le Pic du Brouillard » – et sa localisation reculée ont longtemps retardé son exploration par les géographes brésiliens). Cette indication chronologique, cohérente avec quelques autres, renforce un cadre chronologique consistant, auquel le lecteur peut trouver quelque ressemblance avec une période réelle, malgré le travail de fictionnalisation accompli par l’auteur.

Cependant, cette illusion référentielle est brisée par le fait que le lieu où s’établissent au Brésil les personnages principaux du roman est caractérisé par une série de coïncidences qui le rendent invraisemblable. Tout s’abord son nom, comme Moor, est un toponyme d’invention mais aussi un substantif très courant, comme le relève Lily, qui étudie le portugais dans un dictionnaire :

« Pantano », lut Lily un après-midi, alors que le train était arrêté depuis des heures devant le pont métallique d’une frontière entre deux secteurs. Elle tendit le livre à Ambras. « *Pantano*. C’est marqué là ; cela signifie : *marécage, terrain marécageux, zone humide*. »

Ambras lui retira des mains le livre ouvert [...] il dit : « Moor<sup>56</sup>. »

Comme le signale le traducteur dans une note, « Moor » et « *pantano* » sont des synonymes. Ainsi, les deux emplacements de la carrière d’Ambras portent deux noms équivalents, mais en outre, ces deux lieux sont enclavés, à l’écart du monde : Moor est « coupé du monde<sup>57</sup> » à la fin de la guerre par les armées d’occupation, et Pantano se trouve sur des pentes escarpées, pris en tenaille entre

<sup>55</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, op. cit., p. 428. Orig. : « *Brasilien sei so groß, sagte Muyra, daß der höchste Berg des Landes erst in diesen Jahren entdeckt und vermessen worden sei, ein Berg im Dschungel an der Grenze zu Venezuela, der Pico da Neblina* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 411-412.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 418. Orig. : « “*Pantano*”, las Lily an einem Nachmittag, an dem der Zug Stunde um Stunde vor der Stahlbrücke einer Zonengrenze hielt, und reichte Ambras das Buch. “*Pantano*. Hier steht doch; bedeutet: Sumpf, sumpfige Wildnis, Feuchtgebiet.”

*Ambras nahm das aufgeschlagene Buch aus ihren Händen [...], und sagte: “Moor”* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 402.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 37. Orig. : « *abgeschnitten von der Welt* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 35.

la baie et la jungle, et à cause de fréquentes tempêtes, « les routes de terre et les chemins creux se muaient alors en torrents sauvages<sup>58</sup> ».

C'est pourquoi Jutta Landa souligne, citant l'expression de l'auteur : « le "patelin" de Pantano (p. 401) n'est pas vraiment un antidote à Moor, mais un monde parallèle<sup>59</sup> ». La particularité géologique qui dote ainsi les deux « patelins<sup>60</sup> » d'un gisement de granit vert, leurs noms équivalents et leur isolement sont l'indice d'un refus du réalisme. Une telle série de coïncidence est trop fortement soulignée pour que le lecteur n'y voie qu'un hasard. La volonté de l'auteur de créer des lieux similaires dans lesquels ses personnages sont voués à répéter leur échec apparaît donc très clairement dans ces choix. Et en effet, Ambras continue d'y revivre le souvenir de son expérience concentrationnaire, et Bering commet à nouveau un homicide, sans comprendre comment rompre avec le cycle de la violence dans lequel il est engagé depuis sa naissance lors du bombardement de Moor : il reste « un enfant de la guerre<sup>61</sup> ».

Le rapport ambigu de Christoph Ransmayr au réel se révèle pleinement dans la conception des lieux de l'intrigue de *Morbus Kitahara*. Moor et Pantano, quoique insérés dans un espace-temps cohérent, sont des lieux symboliques et inassignables à une configuration mimétique du réel de référence.

La même coexistence d'un réalisme véracé et du refus d'une *mimèsis* qui permettrait d'identifier un référent réel du texte de fiction est présente dans *Les Grandes Blondes*. Jean Echenoz multiplie les effets de réel, citant des lieux connus ou des noms de marques. Cela fait partie des conventions du roman

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 435. Orig. : « *Erdstraßen und Hohlwege verwandelten sich dann in grundlose, wütende Sturzbäche* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 417.

<sup>59</sup> Orig. : « *the Kaff (401) Pantano is not really an antidote to Moor, but a parallel world* », Jutta Landa, « Fractured Vision in Christoph Ransmayr's *Morbus Kitahara* », *German Quarterly*, 71, n° 2, 1998, p. 139.

<sup>60</sup> La localisation du roman à l'écart des grandes villes est constamment soulignée par l'emploi de ce terme péjoratif (« *das Kaff* » dans le texte original).

<sup>61</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, *op. cit.*, p. 11. Orig. : « *ein Kind des Krieges* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 9.

policier. Ainsi se termine le chapitre VI, où Gloire Abgrall congédie soudainement son voisin Alain, le surlendemain du meurtre de Kastner, le détective qui l'avait retrouvée par hasard :

Alain n'a pas pris garde à la Volvo 360 gris-bleu métallisée garée devant chez elle. Carrosserie perlée de rosée, vitres étouffées par la buée, il semble qu'il n'y ait personne dedans. Or, équipé d'un carton de Vittel, d'une cartouche de Pall Mall et d'un radiotéléphone, il y a quelqu'un dedans<sup>62</sup>.

On peut lire dans ces phrases brèves et nerveuses (parataxe, brusque passage au présent, répétition de toute une proposition) un hommage au style de Jean-Patrick Manchette, auteur de romans noirs qui cite les modèles d'armes et de voiture, les titres des morceaux de jazz et les marques des alcools qu'apprécient ses personnages<sup>63</sup>. Cette fin de chapitre fait également entrevoir au lecteur un nouvel événement de l'intrigue, ce qui augmente sa curiosité pour la suite. Pour autant, un personnage important des *Grandes Blondes* ne s'accorde pas du tout avec l'univers de référence du roman noir, plutôt factuel et réaliste<sup>64</sup> : sur lui repose en effet une bonne part de la fantaisie de cette fiction. Béliard est un être à forme humaine, mais immatériel, et muni d'une garde-robe et « des quelques accessoires à sa taille dont l'homoncule disposait : un peigne, un miroir, un mouchoir, une paire de lunettes fumées<sup>65</sup> ». Cet être surnaturel accompagne Gloire Abgrall, la surveille et la conseille. « Au mieux il est une hallucination forgée par l'esprit déréglé de la jeune femme. Au pire il est une espèce d'ange gardien. Du moins

---

<sup>62</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 38.

<sup>63</sup> Jean Echenoz signe la postface à *Fatale* (1977) pour sa réédition en grand format dans la collection surnommée « La Noire » en 1996, peu après la mort de son auteur. V. Jean Echenoz, « Neuf notes sur *Fatale* », in Jean-Patrick Manchette, *Fatale* [1977], [Paris], Gallimard, « NRF », 1996, p. 147-154. L'hyperréalisme de cet auteur se retrouve assez fréquemment dans le roman noir français depuis les années 1970. Il procède souvent d'une critique (situationniste, dans le cas de Manchette) de la société de consommation. Cf. René Belletto, *L'Enfer* (1986).

<sup>64</sup> Rappelons que certains des auteurs américains qui ont donné à ce genre ses lettres de noblesse, comme Dashiell Hammett ou Raymond Chandler, ont été qualifiés de behavioristes, ou comportementalistes, par leur goût pour ce qu'on a appelé ensuite la focalisation externe : une narration neutre et affectant l'objectivité.

<sup>65</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 209.

peut-il s'apparenter à cette congrégation. Envisageons le pire<sup>66</sup> ». Le narrateur n'est pas avare de détails sur son apparence et sur sa fonction : « ignoré des siens, renié par sa hiérarchie, peut-être même frappé d'interdiction professionnelle, c'est en free lance qu'il exerce le métier, hors-cadre et le plus discrètement possible<sup>67</sup> ». Parfois, Béliard semble évaluer la qualité et la durée d'une expiation que Gloire aurait accomplie en disparaissant après sa période de prison : « Tu as expié, ça va, tu en as assez fait<sup>68</sup> », « tu n'as plus rien à te reprocher, en principe<sup>69</sup> », mais il est aussi celui qui l'aide, déployant une rage ou une force surhumaine, à se débarrasser définitivement d'un gêneur, à Sidney : « Gloire finirait par lâcher l'homme si Béliard, contre son oreille, ne lui hurlait d'anéantir ce con, de le réduire en miettes<sup>70</sup> ». Mais à la fin du roman, il l'empêche de commettre un meurtre supplémentaire. C'est donc un personnage surnaturel et ambigu, comme le souligne son nom qui est selon Christine Jérusalem, « l'un des noms attribués au diable par des textes des débuts de l'ère chrétienne<sup>71</sup> » (dans une graphie un peu différente : Béliar). Mais on retrouve Béliard dans *Au Piano* (2003), où sa fonction d'ange ou d'intermédiaire est plus clairement décrite puisqu'il est chargé d'orienter le héros, Max Delmarc, peu après sa mort. Ici, Béliard est aussi pourvu d'un prénom<sup>72</sup>, Christian, allusion à la doctrine qu'il tente d'incarner et qu'il fait néanmoins respecter. Cependant, il a dans *Au piano* une taille normale, et dévoile au lecteur la continuité de son identité d'un roman à l'autre dans une allusion blasée à une mission précédente, au détour d'une conversation portant sur Doris

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>71</sup> Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, Saint-Étienne, Publication de l'université de Saint-Étienne, 2005, p. 35.

<sup>72</sup> De même, les personnages d'*Un an* (1997) qui réapparaissent dans *Je m'en vais* (1999) n'avaient que des prénoms dans le premier et sont désignés aussi par leurs patronymes dans le second.

Day (qu'évoque aussi Salvador dans *Les Grandes Blondes*, p. 119) : « je n'aime pas trop ce genre de filles. Quel genre ? demanda Max. Oh, fit Béliard avec un geste, les grandes blondes et tout ça. Je connais trop<sup>73</sup> ».

Ainsi, avec Béliard, Jean Echenoz a créé un personnage qui entre en totale discordance avec ce qu'il y a de plus reconnaissable dans son écriture : la prégnance du réel référentiel. Dans un entretien, l'auteur reconnaît en effet l'importance dans son œuvre du « poids des objets » et il admet que le catalogue de Manufrance a été pour lui un « ouvrage de référence<sup>74</sup> ». Et Jean-Claude Lebrun précise bien dans son essai sur Jean Echenoz que ce dernier est l'auteur d'un « univers romanesque à la fois étrange et familier, débordant de fantaisie et saturé de réel<sup>75</sup> ». Cette bipolarité qui organise son rapport au réel, entre réalisme et fantaisie, est d'abord nourrie d'un travail de documentation que Jean Echenoz appelle dans un autre entretien le « repérage », comme au cinéma, et dont il souligne qu'une infime fraction se retrouve textuellement dans ses romans :

il n'y a jamais plus d'1 % de la réalité qui soit pertinent en terme de romanesque, mais ces détails-là sont toujours plus romanesques que ceux que l'on pourrait inventer [...] Parfois même la réalité en fait trop, il faut la calmer un peu<sup>76</sup>.

Pour cela, Jean Echenoz nuance la part réaliste de sa création par des décalages burlesques ou fantastiques. Le personnage de Béliard, dans *Les Grandes Blondes* comme dans *Au piano*, est une intrusion du genre fantastique dans ce roman. Les alexandrins blancs qui parsèment son œuvre ressortissent au même procédé de décalage. Ainsi, la référence au réel est contrebalancée par un véritable travail de

---

<sup>73</sup> Jean Echenoz, *Au Piano*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 98.

<sup>74</sup> Jean Echenoz, « L'image du roman comme moteur de la fiction », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 11/10/1996, « Jean Echenoz », *Remue.net* [en ligne], <<http://remue.net/cont/echenozjcl.html>>.

<sup>75</sup> Jean-Claude Lebrun, *Jean Echenoz, op. cit.*, p. 15.

<sup>76</sup> Jean Echenoz, « La réalité en fait trop, il faut la calmer », entretien avec Jean-Baptiste Harang, *Libération*, 16/9/1999, « Jean Echenoz », *Remue.net* [en ligne], <<http://remue.net/cont/echenozjbh2.html>>.

« dérèglement », selon Dominique Viart, qui permet de créer « un réel désaccordé, comme “dérangé”<sup>77</sup> ».

En observant les différentes façons de rendre les discours des personnages d’une œuvre de fiction et les limites du réalisme de deux des romans de notre corpus, nous avons mis en perspective avec des œuvres contemporaines les questions ouvertes par le recours à la notion d’imitation chez les premiers théoriciens de la littérature. Il semble ainsi qu’une œuvre qui imite le réel ne doive pas nécessairement présenter une version ressemblante du réel, et que le réalisme ne soit pas une option qui exclue le symbolisme et la fantaisie auxquels ont recours Christoph Ransmayr et Jean Echenoz. Mais on a pu voir, déjà, que Thomas Pynchon lui aussi offre beaucoup d’occasions dans *Gravity’s Rainbow* au déchaînement d’une fantaisie débridée quand une chanson burlesque vient interrompre le récit<sup>78</sup> ou lorsque, au cours d’une dispute entre trafiquants d’armes et de drogue à Monte-Carlo, chez Raoul de la Perlimpinpin, « jeune casse-cou, héritier du magnat des feux d’artifice de Limoges, Georges (“Poudre”) de la Perlimpinpin<sup>79</sup> », on tire un obus de char à travers le salon de sa villa<sup>80</sup>. Ici, le choix de Limoges n’est pas gratuit, il permet de juxtaposer l’image des porcelaines fines (entrevue en arrière-plan, l’antonomase n’étant pas explicitement actualisée dans le texte) à celle des poudres explosives (l’antithèse parle d’elle-même), et dans ce type de détails surprenants de son récit, l’auteur

---

<sup>77</sup> Dominique Viart, « Le divertissement romanesque : Jean Echenoz et l’esthétique du dégagement », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray [éds], *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l’université de Saint-Étienne, 2006, p. 250.

<sup>78</sup> V. « *The Penis He Thought Was His Own* » qui intervient au milieu d’une discussion sérieuse et grave au cours de laquelle son ami Sir Stephen Dodson-Truck avoue au héros, Slothrop, qu’il est chargé de l’espionner, et qu’il souffre d’impuissance sexuelle. V. Thomas Pynchon, *Gravity’s Rainbow*, *op. cit.*, p. 218-219. V. aussi ici-même, p. 85-86.

<sup>79</sup> Orig. : « *young madcap heir of the Limoges fireworks magnate Georges (“Poudre”) de la Perlimpinpin* », Thomas Pynchon, *Gravity’s Rainbow*, *op. cit.*, p. 247.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 247-252.

tourne résolument le dos à toute visée réaliste. Et cette touche de burlesque n'est pas non plus absente des *Città invisibili*<sup>81</sup>.

La *mimèsis* selon Platon et Aristote, en donnant naissance à la théorie littéraire posait en même temps le vain problème de la ressemblance de la représentation littéraire à son modèle. Mais celui-ci une fois identifié, il ne faut pas relâcher l'attention, la notion de représentation doit encore être explicitée.

## 2. La crise de la représentation

Le terme de représentation en français semble issu de « présentation ». S'il s'agit d'un redoublement d'une présence, on voit mal comment distinguer l'art et la vie : les expressions « représentation artistique » et « représentation mentale » pourraient sembler absurdes.

Tout d'abord, si le préfixe latin « *re-* » désigne bien une duplication, dans l'esprit d'un homme qui se représente quelque chose, cette chose n'est évidemment pas redoublée telle quelle. Dans la philosophie classique, issue d'Aristote, la représentation fait intervenir l'intellect, qui transforme l'objet en information, et on le conçoit ainsi dès le Moyen Âge. Dans un article de fond sur ces notions, le philosophe et sémioticien Jean-Guy Meunier rappelle que

la tradition aristotélicienne médiévale soutenait que lorsque l'« *anima* » entrait en contact cognitif avec un objet extérieur, elle n'absorbait pas les objets du monde comme dans un contact purement physique (par exemple : la digestion). Autrement dit, elle transforme un objet physique externe en un objet interne appelé « *forma* ». De ce fait, dans l'« *anima* », l'objet est alors *présent à nouveau* (« *représenté* ») mais sous une autre forme. L'*anima* est alors dite « *in actu* », « *informata* ». Elle *re-présente* l'objet, c'est-à-dire crée une « *re-presentatio* », mais sous une autre forme<sup>82</sup>.

Ainsi la représentation, production d'une information à partir de données externes matérielle, ne saurait mettre en jeu des questions de ressemblance ou d'imitation.

---

<sup>81</sup> V. ici-même, p. 242.

<sup>82</sup> Jean-Guy Meunier, « Représentation, information et culture », in Simon Bouquet et François Rastier [éds], *Une Introduction aux sciences de la culture*, Paris, Presses universitaires de France, « Formes sémiotiques », 2002, p. 142.

L'équivalence entre la *mimèsis* conçue comme imitation d'un modèle et la représentation tient donc du malentendu.

Néanmoins, même sans s'écarter d'un pas du texte de la *Poétique*, la *mimèsis* conçue comme procédé de production de l'œuvre littéraire est relativement indépendante du réel. Pour Paul Ricœur, qui a étudié le récit en profondeur et dans toute l'ampleur de ce sujet, la fiction littéraire ne semble pas fermement ancrée dans la réalité de référence.

En relevant l'intérêt du passage (le début du chapitre IX) où Aristote compare l'activité de l'historien à celle du poète, Paul Ricœur, dans *Temps et récit I*, établit tout à fait clairement que la *mimèsis* est un travail sur le matériau de référence, et non pas seulement un tri entre les faits qu'il est possible de raconter dans une œuvre littéraire, ni une façon de s'inspirer du réel référentiel pour créer son œuvre. Aristote oppose ainsi le poète, qui dit οἷα ἄν γένοιτο « ce qui pourrait se passer », à l'historien, qui dit τὰ γενόμενα « ce qui s'est passé », pour insister sur la différence entre le réel et le vraisemblable, concluant : « la poésie exprime plutôt le général, l'histoire le particulier<sup>83</sup> ». Mais Paul Ricœur remarque que « le possible, le général ne sont pas à chercher ailleurs que dans l'agencement des faits, puisque c'est cet enchaînement qui doit être nécessaire ou vraisemblable<sup>84</sup> ». L'agencement des faits, c'est le *muthos*, l'intrigue, autrement dit la *mimèsis* des faits. Ricœur conclut donc :

la sorte d'universalité que comporte l'intrigue dérive de son ordonnance, laquelle fait sa complétude et sa totalité. Les universaux que l'intrigue engendre ne sont pas des idées platoniciennes. Ce sont des universaux parents de la sagesse pratique, donc de l'éthique et de la politique. L'intrigue engendre de tels universaux lorsque la structure de l'action repose sur le lien interne à l'action et non sur des accidents externes. La connexion interne en tant que telle est l'amorce de l'universalisation. [...] Composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique<sup>85</sup>.

<sup>83</sup> Aristote, *Poétique* (2002), *op. cit.*, p. 34-35 (§ 1451b, l. 6-7). Orig. : ἡ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει, *ibid.*

<sup>84</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit* [1983-1985], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1991, t. I, p. 84.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 85.

Dans ce passage, le philosophe tient bien compte du rôle éthique qu'Aristote assigne à la tragédie, qui touche les citoyens et les rend meilleurs par la fameuse *katharsis* sur laquelle il n'est pas utile de s'arrêter ici, mais surtout il pose certains fondements de son étude de la mise en fiction du réel qu'il appelle *mimèsis* II ou *mimèsis*-création par opposition à l'« amont » et à l'« aval » de la composition poétique, qu'il nomme respectivement *mimèsis* I et *mimèsis* III<sup>86</sup>. Car la *mimèsis* est une activité qui, dans son deuxième stade, où « s'ouvre le royaume du *comme si*<sup>87</sup> », donne à la fiction littéraire un ancrage dans le réel qui a pour principal intérêt de donner un sens au monde. Cette configuration sémantique est alors proposée à l'interprétation du lecteur ou du spectateur, ce en quoi consiste pour Ricœur la dimension herméneutique qui définit la *mimèsis* III.

Composer l'intrigue, pour Paul Ricœur, revient donc à donner un sens aux faits qui la constituent, à les orienter en fonction de la finalité, notamment éthique, de l'œuvre. C'est aussi en cela qu'on peut opposer Aristote à son maître Platon. Celui-ci faisait refuser le droit de cité aux poètes au nom de la vertu défendue par Socrate, Aristote au contraire, reconnaît l'utilité de la fiction littéraire dans la cité. Pour Paul Ricœur, l'intrigue à laquelle le lecteur ou l'auditeur d'une œuvre littéraire accorde son attention est nécessairement le produit d'une mise en intrigue qui est le propre de la création littéraire. C'est dans cet « acte configurant » que se trouve formulé le sens de l'histoire racontée : il « consiste à “prendre-ensemble” les actions de détails ou ce que nous avons appelé les incidents de l'histoire ; de ce divers d'événements, il tire l'unité d'une totalité temporelle<sup>88</sup> ». Cette idée semble plus facile à comprendre quand elle est comparée à l'intuition qu'en a Maupassant qui assimile l'écriture romanesque à un art mimétique, dans sa fameuse préface à *Pierre et Jean* (1887), quand il affirme que les grands romanciers réalistes sont des illusionnistes. « Raconter tout

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 129.

serait impossible<sup>89</sup> » remarque-t-il pour montrer que même l'auteur réaliste doit faire un choix : il « ne prendra dans cette vie encombrée de hasards et de futilités que les détails caractéristiques utiles à son sujet, et il rejettera tout le reste, tout l'à-côté<sup>90</sup> ». En outre, il doit ordonner les événements qu'il choisit de raconter selon le « degré de relief<sup>91</sup> » qu'il convient de leur donner, afin de parvenir à l'« illusion complète du vrai<sup>92</sup> ». C'est un artifice mais il fait illusion, car il donne une image de la vie qui a un sens, ce qui est conforme à la visée de l'auteur réaliste. Il s'agit dans les termes de Paul Ricœur d'une configuration sémantique comprise par le lecteur au moyen d'une reconnaissance, qui correspond à la reconnaissance (*anagnôrisis*) qu'Aristote aborde dans le chapitre XI de son traité, où il détaille ce ressort essentiel de la tragédie classique.

Ce résumé rapide de quelques pages de *Temps et récit I* doit surtout nous rappeler que si Aristote n'en tient pas compte, le réel référentiel en littérature est une notion évidemment présente à l'arrière-plan de la *Poétique* et surtout, qu'elle est déjà conçue, à l'aube de la théorie de la littérature dans une visée très large : sa mise en fiction par la *mimèsis* a un but universel. La *mimèsis* II, telle que la conçoit Paul Ricœur à partir de sa lecture de la *Poétique*, crée une intrigue à partir du référent extérieur qu'est le monde, en le configurant de façon à ce qu'il ait un sens dans le récit proposé au lecteur. La *mimèsis* II, ou *mimèsis*-création, crée donc avant tout du sens, et ce, pour tout lecteur. Mais Paul Ricœur affirme donc avec force qu'il y a dans la représentation littéraire telle que la conçoivent les Anciens une part de création : la *mimèsis* n'est pas la production d'une copie du réel, elle est la production d'un objet original qui dispose ensemble certains éléments du monde sensible, en une configuration qui fait sens pour le spectateur.

---

<sup>89</sup> Guy de Maupassant, « Le Roman », Préface à *Pierre et Jean* [1887], [Paris], Gallimard, « Folio classique », 1999, p. 51.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 52

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

Représenter ne signifie pas présenter une seconde fois ce que le monde présentait déjà à nos sens.

Une telle introduction de l'originalité du travail de l'artiste dans la notion de représentation contredit donc la doctrine classique de la représentation qui fait de l'imitation l'essentiel du travail de l'artiste. Exact contemporain d'Horace, qui compare dans son *Épître aux Pisons* le travail du peintre et celui du poète (*ut pictura poesis* : « un poème est comme un tableau<sup>93</sup> »), Denys d'Halicarnasse, retraçant quelques épisodes fameux de la vie du peintre légendaire Zeuxis, en tire le précepte suivant :

Aussi t'appartient-il à toi aussi de te mettre en quête, comme au théâtre, de beaux modèles humains, de recueillir le meilleur de leur âme, et puis, mettant à contribution ta large culture, de façonner, au lieu d'une image éphémère, un bel objet d'art qui atteindra l'immortalité<sup>94</sup>.

La création poétique procède donc par composition à partir de divers modèles, dont l'artiste retient les plus beaux éléments afin de les reproduire dans son œuvre, qui acquerra par là une renommée immortelle. Les modèles les plus beaux sont ceux pris aux Anciens, telle l'ekphrasis du bouclier d'Achille, dans le chant XVIII de l'*Illiade*, qui donne à voir la merveilleuse création d'Héphaïstos pour le fils de Pélée, un bouclier dont les décorations représentent un abrégé du monde et de la vie des hommes. Virgile rend donc hommage à Homère lorsqu'il compose, au chant VIII de l'*Énéide*, un bouclier d'Énée qui constitue l'une des descriptions d'œuvre d'art les plus admirées, après son modèle, depuis l'Antiquité. Imitation de l'art du divin forgeron, imitation du grand poète épique : la recherche des ressemblances occupe ainsi le premier rang dans la doctrine littéraire des Anciens. Mais les travaux de Paul Ricœur sur le traité d'Aristote remettent en cause la place de premier plan accordée à l'imitation. La question de la représentation doit

---

<sup>93</sup> Horace, *Art poétique, Œuvres*, [éd. par François Richard], Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 268.

<sup>94</sup> Denys d'Halicarnasse, *L'Imitation, Opuscules rhétoriques, t. V*, [éd. et tr. du grec ancien par Germaine Aujac], Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1992, p. 32.

donc être abordée autrement, et les textes littéraires de notre corpus le rendent possible d'autant plus facilement qu'ils remettent en cause cette notion essentielle.

La crise de la représentation se manifeste avec le plus d'évidence dans le traitement de l'espace qu'offrent les textes de fiction. Les villes de Tartarie décrites à Kublai par son ambassadeur Marco Polo, dans *Le città invisibili*, d'Italo Calvino, par leur aspect bien souvent invraisemblable et même impossible, sont un indice de la liberté de l'auteur. Sa description des cités de l'empire mongol (qu'on appelait « tartare » au XIII<sup>e</sup> siècle) est en effet pleine de la fantaisie et d'inventions qui relèvent des procédés de brouillage référentiels détaillés plus haut<sup>95</sup>. Ottavia (Octavie) est ainsi suspendue à un filet tendu au milieu d'un précipice<sup>96</sup>. Quant à Procopia (Procopie), c'est le siège d'un étrange phénomène qui se présente au voyageur à chacune de ses visites : l'espace y est peuplé de petits personnages de plus en plus nombreux : « une foule toujours plus dense<sup>97</sup> » fait disparaître le paysage, recouvrant tout. De plus, il ne suffit pas de dire que l'empire des Tartares comprend des lieux difficiles à concevoir en dehors d'un contexte merveilleux ou fantastique, la façon dont le voyageur vénitien les représente à son hôte accentue l'écart du texte d'Italo Calvino par rapport à toute visée réaliste. Confronté à la grande diversité des villes de l'empire et à sa méconnaissance de la langue du Grand Khan, Marco Polo a recours à des systèmes symboliques toujours changeants pour décrire les villes de l'empire :

*Nouvellement arrivé et parfaitement ignorant des langues de l'Orient, Marco Polo ne pouvait s'exprimer autrement que par gestes, en sautant, en poussant des cris d'émerveillement et d'horreur, avec des hurlements de bête et des hululements, ou à l'aide d'objets qu'il sortait de ses sacs : plumes d'autruche, sarbacanes, morceaux de quartz, et disposait devant lui comme les pièces d'un échiquier<sup>98</sup>.*

---

<sup>95</sup> V. ici-même, p. 183-185.

<sup>96</sup> V. Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 91. Orig. : *Le città invisibili* op. cit., p. 75.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 169. Orig. : « una folla sempre più fitta », *Le città invisibili*, op. cit., p. 147.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 29-30. Orig. : « Nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che con gesti, salti, grida di meraviglia e d'orrore, latrati o chiurli d'animali, o con oggetti che andava estraendo dalle sue bisacce: piume di struzzo,

Ces pantomimes frappent l'esprit de l'empereur, mais leur sens est plutôt incertain :

*tout ce que Marco montrait avait le pouvoir des emblèmes, qui une fois vus ne se peuvent oublier ni confondre. Dans l'esprit du Khan, l'empire se reflétait sur un désert de données mouvantes et interchangeable comme des grains de sables, dont émergeaient pour chaque ville et province les figures évoquées par les logogripes du Vénitien*<sup>99</sup>.

Il ressort de ces deux passages du volet fermant du micro-cadre de la première section du recueil que la description de l'espace est difficile et imprécise quand les deux interlocuteurs ne parlent pas la même langue. Les métaphores de Marco Polo restent énigmatiques pour le Grand Khan, dans l'esprit duquel les descriptions du Vénitien ne permettent de distinguer aucune des villes de son empire. L'image du désert qui s'impose à lui est très frappante, car c'est précisément l'inverse de la ville : lieu inhabité, lieu d'indifférenciation où il est si facile de s'égarer.

Mais ce n'est pas tout : à mesure qu'on avance dans *Le città invisibili*, les rapports entre l'empereur et le marchand vénitien évoluent, et se tendent parfois. Kublai, jugeant ses voyages inutiles, préfère jouer aux échecs avec Marco Polo, d'autant qu'« *on pouvait attribuer chaque fois à chaque pièce une signification appropriée : un cheval était susceptible de représenter aussi bien un vrai cheval qu'un cortège de carrosses, une armée en marche, un monument équestre*<sup>100</sup> ». Cependant l'astucieux marchand vénitien, comprenant la lassitude de l'empereur, réagit à sa mauvaise humeur en lui proposant non plus une description de ses villes, mais de son échiquier.

---

*cerbottane, quarzi, e disponendo davanti a sé come pezzi degli scacchi », Le città invisibili, op. cit., p. 21.*

<sup>99</sup> Orig. : « *tutto quel che Marco mostrava aveva il potere degli emblemi, che una volta visti non si possono dimenticare né confondere. Nella mente del Kan l'impero si rifletteva in un deserto di dati labili e intercambiabili come grani di sabbia da cui emergevano per ogni città e provincia le figure evocate dai logogrifi del veneziano », Le città invisibili, op. cit., p. 22.*

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 142. Orig. : « *un cavallo poteva rappresentare tanto un vero cavallo quanto un corteo di carrozze, un esercito in marcia, un monumento equestre », Le città invisibili, op. cit., p. 121.*

*la conquête définitive, dont les trésors en tous genres de l'empire n'étaient qu'enveloppes illusives, se réduisait à ceci : un morceau de bois raboté.*

*Alors Marco Polo parla :*

*– Ton échiquier, sire, est une incrustation de deux bois : ébène, érable. Le morceau de bois sur qui se fixe ton brillant regard fut taillé dans un anneau de tronc qui s'était développé une année de sécheresse : vois-tu comment sont disposées les fibres ? Ici on distingue un nœud, à peine marqué : un jour de printemps précoce un bourgeon tenta de sortir, mais la gelée de la nuit le contraignit à renoncer. [...]*

*La quantité d'information qu'on pouvait lire dans un petit morceau de bois lisse et vide submergeait Kublai : Polo en était déjà arrivé à parler des forêts plantées d'ébène, des trains de bois qui descendent les fleuves, des accostages, des femmes à leurs fenêtres...<sup>101</sup>*

Ici, les personnages de Calvino semblent avoir retrouvé foi en la parole descriptive. La réduction de l'empire au jeu d'échec, sur le plan métaphorique, était plaisante et efficace, mais elle inspire à Kublai un sentiment de désespoir et de vanité. Or lorsque son ambassadeur, en feignant d'ignorer l'usage métaphorique de l'échiquier, reprend son commentaire descriptif en l'appliquant au plateau du jeu d'échecs, il parvient à rendre à l'empereur son goût pour la vie et pour le pouvoir. Grâce à ce discours qui lui fait voir le monde dans toute son ampleur depuis un détail de marqueterie, Marco Polo permet à l'empereur d'oublier son dégoût pour son empire en perdition. Ce changement d'attitude peut rappeler les victoires répétées de Shéhérazade dans les *Mille et Une Nuits* sur le vœu cruel du sultan Shâryâr : fasciné par l'histoire qu'elle lui raconte, il remet chaque soir au surlendemain l'exécution de sa femme, pour qu'il puisse écouter la fin du conte. La parole de l'ambassadeur a sur le Grand Khan un effet similaire.

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 152-153. Orig. : « *la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato.*

*Allora Marco parlò: – La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere –. [...]*

*La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, delle donne alle finestre... », *Le città invisibili*, op. cit., p. 133-134.*

Son discours commence pourtant comme une description à la précision microscopique, pastiche probable de certains passages de romans d'Alain Robbe-Grillet. Mais il débouche sur des récits donnant à voir le monde dans son ampleur et sa diversité : le macrocosme, et c'est donc une preuve de la confiance de l'auteur en l'efficacité du langage. En fin de compte, la description fait sens en émouvant celui à qui elle est adressée.

Or Italo Calvino a précisément théorisé dans un article de critique littéraire la tension représentée dans la littérature depuis la fin des années 1930 entre « la descente dans l'océan de l'objectivité indifférenciée<sup>102</sup> » et la « littérature de la conscience<sup>103</sup> ». Il oppose là les recherches de Musil, Butor ou Robbe-Grillet aux textes bouillonnants de Pier Paolo Pasolini ou Carlo Emilio Gadda, « où la conscience rationalisatrice et discriminante se sent absorbée comme une mouche par les pétales d'une plante carnivore<sup>104</sup> ». Cette même tension est sensible dans l'œuvre littéraire de l'auteur où un imaginaire riche se plie à des règles d'organisation formelle méthodiques, comme dans les *Cosmicomiche* (1965), où chaque récit illustre une hypothèse sur la formation du monde ou la physique de l'univers. De même, dans *Il castello dei destini incrociati* (1973), les cartes d'un jeu de tarot servent de base aux différents récits que se racontent les personnages. Mais si Calvino affirme dans « L'océan de l'objectivité » :

aujourd'hui le sentiment de la complexité de la totalité, le sentiment du fourmillant, du touffu, du bariolé, du labyrinthe ou du stratifié, est nécessairement devenu

---

<sup>102</sup> Italo Calvino, « L'océan de l'objectivité » [1960], *Défis aux labyrinthes*, Paris, Éditions du Seuil, « Bibliothèque Calvino », 2003, t. I, p. 57. Orig. : « *la calata nel mare dell'oggettività indifferenziata* », « Il mare dell'oggettività » [1960], *Saggi, 1945-1985*, [éd. par Mario Barenghi], Milan Mondadori, « I Meridiani », t. I, p. 53.

<sup>103</sup> Italo Calvino, « L'océan de l'objectivité », *op. cit.*, p. 62. Orig. : « *la letteratura della coscienza* », « Il mare dell'oggettività », *op. cit.*, p. 59.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 61. Italo Calvino commente ainsi *L'Affreux Pastis de la rue des Merles (Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, 1957)* de Carlo Emilio Gadda. Orig. : « *dove la coscienza razionalizzatrice e discriminante si sente assorbire come una mosca sui petali di una pianta carnivora* », « Il mare dell'oggettività », *op. cit.*, p. 59.

complémentaire de la vision du monde qui se sert d'une exagération qui simplifie et schématise le réel<sup>105</sup>,

il réalise cette réunion des contraires dans le passage des *Città invisibili* cité plus haut. La recherche de l'objectivité et le portrait vivant d'une conscience subjective et envahie par le divers forment les deux extrémités du discours de Marco Polo : ce sont ici la description millimétrique de l'échiquier, et les nombreux récits dont son imagination et sa mémoire sont prodigues.

Italo Calvino conçoit donc la crise de la représentation comme la lutte entre deux tendances qui s'observent aussi dans son œuvre. Cette conception riche et ouverte aux nuances, qui rend compte de l'histoire de la littérature des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, n'a cependant pas toujours convaincu. Récemment encore, elle semble avoir été mise de côté au profit d'une conception plus tranchée des rapports entre le réel et sa représentation littéraire.

Christine Montalbetti dans son essai *Le Voyage, le monde et la bibliothèque* (1997), qui porte sur des récits de voyages écrits par de grands auteurs français du XIX<sup>e</sup> siècle, affirme à de nombreuses reprises l'« hétérogénéité fondamentale de l'écriture et du monde<sup>106</sup> ». Cette expression frappante recouvre plusieurs couples radicalement hétérogènes, étudiés dans le premier chapitre de l'ouvrage : le langage et le monde, la langue et le monde, le texte et le monde. Ainsi, la parole est dite « autarcique<sup>107</sup> », le réel, « indicible<sup>108</sup> », la référence au monde extérieur ou l'impression ressentie par Chateaubriand qui craint de répéter les descriptions d'autres voyageurs relèvent de l'« aporie<sup>109</sup> ». Mais si Christine Montalbetti commence ainsi par démontrer que le monde et le langage sont étanches l'un à

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 62 [tr. modifiée]. Orig. : « *il senso della complessità del tutto, il senso del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato, è diventato necessariamente complementare alla visione del mondo che si vale di una forzatura semplificatrice, schematizzatrice del reale* », « Il mare dell'oggettività », *op. cit.*, p. 60.

<sup>106</sup> Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1997, p. 99.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 58.

l'autre, c'est pour mettre au jour les moyens par lesquels une saisie du monde est néanmoins possible.

Pour le moment, il faut remarquer que l'étude de Christine Montalbetti se fonde sur des relevés de traces de l'énonciation dans le texte littéraire. Ces termes, appelés « embrayeurs » depuis les premiers travaux des linguistes structuralistes dont elle s'inspire<sup>110</sup>, semblent tout d'abord plaider contre l'« intransitivité globale des textes de fiction » que Christine Montalbetti proclame dans son introduction<sup>111</sup>. Car s'il y a dans le texte des éléments qui renvoient à un « ici et maintenant », un « alors » ou un « ailleurs », ils font référence à un monde au-delà du texte.

Pourtant, Christine Montalbetti les utilise pour montrer les insuffisances du texte littéraire à représenter le réel. Elle estime que l'hétérogénéité du réel et du texte empêche toute représentation référentielle en littérature, ce qui lui semble absolument manifeste dans les textes de fiction, qui tombent selon elle dans un certain nombre d'« erreur[s]<sup>112</sup> » ou de « faute[s]<sup>113</sup> » qu'elle analyse comme résultant de trois « complexes ». Pour les identifier, elle leur donne les noms de personnes réelles et imaginaires, responsables de confusions importantes et bien connues entre le réel et la fiction : « le complexe de Victor Bérard », « le complexe de Don Quichotte » et « le complexe du projectionniste Buster<sup>114</sup> ». L'helléniste Victor Bérard raconte son voyage sur les traces d'Ulysse, et retrouve dans les lieux qu'il traverse les lieux décrits dans la fiction<sup>115</sup> ; Don Quichotte

---

<sup>110</sup> V. Roman Jakobson, « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe » [1957], *Les Fondations du langage, Essais de linguistique générale I*, [tr. de l'angl. par Nicolas Ruwet], Paris, Éditions de Minuit, « Arguments », 1963, p. 176-196.

<sup>111</sup> Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 65-97.

<sup>115</sup> Victor Bérard, *Les Navigations d'Ulysse* (1927-1929), quatre tomes, complétés par *Dans le sillage d'Ulysse, Album odysséen* (1933), photographies de Frédéric Boissonas, Paris, Armand Colin, 1973.

décrit la réalité en utilisant des termes employés dans les romans de chevalerie ; et Buster Keaton, dans *Sherlock Junior* (1924), un film dont il est aussi le réalisateur, joue un projectionniste qui entre en rêve dans le film qu'il est en train de projeter. Ce type de confusion a souvent été utilisé, en littérature comme au cinéma, ainsi que le précise Christine Montalbetti. Mais ces différents « complexes » qui fondent de nombreux dispositifs de fictions narratives sont une bonne façon de montrer à quel point la fiction est à même de poser la question du rapport entre réel et fiction.

Jean Echenoz accorde une place importante dans ses romans à l'espace géographique, même s'il est souvent présent à l'arrière-plan, comme simple référence pour le cadre de l'intrigue. Un passage du deuxième chapitre des *Grandes Blondes* doit ici être cité. Le détective Jean-Claude Kastner que son patron Jouve a chargé de retrouver la trace de Gloire en Bretagne, se rend d'abord à Saint-Brieuc :

Son véhicule garé dans le centre-ville près du marché couvert, Kastner dîna d'un couscous impérial chez un des Maghrébins qui se concurrencent du côté de l'ancienne gare, puis il trouva une chambre dans un hôtel peu étoilé face à la nouvelle<sup>116</sup>.

Ce passage semble parfaitement anodin, mais il inspire à Christine Montalbetti les quelques lignes par lesquelles elle introduit son idée du « complexe de Don Quichotte » :

Quel que soit le réalisme d'un texte, et la systématisme d'une onomastique ne comprenant que des homonymes rigoureux d'espaces réels, quelle que soit la coïncidence temporelle entre la rédaction d'une fiction et le moment où je peux me rendre dans le lieu homonyme qui en modélise le décor, le récit se déploie dans des espaces parallèles. Et le Jean-Claude Kastner du dernier roman d'Echenoz ne se gare pas dans Saint-Brieuc, dont il est bien incapable d'arpenter les trottoirs, mais quelque part entre le langage et l'activité fantasmagorique de l'auteur et de ses lecteurs<sup>117</sup>.

Elle précise une localisation possible de ce lieu intermédiaire en note de bas de page : « C'est-à-dire aussi, exactement, s'il faut lui fixer un lieu, page 13 de la

---

<sup>116</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>117</sup> Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, *op. cit.*, p. 72.

première édition des *Grandes Blondes*<sup>118</sup> ». Cette affirmation est certes étayée par des remarques fort justes sur l'utilisation d'une toponymie référentiellement exacte et d'un ancrage contemporain de la fiction, mais ces remarques ne sont que des concessions que la critique fait à l'auteur. Or il est absurde de prendre le texte littéraire au pied de la lettre au point de prétendre que le personnage de fiction gare sa voiture entre les pages du roman. Cette provocation correspond à un usage divertissant de la note de bas de page, mais elle dissimule le fait que ce « quelque part entre le langage et l'activité fantasmatique de l'auteur et de ses lecteurs » est l'intervalle dans lequel la fiction se déploie et se rend accessible. C'est précisément le cas ici, dans la mesure où le narrateur brise la temporalité rétrospective de son récit en mettant au présent la mention des autres restaurants où Kastner aurait pu aller déguster un couscous. Si cette mention est au présent, c'est parce que le narrateur veut impliquer son lecteur dans une représentation aussi réaliste que possible de la ville de Saint-Brieuc. L'usage du présent suggère que tout visiteur de la cité nommée ici peut vérifier aujourd'hui l'affirmation selon laquelle plusieurs restaurants offrent de la cuisine du Maghreb dans le quartier de l'ancienne gare. C'est sans doute le caractère trop voyant de cet effet de réel introduit par la rupture avec le temps du récit et l'embranchement sur un commentaire métaleptique destiné au lecteur contemporain de l'histoire qui a motivé la remarque acerbe de Christine Montalbetti. Néanmoins, en refusant d'accorder sa confiance au narrateur, elle prouve que le référent géographique d'un récit ne s'y trouve que si l'on s'en laisse conter.

Il est donc possible désormais d'affirmer que la notion de *mimèsis* a créé davantage de problèmes qu'elle n'en a résolus. Destinée à rendre compte d'abord des façons de faire figurer les paroles prononcées par les personnages d'un texte narratif, elle est devenue un fondement théorique du théâtre classique, puis des arts en général. Mais la représentation du réel a évolué au cours de l'histoire de la

---

<sup>118</sup> *Ibid.*

littérature, ainsi que l'a montré Erich Auerbach, et la fidélité au modèle n'est pas nécessairement impliquée par le dogme mimétique ; les textes que nous étudions en témoignent, faisant intervenir des être surnaturels, d'étranges coïncidences et des épisodes burlesques qui s'écartent résolument de tout réalisme. La représentation littéraire est donc en crise, et cela se résume chez les héritiers du formalisme russe à la conception d'une barrière étanche entre le réel et la fiction, et plus finement, selon Italo Calvino, en deux tendances opposées de la littérature de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : une littérature de la conscience et une littérature tendant vers l'objectivité.

## **B. Le territoire et la fiction**

Le territoire est un espace entendu comme propriété d'une personne, d'une société, d'une culture ou d'une nation. Ses limites sont fixées par des règles qui se réfèrent à l'histoire de cette portion de l'espace, et sa gestion est l'une des tâches majeures de l'État. Les fictions étudiées ici donnent parfois un rôle important aux États qui conquièrent ou administrent divers territoires géographiques, comme la « Zone » dans *Gravity's Rainbow* ou l'Orient des Tartares dans *Le città invisibili*. Mais à ce titre, on peut considérer que l'espace-temps représenté par la fiction est le territoire qu'ont en charge le narrateur et l'auteur. Filer la métaphore territoriale va nous conduire à étudier le rythme de la fiction et la mise en abyme de la création artistique dans le récit par l'intermédiaire d'ekphrasis, qui sont des descriptions d'œuvres d'art. Nous montrerons ensuite que la crise du territoire s'étend à divers degrés dans les œuvres du corpus.

### **1. L'espace et le rythme du récit**

Il semble difficile de parler de l'espace décrit dans un récit de fiction, sans accorder aussi toute son attention au traitement du temps. Tous deux forment en effet le cadre dans lequel se développe l'intrigue, et contribuent bien souvent à déterminer la tonalité de l'œuvre considérée, son genre ou même son ampleur. En

effet, le temps constitue un ensemble de durées mises en perspectives les unes par rapport aux autres dans le récit assumé par le narrateur. Dans une œuvre théâtrale ou cinématographique, le temps est d'abord le temps que dure la projection ou la représentation. De même, l'espace parcouru, évoqué ou imaginé dans un récit de fiction propose au lecteur une configuration signifiante qui sert de référence pour l'histoire qui s'y déroule. L'espace-temps fictionnel forme ainsi ce que Mikhaïl Bakhtine a nommé le chronotope et dont nous avons montré l'intérêt pour la constitution d'un univers de fiction<sup>119</sup>.

Dans le chronotope du récit de fiction comme dans le continuum d'espace-temps décrit par la physique moderne, on peut constater une relation d'interdépendance entre la vitesse atteinte et la durée mesurée. Les applications expérimentales de la théorie de la relativité restreinte, formulée par Albert Einstein en 1905, établissent que le temps ralentit sensiblement pour une particule atteignant une vitesse très élevée. Inversement, dans un récit, le rythme ralentit quand une description détaillée ou une ample discussion est rapportée par le narrateur à la faveur d'une *pause* dans le récit : en un grand nombre de pages s'écoule peu de temps. À l'inverse, un *sommaire*, ou résumé rapide de l'action écoulée, peut faire passer plusieurs années en quelques lignes. Le temps passe plus vite, ici, quand la vitesse du récit augmente.

C'est une donnée classique de la narration romanesque, et Jean Echenoz y souscrit habilement. Le rythme du récit varie ainsi dans *Les Grandes Blondes*<sup>120</sup>, dont chacun des vingt-huit chapitres conte quelques moments d'une journée<sup>121</sup>, parfois une journée entière<sup>122</sup>, mais le plus souvent moins de deux jours de la vie

---

<sup>119</sup> V, ici-même, p. 185 *sqq.*

<sup>120</sup> De la première à la dernière ligne, il court sur 244 pages, dans lesquelles peuvent loger jusqu'à 28 lignes de texte, mais si la mise en page réserve le tiers supérieur de la page au numéro de chapitre précédé d'un blanc en début de chapitre, l'espace laissé libre par les fins de chapitres est très variable.

<sup>121</sup> Il s'agit des chapitres I, III, V, VII, VIII, XII, XIX, XXIII, XVI et XXVII.

<sup>122</sup> Dans les chapitres IV, IX, XVII, XX et XXV.

des personnages (quinze chapitres sur vingt-huit). Le chapitre IV est consacré à une journée de Gloire Abgrall à Launay-Mal Nommé, de son réveil : « Le matin de ce même jour, la femme qui avait scellé le destin de Jean-Claude Kastner s'éveillait peu avant neuf heures<sup>123</sup> », jusqu'à la fin de la soirée. Le chapitre XII s'ouvre et se clôt sur des indications tout à fait précises : « c'était mardi, midi moins dix<sup>124</sup> », « Il était minuit dix, déjà mercredi<sup>125</sup> » : les événements qu'il relate ont lieu dans un intervalle de douze heures et vingt minutes et ne concernent que les détectives Boccara et Personnettaz. Ceux-ci rentrent bredouilles de Bretagne, et le soir même, à Paris, fouillent le cabinet de Maître Lagrange pour y trouver des informations au sujet de Gloire Abgrall. Les neuf chapitres les plus longs<sup>126</sup> scandent régulièrement le roman. Il se passe à peine une journée dans le chapitre XXVI (presque onze pages) comme dans le suivant (cinq pages et demie) mais celui-là raconte comment, à Honfleur, Personnettaz et Donatienne, l'assistante du producteur qui a fait rechercher Gloire Abgrall pendant presque deux mois, parviennent à discuter avec l'ancienne célébrité, et la convainquent de participer aux « Grandes Blondes », l'émission de télévision dont le roman raconte aussi la conception laborieuse. Après cela, une nuit passe, et le chapitre se termine sur le retour en voiture à Paris des trois personnages dans la matinée du lendemain : de dix-sept heures jusqu'à dix ou onze heures, il s'est écoulé moins de vingt heures, mais la soirée et la nuit (entre neuf et douze heures en tout) font l'objet d'une ellipse. Le chapitre XXVII commence dans la matinée du même jour suivant, à Paris, avec Salvador, le producteur de divertissements télévisés, toujours préoccupé par la série qu'il est en train de mettre au point. La rencontre avec Gloire Abgrall, tellement attendue, est expédiée pourtant en moins de deux pages, et le chapitre se finit dans le vague, le même soir, Salvador errant dans la

---

<sup>123</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>126</sup> La longueur moyenne d'un chapitre est de presque huit pages, mais les plus longs chapitres comptent entre neuf et treize pages, ce sont les chapitres II, IV, VI, X, XIII, XVI, XX, XXI et XXVI.

ville, et Personnettaz perdu dans ses pensées, troublé par un amour naissant. Il s'est écoulé, de neuf ou dix heures le matin jusqu'à environ vingt-deux heures, un peu plus de douze heures dont seules trois ellipses permettent au narrateur de ne pas faire un récit complet : « vingt minutes plus tard, [...] Ensuite<sup>127</sup> » et « Revenu chez lui<sup>128</sup> ». Ce qui distingue donc les chapitres XXVI et XXVII n'est pas la minutie du narrateur, mais le nombre d'événements racontés, ils sont plus nombreux dans le chapitre XXVI que dans le suivant où lecteur entre dans l'intimité des deux protagonistes masculins sans que cela demande un plus grand nombre de pages.

Dans d'autres passages, au contraire, ce n'est pas la variété et la quantité des actions relatées, mais le détail des descriptions qui ralentit la cadence du récit : le chapitre VI s'étend sur presque dix pages et commence dans la nuit du sixième jour du récit pour se finir le lendemain matin vers onze heures. Différents personnages du roman sont décrits dans leur sommeil : Salvador, Jouve et Donatienne à Paris, Gloire à Launay, tout comme Kastner, qui dort « définitivement »<sup>129</sup>. Puis une analepse rapporte la façon dont Gloire Abgrall, le jour précédent, s'est débarrassée de la voiture du détective tué l'avant-veille<sup>130</sup>. Le narrateur, omniscient, raconte alors le rêve de la jeune femme, son réveil et sa matinée<sup>131</sup> jusqu'à « dix heures et demie, onze heures moins le quart<sup>132</sup> » et l'arrivée de son voisin, Alain. L'héroïne du roman discute un peu avec lui avant de le chasser<sup>133</sup>. Le chapitre se termine sur une transition vers le suivant : la mention par le narrateur de la présence d'un nouvel observateur devant la maison de la jeune femme. Récits d'actions ou descriptions, ce sont là divers types d'informations confiées au lecteur : leur détail est ce qui ralentit le rythme du

---

<sup>127</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 239.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 50-52.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 52-56.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 56-58.

récit. La plupart des événements et en tout cas les événements les plus longuement racontés se passent dans le même lieu, chez Gloire Abgrall.

La narration, dans *Les Grandes Blondes*, suit donc l'ordre chronologique des faits racontés. Mais comme ce roman est l'histoire d'une poursuite, le narrateur présente parfois dans deux chapitres successifs des faits qui ont eu lieu simultanément dans des lieux différents : avec l'héroïne, Gloire Abgrall, et du côté des personnes qui la recherchent comme Salvador et Personnettaz. Cette alternance est manifeste entre les chapitres III et IV qui opposent Paris et, « le matin de ce même jour<sup>134</sup> », Launay-Mal Nommé, le hameau breton où l'héroïne s'est fait oublier sous le nom de Christine Fabrègue. La narration alternée est aussi évidente plus tard, lorsque le narrateur, entre les chapitres XIII et XIV, a recours au même type de transition pour passer de Sidney où séjourne l'héroïne, à Paris, où l'on continue de la croire en Bretagne : « Et le même jour, à l'autre bout du monde<sup>135</sup> ». Le narrateur met donc en évidence par ces tournures sa maîtrise du récit, sa position omnisciente, son ubiquité, puisqu'il sait ce qui se passe simultanément en deux endroits distants, et la domination qu'il exerce sur le lecteur, qui en est conscient lui aussi.

Par rapport aux *Grandes Blondes*, qui correspond à un modèle largement répandu, les autres ouvrages de notre corpus adoptent des types de narration qui inscrivent le récit dans un autre rapport à l'espace-temps.

Il n'y a pas de récit continu dans *Le città invisibili* de Calvino. L'époque de la narration semble parfois postérieure, parfois contemporaine des événements racontés, mais ceux-ci semblent moins importer au narrateur que les lieux décrits. Or les noms des villes décrites sont des noms de femmes et leurs caractéristiques sont plutôt celles de villes imaginaires. Certes, il n'est pas impossible de considérer qu'il y a, qu'il y a eu ou qu'il y aura dans le monde réel des villes dont on garde un souvenir différent selon qu'on y arrive par la mer ou par voie de

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 119.

terre : « Toute ville reçoit sa forme du désert auquel elle s'oppose ; et c'est ainsi que le chamelier et le marin voient Despina, la ville des confins entre deux déserts<sup>136</sup> ». L'emploi du présent et de l'article indéfini font de cette affirmation une généralité qui vaut pour toute ville. Néanmoins, que cela seul suffise à identifier Despina dans le catalogue des « villes invisibles » fait d'elle un modèle abstrait et imaginaire. On peut comprendre de la même façon le fait que ces villes soient désignées par des prénoms : ce peuvent être des masques qui dissimulent des villes réelles. Ainsi, « À Sméraldine, ville aquatique, un réseau de canaux et un réseau de rues se superposent et se recourent<sup>137</sup> », à Fillide (Phyllide), toutes sortes de ponts « enjambent les canaux : ponts en dos d'âne, ponts couverts, sur pilotis, ponts de bateaux, ponts suspendus, avec des parapets ajourés<sup>138</sup> ». On pourrait reconnaître ici Venise dont Marco Polo est originaire. Du reste, Venise est nommée dans le demi-cadre d'ouverture de la section VI du recueil, où le voyageur admet projeter sa ville d'origine, comparée à Qinsai, l'une des résidences de l'empereur, sur chacune des villes qu'il décrit à Kublai<sup>139</sup> ; il décrit ensuite les villes de Smeraldina (Sméraldine) et Fillide (Phyllide), qui nous semblent si vénitiennes. D'autres villes bien réelles ont une présence explicite dans le recueil, comme la ville impériale de Kemenfu (devenue plus tard Shangdu<sup>140</sup>) où se déroulent certains entretiens entre Marco Polo et Kublai, et toutes celles que contient l'atlas du Grand Khan, cité dans le volet ouvrant du

---

<sup>136</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 24. Orig. : « Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone; e così il cammelliere e il marinaio vedono Despina, città di confine tra due deserti », *Le città invisibili*, op. cit., p. 18.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 106. Orig. : « A Smeraldina, città acquatica, un reticolo di canali e un reticolo di strade si sovrappongono e s'intersecano », *Le città invisibili*, op. cit., p. 89.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 108. Orig. : « attraversano i canali: ponti a schiena d'asino, coperti, su pilastri, su barche, sospesi, con i parapetti traforati », *Le città invisibili*, op. cit., p. 89.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 103-105, *Le città invisibili*, op. cit., p. 87-88. Nous appelons cela surimpression, v. ici-même, p. 183-184.

<sup>140</sup> Dans « *Kubla Khan* » (1816), un poème de Samuel Taylor Coleridge, la même ville est nommée Xanadu. Le palais de Charles Foster Kane tire son nom de ce poème, dans le film d'Orson Welles, *Citizen Kane*, Mercury-RKO, 1941.

micro-cadre de la dernière section du recueil (Constantinople, Troie, Jérusalem, New York, Amsterdam...). Dans le volet fermant, c'est-à-dire dans les dernières pages du recueil sont en revanche nommées de célèbres villes imaginaires, de l'Utopia de Thomas More à Brave New World, allusion au Londres cauchemardesque imaginé par Aldous Huxley dans son roman éponyme de 1932 (*Le Meilleur des mondes* en français). Ainsi, *Le città invisibili*, au cours d'un récit découpé en de nombreux épisodes et sans chronologie précise, se déroule dans un cadre oriental où sont évoquées des villes réelles aussi bien qu'imaginaires. Le chronotope du conte oriental serait adéquat pour la plupart des textes qu'il rassemble, mais le recueil abonde en passages ou allusions qui ne peuvent pas y trouver place.

Cependant, *Le città invisibili* s'inscrit dans la littérature italienne par sa référence à un très fameux ouvrage du début du XIII<sup>e</sup> siècle qui raconte les voyages en Orient de Marco Polo : le *Milione*, dans sa version toscane<sup>141</sup>, postérieure au *Devisement du monde*, aussi appelé *Le Livre des merveilles*<sup>142</sup>. Le marchand vénitien Marco Polo (1254-1324) joue en effet un rôle de premier plan dans le livre d'Italo Calvino qui pourrait être considéré comme une version alternative du récit de ses voyages. En effet, *Les Villes invisibles* a pour personnages Marco Polo et le grand souverain qu'il a fréquenté, Khoubilai Khan, le Grand Khan qui succède à Ghengis Khan (son grand-père) et affermit la domination des Mongols sur une grande partie de l'Asie orientale et du Sud-Est. La fiction calvinienne reprend donc des personnes réelles, dont l'existence est prouvée.

Mais lorsqu'il fait entrer ces personnages dans une fiction où le rôle qu'ils ont joué dans l'histoire n'est évoqué qu'en passant, Italo Calvino ne se fait pas

---

<sup>141</sup> Marco Polo, *Milione, Versione toscana del Trecento* [1975], Milan, Adelphi, 2003.

<sup>142</sup> Marco Polo, *La Description du monde*, [éd. et tr. de la rédaction française due à Thibaut de Cepoy par Pierre-Yves Badel], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche – Lettres gothiques », 1998. « Devisement » en ancien français signifie « description ».

historien ni biographe, et ne prétend pas non plus écrire une fresque historique où ses talents de romancier seraient mis au service de l'écriture de l'histoire.

*Le città invisibili* se distingue aussi du genre historique en ce que ce livre est constitué de deux types différents de textes, dont aucun ne pourrait être utilisé avec profit par un historien qui étudierait le voyage de Marco Polo à la cour mongole ou les relations entre l'Europe et l'Asie au Moyen Âge. On peut distinguer les micro-cadres constitués chacun de deux volets qui encadrent chacun des neuf chapitres du recueil, et les sections de chaque chapitre qui forment un ensemble de cinquante-cinq villes. Sans détailler davantage la structure des *Villes invisibles*, qui est très particulière<sup>143</sup>, on doit remarquer que la temporalité représentée dans ce recueil de courts textes est celle de la fable ou de la parabole, car le contexte spatio-temporel de l'énonciation n'est jamais précisément fixé, et de plus, des embrayeurs peuvent désigner un cadre oriental et ancien aussi bien qu'occidental et contemporain. Le texte de Calvino ne tend jamais vers le récit historique dans la mesure où aucune date n'y est jamais mentionnée pour appuyer l'hypothèse que les personnages nommés Marco Polo et Kublai sont les personnages historiques connus sous les mêmes noms<sup>144</sup>. Il n'y a pas de chronologie dans le livre de Calvino, car ce n'est pas un commentaire du récit des voyages de Marco Polo, mais, par moment, une réécriture de ce fameux texte. Le

---

<sup>143</sup> V. ici-même, p. 26.

<sup>144</sup> L'orthographe du nom du Grand Khan, varie selon les auteurs et les traductions. Polo l'appelle Coblai (passons sur d'autres variantes orthographiques) dans la version toscane hâtivement traduite et publiée au début du XIV<sup>e</sup> siècle (Marco Polo, *Milione*, *op. cit.*, index s. v. « Coblai »). Dans les manuscrits issus la version originale (perdue) du *Devisement du monde* due à Rustichello, qui l'aurait écrite en langue d'oïl en 1298 dans une prison gênoise sous la dictée de Marco Polo, le Khan est appelé Cublay. On peut supposer qu'Italo Calvino a eu pour référence une édition récente de la version toscane comme *Il libro di Marco Polo detto Milione, Nella versione trecentesca dell' "ottimo"*, [éd. par Daniele Ponchiroli], Turin, Einaudi, « Universale Einaudi », 1962. Dans le texte de Calvino et sa traduction en français par Jean Thibaudeau, on trouve la graphie Kublai. Mais les spécialistes français utilisent la transcription suivante : Khoubiläi.

récit de voyage est certes un genre auquel il est souvent fait référence, mais ce n'est pas celui auquel on peut assigner ce recueil.

Ainsi, *Les Grandes Blondes* et *Le città invisibili* se caractérisent par un rapport inverse au traitement traditionnel de l'espace-temps dans le roman. Jean Echenoz applique la procédure classique de récit chronologique, avec le dispositif de montage alterné de deux intrigues qui se développent en parallèle dans les chapitres à chiffre pair et impair. Mais comme certains moments plus denses de récit se déploient sur deux chapitres à la suite, l'alternance des deux intrigues n'est pas excessivement régulière. Cependant, ce dispositif permet de faire voyager les personnages d'un bout à l'autre du monde sans que la narration en soit rendue confuse : la poursuite de Gloire Abgrall par les détectives se déroule sur le rythme allègre d'un roman d'aventures. Italo Calvino, quant à lui, place délibérément ses « villes invisibles » en dehors du cadre chronologique d'un récit linéaire. Catalogue de descriptions de lieux imaginaires, son livre n'échappe cependant pas à l'inscription dans le temps de l'histoire par son rapport à un grand texte de la littérature italienne, le *Milione*, qui est l'un de ses intertextes. Cependant, les évocations merveilleuses qui parsèment le texte et sa tonalité « *fiabesca*<sup>145</sup> » désignent un autre hypotexte probable : *Les Mille et Une Nuits*. Entre le récit de voyages historiques et le conte oriental, *Le città invisibili* est donc caractérisé par un chronotope insaisissable. Mais les deux textes de notre corpus dont nous n'avons pas évoqué ici le rapport au continuum d'espace-temps, se signalent par des chronotopes qui mettent en crise la configuration spatio-temporelle traditionnelle dans le roman.

---

<sup>145</sup> Le « *fiabesco* » est cette « couleur proche de la fable ou du fantastique » qui caractérise les récits d'Italo Calvino, tout au long de sa carrière d'écrivain, selon Mario Fusco, dans son introduction au recueil d'essais de l'auteur (Mario Fusco, « Préface », in Italo Calvino, *Défis aux labyrinthes*, Paris, Éditions du Seuil, « Bibliothèque Calvino », 2003, t. I, p. 11).

## 2. La disgrâce de l'ekphrasis

La représentation de l'espace-temps dans les textes étudiés ici nous a permis de faire le point sur la théorie classique de la représentation. Depuis, nous avons vu comment chaque fiction a recours à la construction d'un continuum spatio-temporel particulier pour fixer son cadre. Mais selon une conception canonique de la littérature, dans ce qu'on nomme le style sublime, et qui caractérise l'épopée, le cadre peut s'étendre à l'œuvre tout entière, non plus comme forme mais comme objet de la création poétique. Le texte littéraire le plus beau et le plus réussi encadre et met en valeur des ornements raffinés. La description littéraire d'une œuvre d'art est appelée *ekphrasis*, et cette figure nous permettra d'étudier un mode de la représentation littéraire qui passe les frontières entre les arts. Elle est en effet reprise par Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr, et les quatre œuvres de notre corpus mettent ainsi en relation le texte de fiction et les arts de la scène et de l'image, mais alors que l'ekphrasis a pour fonction de mettre en valeur la qualité virtuose de la description littéraire, ici, elle souligne plutôt ses limites.

Italo Calvino, dans *Le città invisibili*, a nourri son imagination de nombreuses références à l'opéra et au théâtre, comme en témoigne l'onomastique des prénoms féminins dont il fait les noms de ses villes<sup>146</sup>. Mais l'auteur imagine aussi une ville dont les habitants sont des types traditionnels de personnages de théâtre : Melania, première de la série des « villes et les morts », qui figure à la fin du chapitre central du recueil (le cinquième). Le texte commence ainsi : « À Mélanie, chaque fois qu'on arrive sur la place, on se trouve au milieu d'un dialogue<sup>147</sup> ». De cette ville n'est décrite que la place, comme dans la comédie, d'Aristophane à Goldoni, car c'est le lieu où se croisent et s'entretiennent tous les personnages évoqués : « le soldat fanfaron, la fille amoureuse, le valet imbécile [...] l'hypocrite, la

---

<sup>146</sup> Les auteurs chez qui Calvino a pu trouver l'inspiration font partie des plus grands dramaturges européens classiques. V. ici-même, p. 123 *sqq.*

<sup>147</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, *op. cit.*, p. 98. Orig. : « A Melania, ogni volta che si entra nella piazza, si trova in mezzo a un dialogo », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 80.

confidente, l'astrologue<sup>148</sup> », parmi bien d'autres. Mais Italo Calvino, par certains choix lexicaux (« *azione* », « *parti* » : en français, « action », « rôles ») et en particulier le recours au néologisme « *dialogante* » (traduit par « acteur ») met en valeur le motif du dialogue théâtral. Celui-ci semble constituer l'essentiel de la vie des habitants de cette ville, au point même que « les acteurs meurent l'un après l'autre et pendant ce temps viennent au monde ceux qui à leur tour prendront place dans le dialogue, celui-ci dans un rôle, celui-là dans un autre<sup>149</sup> ». La fin du texte, plutôt énigmatique, semble indiquer que les habitants de Melania ne vivent que le temps d'un dialogue, mourant et renaissant sans cesse, au fur et à mesure qu'ils changent de rôle. Cette ville peut donc être considérée comme celle qui, dans le recueil, rassemble le plus nettement l'intertexte théâtral, sans néanmoins faire allusion à des auteurs précis, les rôles de « servante spirituelle », « vieillard en colère » « tyran, bienfaiteur, messenger<sup>150</sup> » traversant toute l'histoire du théâtre.

Cependant, si Melania offre un exemple patent d'ekphrasis théâtrale, les « villes invisibles » d'Italo Calvino sont très rarement décrites. Marco Polo ne dit presque rien de leur situation géographique, de leur taille ou de leur relief. Il décrit parfois quelques éléments de leur architecture qui permettent à peine d'en tirer une idée de leur forme générale. Il évoque ainsi Diomira comme « une ville avec soixante coupoles d'argent, des statues en bronze de tous les dieux, des rues pavées d'étain, un théâtre en cristal, un coq en or qui chante chaque matin sur une tour<sup>151</sup> », mais on aurait beau citer les exemples de villes perchées sur des pilotis comme

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 98. Orig. : « *Il soldato militante, la figlia amorosa, il servo sciocco [...] l'ipocrita, la confidente, l'astrologo* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 80.

<sup>149</sup> *Ibid.* Orig. : « *I dialoganti muoiono a uno a uno e intanto nascono quelli che prenderanno posto a loro volta nel dialogo, chi in una parte chi nell'altra* », *Le città invisibili*, *ibid.*

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 99. Orig. : « *servetta spiritosa* », « *vecchio irato* », « *tiranno, benefattore, messaggero* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 80-81.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 11. Orig. : « *città con sessanta cupole d'argento, statue in bronzo di tutti gli dei, vie lastricate in stagno, un teatro di cristallo, un gallo d'oro che canta ogni mattina su una torre* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 7.

Zénobie<sup>152</sup> et Baucis<sup>153</sup>, de villes doubles ou triples qui comportent un reflet ou une image opposée d'elles-mêmes, telles Valdrade<sup>154</sup>, Eusapie<sup>155</sup> et Bersabée<sup>156</sup>, leurs descriptions ne sont qu'esquissées. Cela s'explique par la méfiance que manifeste le personnage de Marco Polo vis-à-vis du discours descriptif. Ainsi, on trouve : « Je ne saurais pas te dire grand chose d'Aglaurée<sup>157</sup> ». Mais cette entrée en matière n'est pas une prétérition, car le texte se poursuit dans une analyse de la disparité entre les discours tenus sur cette ville et ce qu'elle est en réalité selon le voyageur : autrefois, on a attribué à Aglaurée « son durable assortiment de qualités<sup>158</sup> ». Mais avec le temps,

ce qui était exceptionnel est devenu une habitude, ce qui passait pour normal, étrange, et les vertus et défauts ont perdu leur excellence ou leur discrédit dans un concert de défauts et vertus autrement distribués. En ce sens, rien n'est vrai de tout ce qui se dit d'Aglaurée<sup>159</sup>.

En effet, les vertus et les défauts de cette ville sont dits « proverbiaux » (« *proverbiali* ») au début de ce passage, mais dans la mesure où les proverbes ne varient pas, de tels propos entrent nécessairement en discordance avec la réalité. Et quand par miracle se révèle une réalité différente dans cette ville terne et sans caractère : « quelque chose d'unique, de rare, et peut-être de magnifique ; tu voudrais dire ce que c'est, mais tout ce qui s'est dit précédemment d'Aglaurée

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 44-45. Orig. : « Zenobia », *Le città invisibili, op. cit.*, p. 34-35.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 94. Orig. : « Bauci », *Le città invisibili, op. cit.*, p. 77.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 66-67. Orig. : « Valdrada », *Le città invisibili, op. cit.*, p. 53-54.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 127-129. Orig. : « Eusapia », *Le città invisibili, op. cit.*, p. 109-110.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 130-132. Orig. : « Bersabea », *Le città invisibili, op. cit.*, p. 111-112.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 82 (traduction modifiée). Orig. : « Poco saprei dirti d'Aglaura », *Le città invisibili, op. cit.*, p. 67.

<sup>158</sup> *Ibid.* Orig. : « il suo durevole assortimento di qualità », *Le città invisibili, ibid.*

<sup>159</sup> *Ibid.* Orig. : « ciò che era eccentrico è diventato usuale, stranezza quello che passava per norma, e le virtù e i difetti hanno perso eccellenza o disdoro in un concerto di virtù e difetti diversamente distribuiti. In questo senso nulla è vero di quanto si dice d'Aglaura », *Le città invisibili, ibid.*

retient les mots sur tes lèvres et t'oblige à redire au lieu de dire<sup>160</sup> ». Aglaurée, première de la série « les villes et le nom » offre donc un exemple de la façon dont la voix de la tradition, ou le discours dominant, impose un préjugé incontestable, une représentation préalable qui empêche toute révélation imprévue. C'est aussi pourquoi cette cité n'est pas décrite. Son nom suffit à la définir mais aussi à la dissimuler. La présence de la deuxième personne du singulier dans le texte rend explicite l'idée qu'Aglaurée doit être vécue personnellement pour que s'y révèlent peut-être ses trésors masqués par les préjugés du discours officiel.

Ainsi, dans le recueil de Calvino, l'ekphrasis n'a qu'une place très limitée, et la description elle-même est bien souvent réduite à des notations de formes architecturales et de sensations qui contribuent à l'expressivité poétique des *Città invisibili* mais sont aussi le signe d'une certaine défiance de l'auteur devant la description : *Le città invisibili* ne sont pas un traité d'urbanisme.

Dans le roman de Thomas Pynchon, la mention d'œuvres d'art est très fréquente. Le théâtre et le cinéma sont des références constantes pour les personnages et les narrateurs de *Gravity's Rainbow*. Thomas Pynchon fait même figurer le mot « theater » dans les premières lignes du roman : « L'Évacuation se poursuit, mais c'est du théâtre<sup>161</sup> ». Le terme est ambigu, car il peut désigner aussi bien l'art dramatique, une salle de théâtre, qu'une salle de cinéma ; l'auteur l'emploie à dessein. Et *Gravity's Rainbow* fourmille de référence au cinéma contemporain des événements racontés. Ainsi le critique Charles Clerc écrit au sujet du personnage principal, Tyrone Slothrop, que derrière ses nombreux déguisements et changements d'identité, « la nature caméléonesque de la *persona*

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 83 (traduction modifiée). Orig. : « qualcosa d'inconfondibile, di raro, magari di magnifico; vorresti dire cos'è, ma tutto quello che s'è detto d'Aglaura finora imprigiona le parole e t'obbliga a ridire anziché a dire », *Le città invisibili*, op. cit., p. 67-68.

<sup>161</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité* [1988], [tr. de l'amér. par Michel Doury], Paris, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2007, p. 11. Orig. : « The Evacuation still proceeds, but it's all theater », *Gravity's Rainbow*, op. cit., p. 3. Autre traduction possible : « L'Évacuation se poursuit, mais c'est du cinéma ».

slothropienne a été surtout établie par le cinéma. Il est un conglomérat pensant, ambulante et dormant de nombreux êtres filmiques<sup>162</sup> ». En effet, Slothrop imite les grands acteurs du cinéma américain contemporain de l'intrigue, Cary Grant, Bela Lugosi, Groucho Marx, il se coiffe comme Bing Crosby et se compare même explicitement à Errol Flynn ou James Cagney<sup>163</sup>. En outre, il compare bien souvent la réalité à sa version cinématographique : « Oui, c'est bien la plus grosse foutue pieuvre que Slothrop ait jamais vu ailleurs qu'au cinéma<sup>164</sup> », commente le narrateur lorsque a lieu à Monte Carlo l'attaque de Katje Borgesius par une pieuvre sortie des flots. Mais on sait justement que cet incident a été préparé par le docteur Pointsman, qui a conditionné la pieuvre, Grigori, pour qu'elle attaque la jeune femme et favorise sa rencontre avec Slothrop. Katje a en effet pour mission de surveiller Slothrop et de le préparer à son expédition dans la Zone, à la recherche de la fusée V-2. Or, une centaine de pages plus haut, le narrateur raconte comment Grigori est conditionné à l'aide de projections cinématographiques, idée qui, pour n'être pas absolument invraisemblable, est digne d'un *comic book* d'aventure, et dénote une certaine fantaisie. Le quatorzième épisode de la première partie s'ouvre en effet sur la première apparition dans le roman de Katje Borgesius :

En silence, à son insu, la caméra la suit comme elle traverse les pièces du haut de ses longues jambes, délibérément sans but, une largeur adolescente et un haussement aux épaules, sa chevelure pas du tout grossièrement coiffée à la hollandaise, mais élégamment relevée sur la tête et fixée par une ancienne couronne d'argent terni<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> Orig. : « *The chameleonic nature of the Slothropian persona has been mostly established by cinema. He is a thinking, walking, sleeping conglomeration of many movie beings* », Charles Clerc, « Film in *Gravity's Rainbow* », in Charles Clerc [éd.], *Approaches to Gravity's Rainbow*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1983, p. 130.

<sup>163</sup> Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 297, p. 567, p. 249, p. 186, p. 251 et p. 224.

<sup>164</sup> Orig. : « *Yes it is the biggest fucking octopus Slothrop has ever seen outside of the movies* », *ibid.*, p. 188.

<sup>165</sup> Orig. : « *In silence, hidden from her, the camera follows as she moves deliberately nowhere longlegged about the rooms, an adolescent wideness and hunching to the shoulders, her hair not bluntly Dutch at all, but secured in a modish upsweep with an old, tarnished silver crown* », *ibid.*, p. 96.

Il s'agit donc d'un film, et l'épisode se clôt sur un passage presque identique, qui donne la clef de la présence énigmatique d'une scène filmée dans ce passage :

Chaque jour, vers midi [...] Webley Silvernail vient remporter le projecteur le long des couloirs glacés, au parquet rayé, jusqu'à l'aile de l'ARF<sup>166</sup>, dans la salle où la pieuvre Grigori flotte tristement dans son aquarium. [...] On enfile la bobine, on éteint les lumières, on dirige l'attention de Grigori vers l'écran où une image est déjà en mouvement. La caméra la suit comme elle traverse les pièces du haut de ses longues jambes, délibérément sans but<sup>167</sup> [etc.]

Par ces projections répétées d'images de Katje Borgesius, les scientifiques de PISCES conditionnent Grigori, et lorsque celui-ci, à Monte-Carlo, se jette sur la jeune femme, comme prévu, c'est en véritable héros de films d'aventures que Tyrone Slothrop vient à son secours. Mais comme la description de ce film est à chaque fois au présent, ce passage dont les deux occurrences encadrent le quatorzième épisode de la première partie du roman peut introduire une certaine confusion dans l'esprit du lecteur.

En outre, le portrait filmé de Katje est décrit très précisément au cours de cet épisode. Ce passage fait voir avec quel succès le langage pynchonien a recours à la description d'images. L'ekphrasis est ici analysée par Anne Battesti, qui cite le passage dans sa propre traduction :

Voici Katje, agent double prêtant son image pour un film à des fins de conditionnement. Tout est faux-semblant et en même temps épanchement, dans toute la phrase, d'une métamorphose inattendue :

« Le cameraman apprécie l'effet inattendu d'un tel flot de crêpe, surtout quand Katje passe devant une fenêtre et que la lumière de pluie qui la traverse en fait brièvement un verre trouble, charbonneux et saturé, antique sous la patine du temps qu'il fait, robe, visage, mains, minces mollets rendus vitreux et vernissés, figés pour

<sup>166</sup> Cette abréviation qui est aussi une onomatopée fort opportune (« ouaf », en français) désigne l'*Abreaction Research Facility*, où le docteur Pointsman conditionne des chiens selon la méthode des comportementalistes russes.

<sup>167</sup> Orig. : « *Each day, about noon, [...] Webley Silvernail comes to carry the projector back down the chilly scuffed-wood corridors again to the ARF wing, in to the inner room where octopus Grigori oozes sullenly in his tank. [...] The reel is threaded, the lights are switched off, Grigori's attention is directed to the screen, where an image already walks. The camera follows as she moves deliberately nowhere longlegged about the rooms* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.* p. 115-116.

cet instant de celluloïd – gardienne translucide d’une pluie secouée tout le jour par les fusées explosant ici et là-bas, piquant au sol, sombre et délabré le fond qui derrière elle, au passage de la prise, la découpe<sup>168</sup> »

La « lumière de pluie » (*rainlight*, forgé en anglais) transforme les choses sur son passage, que ce soit la fenêtre ou « tant de crêpe fluide », l’étoffe et le corps devenant eux-même vitreux. La syntaxe semble aussi affectée par ces métamorphoses fugaces, les appositions permettant plusieurs liaisons possibles [...] La phrase enfin se boucle en se déséquilibrant, par l’ellipse d’un verbe principal (« sombre et délabré le fond... ») et plus encore par une fausse continuité, démentie par le sens, mais qu’encourage l’allitération sur « sol » et « sombre ». Cette dérobage du centre, et cette incertitude de la rupture comme de la soudure, opèrent aussi dans le mot « *rainlight* », et même un « *rainfall* » banal (que « pluie » traduit imparfaitement) mais rendu ici à l’étrangeté, entre violence et douceur, de tout assemblage. S’il est difficile de faire la part entre la fabrication et la grâce, entre le vif et le spectral, c’est que les formes et les substances fuient les unes dans les autres. Exsangue ou fabuleux, le corps de Katje est soustrait autant qu’offert au regard, en fragments désincarnés que la lumière transfigure en ajoutant du voile. L’opacité et la transparence semblent venir ensemble<sup>169</sup>.

Dans l’œuvre de Thomas Pynchon, dans ce passage comme dans bien d’autres<sup>170</sup> qui introduisent, à la faveur d’une pause dans le récit, le cinéma dans le

---

<sup>168</sup> Orig. : « *The cameraman is pleased at the unexpected effect of so much flowing crepe, particularly when Katje passes before a window and the rainlight coming through changes it for a few brief unshutterings to murky glass, charcoal-saturated, antique and weather-worn, frock, face, hair, hands, slender calves all gone to glass and glazing, for the celluloid instant poised—the translucent guardian of a rainfall shaken through all day by rocket blasts near and far, downward, dark and ruinous behind her the ground which, for the frames’ passage, defines her* », *ibid.*, p. 96.

<sup>169</sup> Anne Battesti, *Thomas Pynchon, L’Approche et l’esquive*, Paris, Belin, « Voix américaines », 2004, p. 70-71.

<sup>170</sup> Le dernier roman paru de l’auteur, *Against the Day* (2006) développe à travers plusieurs de ses intrigues une histoire des débuts de la photographie et certains passages, comme nous l’avons montré lors de notre intervention à l’International Pynchon Week à Munich (10-14 juin 2008) sont des descriptions de paysages appartenant au réel de référence pour la fiction, mais qui sont considérés comme s’il s’agissait de photographies des même paysages. Plus que sur les méthodes de travail de Thomas Pynchon, ces passages proposent une indication sur la façon dont cet auteur conçoit les rapports qui se nouent dans l’esprit de son lecteur entre le texte et l’image. Celle-ci précède bien souvent sa transcription dans les mots de la description. V. Clément Lévy, « So Far as Thomas Pynchon “Loves Cameras:” Photography in Pynchon’s

texte, l'image contribue à définir un rapport du texte au monde qui peut être compris comme la modalité de sa fonction représentative. Le texte littéraire représente le monde lui-même, mais aussi la façon dont les corps et la chair des personnages de fiction se découpent sur l'espace qui les environne, lui transmettant, par glissement métonymique (s'il s'agissait d'arts graphiques, on parlerait sans doute de glacis ou de transparence) une part de leur être de chair.

Le cinéma est donc présent à tous les niveaux de l'intrigue : il influence les personnages dans leur représentation d'eux-mêmes et peut servir, de façon assez peu commune et plutôt invraisemblable, à orienter leurs destinées, et l'image se trouve souvent recouverte par la description textuelle, en un palimpseste qui précise à quel point le monde physique décrit par l'auteur est aussi fait de la chair de ses personnages<sup>171</sup>.

Le fait que le roman se clôt sur l'évocation d'une assemblée de spectateurs, réunis dans une salle de cinéma au moment où l'image disparaît de l'écran et où une catastrophe semble imminente, renforce aussi la prégnance du médium cinématographique dans *Gravity's Rainbow*. Comme le résume Anne Battesti : « c'est bien un film qu'on regarde à la dernière page et dont la blancheur ultime va nous aveugler<sup>172</sup> ». L'aveuglement final n'est pas le seul effet que produise la présence importante du cinéma dans ce roman. Elle contribue aussi à l'outrance stylistique et à la discordance thématique de nombreux passages. Le roman postmoderniste de Thomas Pynchon, est donc subversif et grotesque<sup>173</sup> notamment grâce aux références au cinéma qui lui permettent aussi de disloquer une

---

Novels », [en ligne, enregistrement sonore],

<<http://www.lrz-muenchen.de/~poehlmann/IPW2008/index.htm>>.

<sup>171</sup> Il est difficile de parler ici d'incarnation, mais la métamorphose analysée par Anne Battesti décrit bel et bien une circulation de la chair jusque dans la matière du réel de référence.

<sup>172</sup> Anne Battesti, *Thomas Pynchon : L'Approche et l'esquive*, op. cit., p. 50. V. aussi ici-même, p. 102.

<sup>173</sup> Ces notions sont à rapprocher du carnavalesque, conçu par Mikhaïl Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance* [1970], [tr. du rus. par André Robel], [Paris], Gallimard, « Tel », 1982.

représentation fictionnelle du monde qui dans le roman moderne était plus vraisemblable et ressemblait davantage à son référent dans le monde réel.

Cependant, Thomas Pynchon n'est pas le seul à intégrer l'ekphrasis et la mise en abyme à son art du récit. Elles sont largement utilisées par Jean Echenoz, en particulier dans ses premiers romans. La description de l'immense tapis représentant le déluge et l'arche de Noé, qui orne le hall des bureaux de M. Haas, à l'avant-dernier chapitre du *Méridien de Greenwich* (1979), constitue l'un de ses passages mémorables. L'image, lorsque le personnage la parcourt des yeux tout en foulant ce tapis du pied est d'abord incompréhensible, quoique constituée de nombreuses représentations d'objets aisément identifiables : « [...] un dauphin, un livre ouvert et deux violons croisés, des canons, des visages humains [...] Parvenu au centre de la surface, il tenta en vain de sommer le disparate, de l'intégrer en un objet sensé<sup>174</sup> ». Mais la signification et le sujet de l'œuvre se révèlent quand il observe le tapis du haut d'un escalier, car depuis ce point de vue surplombant, l'image devient identifiable et se charge de sens : « Ce qu'Abel avait pris pour un fatras de matériaux dépareillés se révélait une somme parfaite, un catalogue de nature et de culture organisé avec soin<sup>175</sup> ». *Le Méridien de Greenwich* contient d'autres descriptions d'œuvres d'art, parfois très connues et précisément nommées<sup>176</sup>, c'est aussi le cas dans certains de ses romans ultérieurs<sup>177</sup>.

Mais dans *Les Grandes Blondes*, cette façon de mettre en avant la capacité du texte littéraire à redoubler le référent réel, est plus discrète, car il s'agit surtout de mentions – et non de descriptions – d'œuvres d'art servant de référence soit au narrateur, soit à l'un des personnages du roman. Salvador, le producteur de

---

<sup>174</sup> Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 238-239.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>176</sup> *L'Œil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini*, d'Odilon Redon, p. 15, *La Visite d'une galerie*, de Van Haecht, p. 38 et p. 140.

<sup>177</sup> V. les aquarelles par lesquelles Mouezy-Eon transmet des messages secrets à Chopin dans *Lac*, les œuvres que Ferrer expose dans sa galerie, aux chapitres V, VII et XXVII de *Je m'en vais*, ou encore les œuvres de Chopin et Schumann dont l'exécution par le personnage principal est décrite aux chapitres II et XII d'*Au piano*.

télévision peu inspiré, rassemble des idées pour sa série d'émissions : « grandes blondes en petite Austin, grandes blondes et politique de la terre brûlée –, sans quitter du coin de l'œil, sait-on jamais, la reproduction d'une œuvre de Jim Dine intitulée *The Blonde Girls* (huile, fusain, corde, 1960)<sup>178</sup> ». Jean Echenoz, refusant ici de décrire la toile, ce qui ferait de cette possible description une véritable ekphrasis, préfère citer la légende qui accompagne cette reproduction, ce qui crée un décalage humoristique entre le registre neutre de ce passage narratif (malgré l'intrusion du narrateur citant une pensée secrète du personnage, avec humour) et le ton docte de la parenthèse qui a recours au vocabulaire spécifique de la critique d'art.

Ce décalage s'explique probablement par une attitude délibérée de l'auteur dans son traitement des rapports entre son œuvre et l'art. Ainsi quand Jean Echenoz laisse une place à l'ekphrasis dans *Les Grandes Blondes*, ce n'est pas pour décrire des œuvres d'art<sup>179</sup>. Dans le premier chapitre, Salvador rencontre Jouve qui dirige une agence de détectives privés et lui remet un dossier au sujet de Gloire Abgrall, qu'il lui demande de retrouver.

Deux sortes de photographies. Sur les unes en quadrichromie, découpées dans du papier glacé d'hebdomadaire, on la voyait sortir de scène, jaillir d'une Jaguar ou d'un jacuzzi. Sur les autres un peu plus récentes, en noir et blanc médiocrement tramé, extraites des pages Sociétés de la presse quotidienne, on la reconnaissait passant une porte de commissariat central, quittant le bureau d'un avocat puis descendant les marches d'un palais de justice. Autant les unes, soigneusement éclairées, foisonnaient en sourires éclatants et regards conquérants, autant les autres n'étaient qu'yeux détournés sous lunettes noires et lèvres closes, aplatis par les flashes et hâtivement cadrés<sup>180</sup>.

Ce passage, détaillant les clichés parus dans la presse représentant « la même jeune femme, toujours en train de sortir de quelque part et légendée sous le nom de Gloria Stella<sup>181</sup> » illustre très bien ce schème du jaillissement, fréquemment

---

<sup>178</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 134.

<sup>179</sup> V. l'ekphrasis des chœurs de crapauds analysée ici-même, p. 109-110.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>181</sup> *Ibid.*

évoqué au sujet de ce personnage dont le nom de scène dénote aussi l'ambition d'un destin brillant. Mais les assonances (*quittant*, *descendant*, *soigneusement*, *éclatants*, *conquérants*) et les allitérations (*jaillir*, *Jaguar*, *jacuzzi*) accentuent la prégnance du mouvement vers la sortie, répété et enregistré par les photographes. Cela permet de mettre en évidence le motif de la fuite, motif qui structure tout le récit, et qui témoigne de ce que le personnage principal du roman aura manqué son destin de star pour connaître celui d'une étoile filante<sup>182</sup>. Dans ces quelques lignes se remarque aussi l'emploi d'un vocabulaire technique qui permet d'identifier les procédés de prise de vue (photo posée, photo volée) et d'impression (presse magazine en couleur, ou presse quotidienne, en noir et blanc) : mais jamais le narrateur ne décrit la jeune femme, dont on apprend au chapitre suivant qu'elle fait partie de la catégorie des « grandes blondes » sur laquelle Salvador prépare péniblement une émission. Ce n'est donc pas ce que la photo représente qui intéresse l'auteur, mais ce qu'elle signifie ; l'absence de remarques esthétiques s'en trouve justifiée.

À d'autres reprises, le refus de l'ekphrasis se signale par une insistance à citer la toponymie au détriment d'une description de l'espace géographique. Dans ce passage, le narrateur relate une visite de Gloire Abgrall à son avocat. Après avoir décidé de quitter le village breton où elle s'était cachée du public pendant quatre ans, méconnaissable et sous une identité d'emprunt, elle quitte aussi son « apparence misérable<sup>183</sup> », retrouve sa coiffure et son allure antérieure, et se rend dans un quartier de Paris dont le seul nom évoque des images connues du lecteur. Ici, Jean Echenoz se contente de citer dans son récit quelques toponymes qui, à l'aide de très brèves descriptions, lui permettent de le situer très précisément dans le temps et dans l'espace. Certains noms de rues semblent suffire, en particulier

---

<sup>182</sup> Bruno Blanckeman commente ainsi son pseudonyme Gloria Stella : « le degré zéro de toute identité pour une étoile, filante – carrière brève, personnage toujours en fuite », Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2000, p. 85-86.

<sup>183</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 86.

dans les évocations de Paris, qu'il serait difficile d'appeler descriptions tant elles sont fragmentaires ou réduites à l'essentiel. Ainsi :

Une heure et demie plus tard, le soleil va se coucher quand Gloire traverse la Seine par le pont de la Concorde avant de remonter les Champs-Élysées à pied. La lumière est soyeuse et blonde, et Gloire aussi. [...] Rue de Tilsitt, entre l'ambassade de Belgique et l'ambassade du Zimbabwe, le cabinet Bardo, avocats associés, occupait tout un deuxième étage. Moquette brune, art abstrait dans l'entrée<sup>184</sup>.

Le simple fait de citer ces points de repère de la topographie urbaine renvoie le lecteur au quartier des ambassades, au huitième arrondissement de Paris et à des lieux dont l'image est abondamment diffusée parce que les Champs-Élysées sont une avenue célèbre, très touristique, et maintes fois montrée à la télévision (pour l'arrivée du Tour de France) ou au cinéma (ne serait-ce que par Godard en 1959 dans *À bout de souffle*<sup>185</sup> où une petite blonde, Patricia Francchini, jouée par Jean Seberg, va et vient sur les « Champs » en vendant le *New York Herald Tribune*). Plus qu'à la topographie, cette évocation renvoie donc à des images populaires, voire à des œuvres du cinéma d'auteur. Mais cette référence est bien trop discrète pour que l'on puisse parler d'ekphrasis.

La description rapide du cabinet de Maître Lagrange, qui gère les biens de Gloire<sup>186</sup>, est caractéristique du regard de Jean Echenoz sur le monde dans lequel se déroulent ses fictions. En une phrase nominale, il évoque à la fois le décor de la scène et le milieu dans lequel elle se déroule. Le narrateur emploie le terme

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>185</sup> Beaucoup de films de la « Nouvelle vague », et par imitation, beaucoup de films français des années 1960 montrent ces lieux emblématiques que sont l'avenue des Champs-Élysées et l'Arc de Triomphe : *Ascenseur pour l'échafaud*, de Louis Malle (1958), et même les *Tontons flingueurs*, de Georges Lautner (1963).

<sup>186</sup> « Bardo », le nom du cabinet, est aussi dans le bouddhisme tantrique la zone où l'on erre entre sa mort physique et la rechute dans le cycle des réincarnations ou l'accès à l'éveil. Il ne fait pas de doute que cette allusion explicite est assumée par l'auteur, puisque c'est grâce à Me Lagrange que Gloire Abgrall peut se faire oublier après sa sortie de prison, et échapper aux détectives de Jouve quand ils retrouvent sa trace pour le compte de Salvador. Lagrange permet à Gloire de prolonger la période intermédiaire qui suit sa sortie de prison et précède son retour – certes momentanée, on le voit à la fin des *Grandes Blondes* – sur le devant de la scène médiatique.

d'« art » pour parler d'œuvres d'art, parce que ce partitif à la tonalité désinvolte lui permet de conduire la scène plus vivement : cette métonymie empêche ici toute ekphrasis, car l'œuvre d'art n'a de sens au cabinet Bardo que par sa présence comme élément décoratif, et en tant que telle, elle n'intéresse pas le narrateur qui ne s'interrompt pas pour la décrire. Finalement, Gloire Abgrall est décrite ici à la faveur d'une discrète hyperbate (« et Gloire aussi », syntagme rejeté en fin de phrase) qui réifie le personnage, faisant de son physique l'équivalent d'une lueur.

Dans ce passage, Jean Echenoz manifeste donc très clairement un usage minimal de la description, et a fortiori, de l'ekphrasis. Cela peut sans doute s'expliquer par le fait que, comme *Les Grandes Blondes* est écrit en référence au genre policier, ce roman n'emploie pas les procédés de styles propres à des genres romanesques plus nobles (le roman historique et le roman psychologique font de certaines descriptions, et en particulier d'ekphrasis de véritables morceaux de bravoure<sup>187</sup>).

Ainsi, bien que *Les Grandes Blondes* aborde les thèmes de la télévision, du vedettariat et que son héroïne soit une femme que sa seule apparence physique semble suffire à identifier, son auteur n'accorde pas à l'image le traitement qui lui serait réservé dans une œuvre plus classique. Le recours à l'ekphrasis et à la mise en abyme est peu fréquent, ou ostensiblement rejeté, ce qui peut s'interpréter en termes de méfiance ou de détachement ironique envers l'image.

La position de Christoph Ransmayr, dans *Morbus Kitahara*, peut être considérée comme assez similaire. Les rares passages qui peuvent être qualifiés d'ekphrasis prennent en effet le lecteur au dépourvu.

L'univers de Moor, dévasté par la guerre et ruiné par les vainqueurs semble dépourvu d'œuvres d'art. Les seuls objets qui peuvent susciter un plaisir esthétique sont un sofa tendu d'une tapisserie, « complètement mangé aux

---

<sup>187</sup> V. le livre VIII de *Corinne ou L'Italie* de Madame de Staël, ou la description récurrente du cheval mort dans *La Route des Flandres*, de Claude Simon.

mites<sup>188</sup> » et un meuble orné de marqueterie, reliques de l'avant-guerre que conserve Ambras, le Roi des Chiens, dans son « antre<sup>189</sup> » : sa chambre dans laquelle son garde du corps, Bering, pénètre en cachette au chapitre XVIII du roman. La haute commode semble émouvoir Bering :

Au-dessus du bouton de chaque tiroir était perché, volait ou chantait un oiseau constitué d'un assemblage de bois précieux finement découpé. Même aux endroits où le bois s'était fendillé ou gonflé sous l'effet des variations de température et de l'humidité ambiante, Bering reconnut ses oiseaux au premier coup d'œil, roitelet, merle, martinet pâle, busard cendré, épervier... les oiseaux de la région du lac<sup>190</sup>.

Ce personnage, toujours marqué par sa fascination pour les oiseaux, pourrait donc bien ne disposer que des rudiments d'une sensibilité esthétique. Sa passion pour les automobiles le confirme. Bering se fait en effet apprécier d'Ambras au point de devenir son garde du corps après avoir mis ses talents de forgeron à son service. La « Grande Réparation<sup>191</sup> » fait l'objet d'un chapitre entier, qui relate comment Bering vient en aide à l'administrateur de la carrière en réparant sa limousine accidentée avant d'en modifier complètement l'apparence extérieure et la mécanique. Ouvrier merveilleux, Bering modèle la tôle comme s'il s'agissait de glaise : « Il découpa et souda les nageoires arrière puis les étira en longueur jusqu'à ce qu'elles se présentent comme de grandes plumes rectrices !<sup>192</sup> », et son habileté suscite une référence évidente au dieu Héphaïstos, comme le fait remarquer Jutta Landa, dans une critique du roman parue peu après sa sortie : « Bering, autre dieu contrefait, ressemble à Héphaïstos, le forgeron : il excelle dans son art, au marteau et à l'enclume, et s'entoure dans un jardin de ferraille de

<sup>188</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, op. cit., p. 208.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 194 sqq.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 209. Orig. : « Über dem Knauf jeder Lade saß, flog oder sang ein aus Furnierhölzern geschnittenen Vogel. Auch wenn das Holz gesprungen war oder sich unter den Schwankungen der Temperatur und Feuchtigkeit der Luft geworfen hatte, erkannte Bering seine Vögel doch auf den ersten Blick, den Zaunkönig, die Amsel, Rauchschnalbe, Bussard, Sperber... die Vögel der Seeregion », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 203.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 88 sqq. Orig. : « Die große Reparatur », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 84 sqq.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 100. Orig. : « Er zerschnitt und schweißte Heckflossen und zog sie in die Länge, bis sie aussahen wie Schwanzfedern! », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 95.

pièces de métal qu'il forge en de nouvelles créations<sup>193</sup> ». Mais l'enthousiasme qui se manifeste dans la description du « compartiment moteur monstrueusement surdimensionné<sup>194</sup> », ou du « capot allongé, devenu pointu à l'avant, [qui] finit par ressembler très exactement à un bec de corneille<sup>195</sup> » évoque celui des auteurs de fictions qualifiées de « *steampunk* ». Celles-ci dérivent du genre *cyberpunk*, représenté notamment par William Gibson<sup>196</sup>, mais au lieu de situer dans un futur proche des intrigues dans lesquelles les réseaux de communication, les grands groupes économiques et les systèmes de surveillance jouent un rôle important, elles les situent dans un univers alternatif où, comme dans l'Angleterre victorienne, qui sert de référence, toute l'énergie est produite par des machines à vapeur. Certaines fictions dérivées du *cyberpunk* ont pu servir à définir un autre genre appelé « *dieselpunk*<sup>197</sup> » : elles font du moteur à explosion le principe de toute énergie mécanique et le placent au centre de leur imaginaire. L'ekphrasis de la Corneille (« *die Krähe* ») – c'est le nom que reçoit la voiture d'Ambras après sa customisation – pourrait donc indiquer une tendance de *Morbus Kitahara* à se

---

<sup>193</sup> Orig. : « *Bering, another warped god, appears as Hephaistos, the smith, excelling in his skills with anvil and hammer, and surrounding himself with an iron garden of metal parts that he forges into new creations* », Jutta Landa, « Fractured Vision in Christoph Ransmayr's *Morbus Kitahara* », *German Quarterly*, 71, No. 2, 1998, p. 142.

<sup>194</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, *op. cit.*, p. 100. Orig. : « *monströs erweiterten Motorraum* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 100. Orig. : « *[bis...] die lange, nun spitz zulaufende Motorhaube einem Krähenschnabel glich* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>196</sup> V. William Gibson, *Neuromancer*, New York, Ace Books, 1984. Le *cyberpunk* s'est développé sous l'influence de romans de science fiction et d'anticipations de William Burroughs, James Ballard ou Philip K. Dick. Beaucoup ont été adaptés au cinéma dès les années 1980, mais d'autres films comme *Akira* (par Otomo Katsuhiro, 1988) ou *The Matrix* (par Andy et Larry Wachowski, 1998) sont des créations originales qui ont rendu ce genre très populaire.

<sup>197</sup> Le « *dieselpunk* » est surtout présent au cinéma, avec la série des *Mad Max* (George Miller, *Mad Max*, 1979 ; George Miller, *Mad Max 2*, 1981 ; George Miller & George Ogilvie, *Mad Max Beyond Thunderdome*, 1985), *Capitaine Sky et le monde de demain* (Terry Conran, *Sky Captain and the World of Tomorrow*, 2004) et dans des jeux vidéos tels *Return to Castle Wolfenstein* (Activision, 2001).

définir par rapport au *dieselpunk*, que Christoph Ransmayr s'en distancie ou qu'il le reprenne à son compte.

Mais pour bien mesurer l'intérêt que Christoph Ransmayr accorde à l'image dans *Morbus Kitahara*, il faut souligner le fait que son héros, Bering, le forgeron mutique dont Ambras fait son garde du corps, perd partiellement la vue : il est atteint par une maladie de la rétine appelée *Chorioretinitis centralis serosa* et dite « syndrome de Kitahara ». Elle obscurcit momentanément certaines zones de son champ de vision. Le médecin qui examine Bering, à Brand, dans les Basses Terres, faisant allusion à la victoire finale obtenue peu après la destruction d'une ville japonaise par une bombe atomique, décrit ainsi les symptômes qui affectent son patient : « Le champignon de Nagoya. Méduse ou champignon de fumée. Comme tu préfères. Les œdèmes dans ta rétine, les taches dans tes yeux ressemblent autant à l'une qu'à l'autre<sup>198</sup> ». Le « *Smokestack phenomenon*<sup>199</sup> » est en effet identifié depuis la première description de cette maladie par un médecin japonais, Kitahara, en 1936<sup>200</sup> et c'est selon Christoph Ransmayr lui-même une conséquence de la vision télescopique qu'il adopte pour écrire son œuvre. Car c'est pour lui « le regard à travers l'optique d'un télescope dans lequel les objets qui dans la réalité sont prêts les uns des autres se rapprochent encore plus<sup>201</sup> ». Or d'après Jutta Landa, « Une telle vision télescopique, simultanément nette et brouillée, aléatoire et sélective, fragmente la cohésion et la continuité. Elle laisse

---

<sup>198</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, op. cit., p. 362. Orig. : « *Den Pilz von Nagoya. Qualle oder Wolkenpilz. Du kannst dir aussuchen, welche Ähnlichkeit dir lieber ist. Die Ödeme in deiner Netzhaut, die Flecken in deinen Augen, sind dem einen so ähnlich wie dem anderen* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 349.

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> S. Kitahara, « Ueber klinische Beobachtungen bei der in Japan haeufig vorkommenden *Chorioretinitis centralis serosa* », *Klinisches Monatsblatt für Augenheilkunde*, Nr 97, 1936, p. 345-362.

<sup>201</sup> Orig. : « *der Blick durch die Optik eines Fernglases, in dem Dinge, die in Wirklichkeit nahe beeinander sind, noch näher zusammenrücken* », « Durch das Fernglas hindurch », entretien avec Herbert Ohrlinger], *Die Presse*, 18/09/1995, p. 15.

des zones floues, des trous dans la perception<sup>202</sup> ». Ces taches et ces trous sont ce qui empêche Bering de voir le monde dans son intégralité. Mais elles expliquent sans doute comment peuvent se trouver côte à côte des scènes triviales ou indiquant l'influence d'un genre populaire, non légitimé par le canon littéraire, et des descriptions de somptueux paysages de montagnes. Christoph Ransmayr a choisi une esthétique de la mixité et du heurt de styles divers. Sa démarche est proche de celle de Thomas Pynchon qui juxtapose lui aussi d'amples descriptions lyriques et des scènes très crues.

Cette analyse de la façon dont les œuvres étudiées ici portent des traces des différents regards portés sur le monde par leurs auteurs nous a donc conduit à mettre en valeur les descriptions d'œuvres d'art, ou ekphrasis. Comme les hypotyposes, amples descriptions qui frappent le lecteur, les ekphrasis accentuent la présence du regard du narrateur ou du personnage dans le texte de fiction. Elles sont donc des indices des choix esthétiques de l'auteur : il peut chercher à redoubler la création artistique dans son œuvre, ou au contraire à la mettre à distance. Faisant alterner l'un et l'autre, Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr adoptent une attitude concordant avec l'une des définitions du postmodernisme, telle qu'elle est reprise par Italo Calvino dans l'une de ses *Leçons américaines* (« Visibilité ») : « On peut considérer le postmodernisme comme une tendance à utiliser ironiquement l'imaginaire mass-médiatique<sup>203</sup> ». L'ironie, qui consiste à affecter l'ignorance, permet en effet de

---

<sup>202</sup> Orig. : « *Such a telescopic vision, simultaneously focused and distorted, random and selective, fragments cohesion and continuity. It leaves blurs, perceptual holes* », Jutta Landa, « Fractured Vision in Christoph Ransmayr's *Morbus Kitahara* », *loc. cit.*, p. 138.

<sup>203</sup> Italo Calvino, *Leçons américaines, Six Propositions pour le prochain millénaire* [1989], [tr. de l'it. par Yves Hersant], in *Défis aux labyrinthes, t. II, Textes et lectures critiques*, [éd. par Mario Fusco et Martine Van Geertruyden], Paris, Seuil, « Bibliothèque Calvino », p. 83. Orig. : « *il post-modernism può essere considerato la tendenza a fare un uso ironico dell'immaginario dei mass media [...]* », *Lezione americane, Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], Milan, Mondadori, « Oscar », 2002, p. 107.

bousculer les hiérarchies et de proposer un pêle-mêle iconoclaste qui méconnaît les frontières entre les styles.

Mais plus qu'un jeu sur les formes traditionnelles du récit, la façon dont nos auteurs emploient l'ekphrasis pour en saper les fondements théoriques leur permet de montrer que le récit de fiction tel qu'ils l'entendent a mieux à faire que de représenter le monde. Chez Jean Echenoz, le refus de l'ekphrasis peut justifier à nos yeux que Lionel Ruffel l'inclue parmi les « écrivains minimalistes<sup>204</sup> » : le réel référentiel ne fait pas grand sens. Christine Jérusalem, dans sa plus récente monographie consacrée à l'œuvre de Jean Echenoz, formule ainsi cette idée : « L'écriture émiettée en énumérations minimales dit la dislocation du monde contemporain. L'altérité est à la fois partout et nulle part : il n'y a rien à voir, ne cessent de dire les personnages<sup>205</sup> ». Mais la dislocation du référent est aussi sensible dans *Gravity's Rainbow* où des citations de films et des passages plus cinématographiques que romanesques introduisent un désordre dans le récit. Un tel brouillage référentiel est aussi sensible dans *Morbus Kitahara* où Christoph Ransmayr thématise le regard de ses personnages sur un univers fictionnel qui renvoie le lecteur à une autre histoire possible de l'Europe. Le titre du roman est donc le nom de la maladie oculaire qui frappe le personnage principal, et ce qui pour lui est une belle œuvre d'art fait plutôt partie des arts populaires (le

---

<sup>204</sup> Dans son essai sur la fin (du siècle, de l'histoire, des idéologies, de la littérature), Lionel Ruffel rappelle que les auteurs qu'a découverts et publiés Jérôme Lindon dans les années 1980, les « impassibles », ont renouvelé l'esthétique du Nouveau Roman : « Pas vraiment de théorie, pas vraiment d'engagement politique, pas vraiment de vision assurée du monde mais ces positions mêmes relevaient d'un choix. [...] L'écriture est généralement sobre et caractérisée par une forme d'imprécision. Le contenu narratif (intrigue, décor, personnage) peut lui aussi être caractérisé de minimaliste », Lionel Ruffel, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, « Chaoïd », 2005, p. 80.

<sup>205</sup> Christine Jérusalem, *Jean Echenoz*, Paris, ADPF – Ministère des Affaires étrangères, « Auteurs », 2006, p. 50. Pour illustrer cette idée, Christine Jérusalem cite plusieurs passages d'*Au piano* (2003) où Jean Echenoz dresse des listes de nationalités de restaurants, de prostituées, et des noms qu'on donne aux différents taxis à locomotion humaine utilisés de par le monde. V. Jean Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 33, p. 62 et p. 169-170.

rock'n'roll, la restauration automobile) que du canon esthétique au moment où paraît le roman. L'ekphrasis permet donc une critique implicite des goûts dominants et de la notion même de canon, et une remise en question de la représentation littéraire. Italo Calvino interroge lui aussi, mais plus explicitement, la capacité du texte littéraire à décrire le monde. Son recours à l'ekphrasis est rare, et la description tient souvent une place minimale dans les évocations urbaines qui constituent *Le città invisibili*.

### 3. La crise du territoire

La crise de la représentation dont sont contemporaines les œuvres étudiées ici et la préférence que leurs auteurs accordent à des espaces-temps problématiques contribuent à l'émergence de territoires disloqués. La dislocation est une séparation brutale, un déplacement forcé des parties d'une articulation, ou d'un ensemble, qui dès lors se trouvent déboîtées, démisées, faussées ou même brisées ; étymologiquement, il s'agit d'un déplacement qui va contre l'ordre naturel des choses. Un territoire disloqué est donc au premier abord un territoire (une partie de l'espace définie par une série de caractéristiques essentielles) qui se trouve subitement séparé ou écarté du lieu auquel il appartient. Mais cette mise à l'écart doit aussi s'entendre par métaphore.

Les fictions de Christoph Ransmayr et de Thomas Pynchon mettent bien souvent en valeur des territoires isolés du reste du monde.

C'est le cas de Moor. La petite ville qui borde le lac apparaît très tôt dans *Morbus Kitahara* comme une ville conquise, envahie par les vainqueurs et vouée au repentir des crimes qu'ont commis ses habitants dans la carrière voisine. Au nom de l'expiation, on y applique la doctrine Stellamour<sup>206</sup>, qui consiste d'abord à écartier Moor des voies de communication, pour mieux l'enclaver entre le lac et les montagnes qui surplombent la région : « Suppression de la voie ferrée ! Moor

---

<sup>206</sup> V. ici-même, p. 164-165.

rejeté le long d'une route boueuse ! Moor coupé du monde<sup>207</sup> ». Les villageois assistent incrédules au démantèlement de la voie ferrée qui reliait Moor au reste du pays et acheminait des convois de prisonniers à la carrière, pendant la guerre. Il s'agit même d'une forme d'autodestruction du chemin de fer : « un convoi ferroviaire spécial plongeait lentement vers les basses terres, transportant ses propres rails<sup>208</sup> ». La situation de Moor est même si confuse au lendemain de la défaite qu'elle constitue « durant cette première année une zone d'occupation où se superposaient et se croisaient six armées différentes<sup>209</sup> ». Mais la région est aussi isolée dans le temps et ramenée vers le passé « au fil d'un long processus de démontage et de dévastation<sup>210</sup> ». La désindustrialisation de Moor est en effet annoncée par le major Elliot dans un discours menaçant qui se clôt sur cette formule : « En arrière ! En arrière, vous tous ! Retour à l'âge de pierre !<sup>211</sup> ». Cette promesse sera tenue, et les habitants de la région sont rares à pouvoir se procurer les laissez-passer délivrés par les autorités d'occupation, qui permettent de s'éloigner des rives du lac et de se procurer dans les basses terres des « briquets et des bas nylon [...], des lunettes de soleil [...], des fruits méditerranéens, des outils ou des grains de café verts<sup>212</sup> ». Lorsque Bering quitte un jour Moor sous la conduite de Lily, qui connaît des passages à travers la Mer de Roche, son arrivée à Brand, dans les basses terres, lui révèle un autre monde :

---

<sup>207</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, op. cit., p. 37. Orig. : « *Stillegung! Moor auf eine Schlammstraße zurückgeworfen! Moor abgeschnitten von der Welt* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 35.

<sup>208</sup> *Ibid.* Orig. : « *So kroch ein Lastenzug ins Tiefland, der seine Geleise mit sich nahm* », *Morbus Kitahara*, *ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 18. Orig. : « *überlagerten und durchkreuzten sich in diesem ersten Jahr die Besatzungszonen sechs verschiedener Armeen* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 15.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 41. Orig. : « *in einem langen Prozeß der Demontage und Verwüstung* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 39.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 44. Orig. : « *Zurück! Zurück mit euch! Zurück in die Steinzeit!* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 41.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 112-113. Orig. : « *Feuerzeuge [...] und Nylonstrümpfe [...], Sonnenbrillen [...], Südfrüchte, Werkzeuge oder grüne Kaffeebohnen* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 108-109.

dans la vitrine d'un grand magasin, vaste comme une scène de théâtre, entre des pyramides de fruits inconnus, des mannequins en pyjamas brillants, des chaussures de toutes les couleurs, des boîtes de pralines et de la robinetterie argentée, se dressait un *mur* de lumière au-dessus du chaos des marchandises, un rempart scintillant uniquement formé d'écrans de télévisions !<sup>213</sup>

L'abondance, la nouveauté et la diversité des produits exposés ainsi que la débauche d'électricité utilisée pour leur présentation commerciale ébahissent le personnage. Cela traduit le retard technologique et l'isolement de la région de Moor, qu'il n'avait jamais quittée jusqu'à ce moment de l'histoire. L'isolement de Moor se traduit donc par une inadaptation de ce personnage au monde qui l'entoure. Par là Bering ressemble tout à fait à son père, l'ancien combattant d'« *El Agheila, Tobruk, Salum, Halfayah, Sidi Omar*<sup>214</sup> » qui depuis son retour de captivité n'a jamais vraiment quitté les sables du désert<sup>215</sup>. Tous deux sont inadaptés à leur époque, si bien qu'à Brand, les questions de Bering sur la victoire finale, sur la bombe atomique qui a détruit Nagoya, le font passer pour un arriéré : « *Na-go-ya ?* Le vendeur de billets de loterie n'accordait pas trop de son temps à un Tsigane, un garçon d'écurie, ou un valet de ferme – d'ailleurs peu lui importait – dont il ne semblait même pas comprendre les questions<sup>216</sup> ». Que Bering soit comparé à un Tsigane montre bien, selon un préjugé très courant, à quel point l'isolement de Moor, cette zone d'exclusion hors du monde, hors du

---

<sup>213</sup> Orig. : « *im bühnengroßen Schaufenster eines Kaufhauses, zwischen nie gesehenen, zu Pyramiden gehäuften Früchten, Modellpuppen in glänzenden Pyjamas, Schuhen in allen Farben, Pralinenschachteln und versilberten Armaturen, erhob sich eine Mauer aus Licht aus dem Chaos des Angebots, ein flimmernder Wall, der ausschließlich aus Fernsehschirmen bestand!* », Christoph Ransmayr, *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 326.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 279. Ce sont les lieux des batailles d'El Alamein et des Omars, batailles bien réelles qui virent la défaite en Lybie, en 1942, de l'Afrikakorps de Rommel contre les armées anglaises.

<sup>215</sup> Dans les chapitres XXIII à XXVIII, ce vieil homme, dans son délire sénile, ne voit plus la réalité qu'à travers le prisme de ses souvenirs de guerre. Il est d'ailleurs surnommé le guerrier (« *der Krieger* »).

<sup>216</sup> Orig. : « *Na..go..ya? Der Losverkäufer nahm sich nicht viel Zeit für einen Zigeuner oder einen Stallburschen oder Reitknecht oder was immer der war, und er schien auch dessen Fragen nicht zu verstehen* », Christoph Ransmayr, *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 328.

temps, a fait de ses habitants des parias. Moor est donc au cœur d'un territoire en crise, un territoire disloqué car exclu du reste du monde et coupé des régions voisines. Le terme de dislocation est particulièrement adapté à la situation de Moor, car ici, le lieu qu'occupe cette petite contrée a été brutalement coupé (c'est le sens du préfixe dis-) des réseaux de communication, si bien que son territoire géographique et les possibilités d'accès à la culture de ses habitants se définissent négativement, par l'éloignement et la réclusion que leur imposent les armées d'occupation.

De façon assez similaire, dans *Gravity's Rainbow*, la guerre force de nombreux personnages à vivre dans des enclaves, réelles ou imaginaires, qui constituent des territoires de crise. Là, l'espace géographique réel de référence s'est brutalement modifié, et il met en crise le territoire auquel il appartenait. Ce type de crise du territoire touche par exemple l'idylle de Roger Mexico, le statisticien du groupe de recherches PISCES, et Jessica Swanlake, jeune femme engagée dans les ATS qu'il a rencontrée lors des séances de spiritisme auxquelles ils assistent avec d'autres chercheurs de l'hôpital « The White Visitation »<sup>217</sup>. Ainsi, les deux amants vivent leur amour dans une maison évacuée qu'ils occupent illégalement : « dans une zone interdite, sous le barrage de ballons, au sud de Londres. La ville, évacuée en 40 est toujours sous contrôle des autorités – toujours sur la liste du ministère<sup>218</sup> ». Il est significatif que les moments de bonheur et d'intimité de ce jeune couple ne puissent prendre place que dans une zone vidée de ses habitants pour des raisons stratégiques (elle se trouve sous les ballons déployés en guise de défense anti-aérienne).

Mais ce territoire marqué par la Seconde Guerre mondiale, dont Mexico se dit le fils, par défi, façonne aussi l'imaginaire d'autres personnages du roman de

---

<sup>217</sup> ATS : Auxiliary Territorial Services.

<sup>218</sup> Orig. : « *in a stay-away zone, under the barrage balloons south of London. The town, evacuated in '40, is still "regulated" – still on the Ministry's list* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, op. cit., p. 42.

Thomas Pynchon. Le portrait du général de brigade Pudding, improbable vétéran hors d'âge qui commande « The White Visitation », le présente pris entre ses fonctions militaires, dans le maquis des différents bureaux alliés, et ses souvenirs de la guerre précédente :

Son plus grand triomphe sur le champ de bataille avait eu lieu en 1917, au milieu des gaz et de la boue armageddonienne du saillant d'Ypres, où il conquiert un bout de no man's land qui tout au plus faisait 40 yards de profondeur, avec seulement 70 % de pertes de son effectif<sup>219</sup>

L'évocation de la troisième bataille d'Ypres dite aussi bataille de Passchendaele (juillet-novembre 1917) renvoie au caractère absurde de cette offensive britannique, canadienne et française. Les lignes allemandes reculèrent d'une dizaine de kilomètres, dans une vaste étendue de boue, au prix de 700 000 morts et blessés de part et d'autre, mais la contre-attaque du printemps 1918 rendit ces sacrifices absolument vains puisque les Britanniques, Canadiens et Français perdirent en trois jours l'avance qu'ils avaient conquise l'année précédente. Le lieu des hauts-faits du général Pudding est précisément localisé, le saillant d'Ypres désignant ce relief qui se trouve près de cette petite ville des Flandres que les Allemands ont occupée de 1915 à 1918. Mais Pudding n'est donc présenté que comme un officier qui a mené son unité quelques trente-six mètres en avant, en plein no man's land, dans une atmosphère apocalyptique, comme le précise l'allusion au champ de Meguiddo<sup>220</sup>, et qui a connu là un succès militaire remarqué mais inutile. Le territoire n'est conquis que temporairement, et c'est un lieu où nul homme ne peut vivre. Cependant, au début de l'année 1945, comme

---

<sup>219</sup> « *His greatest triumph on the battlefield came in 1917, in the gassy, Armageddonite filth of the Ypres salient, where he conquered a bight of no man's land some 40 yards at its deepest, with a wastage of only 70% of his unit* », *Ibid.*, p. 78.

<sup>220</sup> Cette allusion à Apocalypse 16,16 est justifiée par l'usage anglais du toponyme d'Armageddon pour qualifier une bataille sanglante, brutale et massive, comme le fut la bataille de Passchendaele. Dans le texte de Jean, c'est en ce lieu que sont rassemblés contre le Christ tous les rois du monde pour une immense bataille qui précède le Jugement dernier.

Londres est bombardée de fusées V-2, le général Pudding se trouve toujours en charge d'un territoire mal défini, à l'hôpital « The White Visitation » :

pris au piège dans une guerre du renseignement, bureaucratique et paperassière, piégé par la technologie et des « cliques de spiritualistes, d'amuseur de vaudeville, de techniciens du sans-fil, couéistes, ouspenskiens, skinnériens et fanatiques de la lobotomie et zélotes de Dale Carnegie »<sup>221</sup>

Car ce n'est plus comme vingt-sept ans plus tôt dans des tranchées pleines de boue, de rats et de cadavres, devant un paysage dévasté, que se trouve Pudding, mais dans la confusion des différentes agences de renseignement et de propagande avec lesquelles il travaille.

On est censé opérer de concert – trop souvent dans une dissonance ahurissante – avec d'autres régions désignées de la Guerre, colonies de cette Métropole projetées partout où l'entreprise a pour but la mort systématique : le P.W.E. empiète sur le ministère de l'Information, le service européen de la BBC, le Special Operations Executive, le ministère de la Guerre économique et le département d'Espionnage politique du F.O. à Fitzmaurice House. Entre autres. Avec quoi, à l'arrivée des Américains, il a aussi fallu coordonner leur OSS, leur OWI et l'Army Psychological Warfare Department. C'est là qu'est né le département commun, SHAEF Psychological Warfare Division (PWD), qui rend compte directement à Eisenhower, et pour maintenir l'ensemble, un London Propaganda Coordinating Council, qui n'a en fait aucune réelle autorité.

Qui peut retrouver son chemin dans ce luxuriant labyrinthe d'initiales, flèches continues et en pointillés, rectangles grands et petits, noms imprimés et mémorisés ?  
Pas Ernest Pudding<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> Orig. : « *trapped in a paper and bureaucratic war of intelligence, trapped by technology and "cliques of spiritualists, vaudeville entertainers, wireless technicians, Couéists, Ouspenskians, Skinnerites, lobotomy enthusiasts, Dale Carnegie zealots"* », Keith W. Schlegel, « The Rebellion of the Coprophages », *Pynchon Notes*, No. 46-49 (Spring – Fall 2000–2001), 2003, p. 173. La citation de Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 79, énumère les divers courants de la psychologie et de l'occultisme de bazar représentés au sein du groupe PISCES.

<sup>222</sup> Orig. : « *One is supposed to be operating in concert—yet too often in amazing dissonance—with other named areas of the War, colonies of that Mother City mapped wherever the enterprise is systematic death: P.W.E. laps over onto the Ministry of Information, the BBC European Service, the Special Operations Executive, the Ministry of Economic Warfare, and the F.O. Political Intelligence Department at Fitzmaurice House. Among others. When the Americans came in, their OSS, OWI, and Army Psychological Warfare Department had also to be coordinated with. Presently there arose the joint, SHAEF Psychological Warfare Division (PWD), reporting direct to Eisenhower, and to hold it all together a London Propaganda Coordinating Council, which has no real power at all.*

Ce que décrit le passage cité est donc à la fois la situation peu confortable du personnage, dont la mission est concurrencée par celles des autres acteurs de ces différents bureaux et organismes alliés, mais aussi le schéma qui représente leur système d'organisation, réseau fort compliqué à l'évidence. Les métaphores qui font de ce diagramme un « labyrinthe » inextricable, et de la guerre et de ses structures de décisions des colonies et leur métropole, sont des métaphores spatiales. Les points de repères ne sont pas des toponymes, mais des sigles et des acronymes. Le général Pudding a de toute façon perdu son chemin, il ne pense qu'à la boue du saillant d'Ypres, et pour le guérir de cette névrose post-traumatique le docteur Pointsman le force à participer à des scènes sado-masochistes où il se soumet à sa « *Domina nocturna*<sup>223</sup> ». Son rapport à l'espace semble donc identique, en 1917 comme en 1944 : Pudding est désorienté, il ne sait vraiment ni où il est, ni où il va. Mais on remarque que pour donner une telle impression au lecteur, Thomas Pynchon prend bien soin de lui donner des indications référentielles qui lui permettent de se représenter l'espace géographique dans lequel le général Pudding est placé et, métaphoriquement, les structures de décision avec lesquelles il doit travailler. Le lecteur est informé et dispose des clés du système de référence spatiale, pour mieux voir à quel point le personnage en est privé. Cependant, la bataille de Passchendaele, les recherches menées à la « White Visitation » et l'organisation confuse et redondante des services secrets alliés sont évoquées par des métaphores qui en font des structures architecturales ou des figures topographiques : labyrinthes, étendues de boue, et empire colonial destiné à la détruire le monde. Ici, c'est donc dans la stratification

---

*Who can find his way about this lush maze of initials, arrows solid and dotted, boxes big and small, names printed and memorized? Not Ernest Pudding* ». Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 78. P.W.E. : *Political Warfare Executive* (GB), BBC : *British Broadcasting Corporation*, F.O. : *Foreign Office* (GB), OSS : *Office of Strategic Service* (USA), OWI : *Office of War Information* (USA), SHAEF : *Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force*.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 233-239.

et la complexité du territoire de ce personnage, pris entre ses souvenirs, ses fantasmes et une réalité confuse, que l'on peut voir un territoire disloqué. La crise du territoire apparaît donc sous la forme d'un trouble et d'un déséquilibre causés par une surabondance de limites, de frontières et de relations entre des groupes qui doivent cohabiter sur le même territoire.

Mais si le contrôle d'un territoire trop restreint (par des armées opposées, ou par des chercheurs fantasques) pose problème dans le cas du général Pudding, dans *Le città invisibili* on peut plutôt penser que la difficulté à contrôler un territoire trop vaste et divers est ce qui provoque la crise. Italo Calvino représente ainsi la mélancolie de l'empereur, qui dit à Marco Polo dans le volet qui ouvre la quatrième section du recueil : « *Je sais bien que mon empire pourrait comme un cadavre dans un marais, dont l'infection empeste aussi bien les corbeaux qui le mangent que les bambous qui poussent en s'engraissant de sa liqueur*<sup>224</sup> ». Dans un autre passage, Kublai dit sa crainte de voir son empire s'effondrer sous son propre poids<sup>225</sup>. Il souhaite voir des villes qui ne soient pas aussi riches et imposantes que celles que lui décrit son ambassadeur :

*et dans ses rêves maintenant apparaissent des villes légères comme des cerfs-volants, des villes ajourées comme des dentelles, des villes transparentes comme des moustiquaires, des villes nervures de feuilles, des villes lignes de la main, des villes filigranes à voir au travers d'une épaisseur opaque et leurrante*<sup>226</sup>.

Ces villes sont des réalisations impossibles, des adynata urbains, car elles sont comparées à des matières, des figures ou des objets ténus, de substance trop fine

---

<sup>224</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 73. Orig. : « *So bene che il mio impero marcisce come un cadavere nella palude, il cui contagio appesta tanto i corvi che lo beccano quanto i bambù che crescono concimati dal suo liquame* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 59.

<sup>225</sup> V. ici-même, p. 201.

<sup>226</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 90. Orig. : « *nei sui sogni ora appaiono città leggere come aquiloni, città traforate come pizzi, città trasparenti come zanzariere, città nervatura di foglia, città linea della mano, città filigrana da vedere attraverso il loro opaco e fittizio spessore* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 73.

pour servir de matériau de construction<sup>227</sup>. Cependant, les aspirations de Kublai semblent précisément correspondre aux villes décrites par Marco Polo dans la série des « villes effilées », (« *città sottili* », dans le texte original : subtiles, déliées). Trois villes sur les cinq de la série ont en commun une occupation de l'espace dans sa verticalité. D'Armillé ne sont visibles que les « conduites d'eau qui montent verticalement là où devraient être les maisons [...] une forêt de tubes qui se terminent en robinets, en douches, en siphons, en trop-pleins<sup>228</sup> » ; Zenobia, « bien que située sur un terrain sec, [...] repose sur de très hauts pilotis<sup>229</sup> » ; Ottavia (Octavie), « ville-toile d'araignée<sup>230</sup> », est suspendue au-dessus d'un gouffre « sur un filet qui sert de lieu de passage et de support. Tout le reste, au lieu de s'élever par-dessus, est suspendu en dessous : échelles de corde, hamacs, maisons en forme de sacs<sup>231</sup> ». Ces structures légères se retrouvent aussi à Sofronia, la ville dont une moitié, bâtie en dur, ne reste que temporairement sur le champ de foire. La partie permanente de la ville comprend les manèges et les attractions foraines<sup>232</sup>. Ces formes effilées et ces matières souples et légères constituent l'image d'une ville idéale, mobile et provisoire et elles correspondent à la définition qu'Italo Calvino donne de son travail au début de la première de ses *Leçons américaines* : « Légèreté » : « je me suis efforcé d'ôter du poids tantôt aux figures humaines, tantôt aux corps célestes, tantôt aux cités ; je me suis efforcé,

---

<sup>227</sup> Mais ces images peuvent évoquer les immeubles de verre et d'acier de Chicago, les moucharabiehs de l'Institut du monde arabe à Paris (Jean Nouvel, 1987), ou plus généralement le bio-design qui cherche dans ses créations à imiter des formes observées dans la nature.

<sup>228</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 62. Orig. : « *le tubature dell'acqua, che salgono verticali dove dovrebbero esserci le case [...] una foresta di tubi che finiscono in rubinetti, docce, sifoni, troppopieni* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 49.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 45. Orig. : « *benché posta su terreno asciutto [...] sorge su altissime palafitte* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 34.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 91. Orig. : « *città-ragnatela* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 75.

<sup>231</sup> *Ibid.* Orig. : « *una rete che serve da passaggio e da sostegno. Tutto il resto, invece d'elevarsi sopra, sta appeso sotto: scale di corda, amache, case fatte a sacco* », *Le città invisibili*, *ibid.*

<sup>232</sup> V. ici-même, p. 76-77.

surtout, d'ôter du poids à la structure du récit et au langage<sup>233</sup> ». On peut reconnaître ici des allusions à sa trilogie *Nos ancêtres*, en particulier peut-être au *Barone rampante* (1957), qui raconte l'histoire d'un jeune garçon qui va vivre toute sa vie dans les arbres, sans toucher terre, aux *Cosmicomiche* (1965) et *Ti con zero* (1967), consacrées à l'histoire de l'univers que traverse un personnage multiforme, Qfwfq, à nos *Città invisibili* (1972) et à *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), à la fois roman et jeu littéraire sur le roman. La légèreté qui guide l'auteur dans son œuvre, et qu'il place sous l'égide du poète Guido Cavalcanti tel que le présente Boccace dans un passage du *Décameron*<sup>234</sup>, est donc un idéal que partagent les personnages des *Città invisibili*. En effet, de nombreuses villes de l'empire de Kublai sont lourdes, au sens de « pesante » en italien : elles sont grossières, pénible, brutales, telles Moriana, dont la « face cachée [est] une étendue de tôle rouillée, de toile de sac, d'essieux hérissés de clous, de tuyaux noircis par la suie<sup>235</sup> ». Ces villes ternes, sombres, violentes, entourées d'ordures comme Leonia, menacées par des complots comme Berenice, ou encore vivant en relation étroite avec leurs morts, comme celles de la série « les villes et les morts », se font plus nombreuses dans la seconde moitié du recueil. Elles rendent manifeste une opposition fondamentale entre les villes

---

<sup>233</sup> Italo Calvino, *Leçon américaines, Six propositions pour le prochain millénaire* [2001], [tr. de l'it. par Yves Hersant], *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques, t. II*, Paris, Seuil, « Bibliothèque Calvino », 2003, p. 13. Orig. : « *ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio* », *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], Milan, Mondadori, « Oscar », 2002, p. 7.

<sup>234</sup> Cavalcanti, contemporain de Dante, échappe à un chahut (« *una brigata* ») dans lequel ses amis voulaient l'entraîner, en bondissant par dessus la tombe sur laquelle il méditait. Ce beau geste est rapporté dans un passage du *Décameron* (VI, 9) qu'Italo Calvino commente dans « Leggerezza », *Lezioni americane, op. cit.*, p. 15-24.

<sup>235</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles, op. cit.*, p. 123. Orig. : « *la fascia nascosta di Moriana, una distesa di lamiera arrugginita, tela di sacco, assi irte di chiodi, tubi neri di fuliggine* », *Le città invisibili, op. cit.*, p. 105.

heureuses et poétiques que Marco Polo aime présenter au Grand Khan, et celles qui témoignent du déclin de son empire.

Certaines villes inspirent le bonheur et l'espoir, d'autres semblent vouées au désastre, au malheur et à la ruine. Cette opposition de valeurs traverse des notations sur leur forme, leur couleur dominante, leurs croyances et surtout sur les récits qui s'y racontent, qui les fondent ou qui annoncent leur devenir. Le portrait de Teodora rapporte les récits des historiens et les espoirs de ses habitants. « La ville, grand cimetière du règne animal<sup>236</sup> » n'a cessé de combattre les différents animaux parasites qui ont tenté d'y supplanter les humains. Mais après les exterminations successives, « par les sous-sols de la bibliothèque » reviennent « les sphinx, les griffons, les chimères, les dragons<sup>237</sup> » et tous les autres monstres mythologiques. Et l'oracle que délivra une Sibylle au sujet de Marozia est ambigu : « je vois deux villes : l'une du rat, l'autre de l'hirondelle<sup>238</sup> ». Mais alors que ses habitants y voient la promesse d'une vie plus heureuse, loin des « galeries de plomb<sup>239</sup> » et du « plafond de pierre, de toiles d'araignées, de moisissures<sup>240</sup> » qui pèsent sur toutes les têtes, pour Marco Polo, cette transition vers une ville « cristalline, transparente au regard comme une libellule<sup>241</sup> » est toujours en cours mais on revient sans cesse vers la ville d'avant : « l'une et l'autre changent selon les temps ; mais leur rapport reste le même : la seconde est celle qui va sortir de la première<sup>242</sup> ». Cette évidence démontre clairement que l'aspiration à une vie meilleure n'est jamais déçue à Marozia, mais qu'aucun succès n'y est définitif.

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 184. Orig. : « grande cimitero del regno animale », *Le città invisibili*, op. cit., p. 158.

<sup>237</sup> *Ibid.* Orig. : « dalli scantinati della biblioteca », « le sfingi, i grifi, le chimere, i draghi », *Le città invisibili*, op. cit., p. 159.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 177. Orig. : « vedo due città: una del topo, una della rondine », *Le città invisibili*, op. cit., p. 154.

<sup>239</sup> *Ibid.* Orig. : « cunicoli di piombo », *Le città invisibili*, *ibid.*

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 178. Orig. : « il suo soffitto di pietra ragnatele e muffa », *Le città invisibili*, op. cit., p. 155.

<sup>241</sup> *Ibid.* Orig. : « cristallina, trasparente come una libellula », *Le città invisibili*, *ibid.*

<sup>242</sup> *Ibid.* Orig. : « entrambe cambiano nel tempo; ma non cambia il loro rapporto; la seconda è quella che sta per sprigionarsi dalla prima », *Le città invisibili*, *ibid.*

N’y voyons pas un jugement général au sujet de la ville ; Marco Polo, avec sagesse et simplicité, rend compte d’une situation toujours tangente. La métaphore zoologique rappelle avec légèreté que les Sibylles transmettent selon la tradition classique la parole d’Apollon l’Oblique (selon l’une de ses épithètes consacrées : « Loxias »). Marozia et Teodora sont donc des villes ambiguës qui oscillent sans cesse entre la liberté et l’asservissement, entre la lumière et l’obscurité. Elles sont ce qui fait douter l’empereur de sa maîtrise sur son territoire.

En bref, la crise du territoire se pose encore en d’autres termes dans *Le città invisibili*. L’espace n’est pas trop étroit, ni trop partagé, il est trop vaste. De plus les lieux décrits sont marqués par une forte opposition, d’une ville à l’autre, et parfois au sein d’une même ville. Le territoire de l’empire est donc en crise parce qu’il ne semble pas pouvoir obéir à une même loi. Les villes de Kublai sont trop fragiles et changeantes pour qu’il puisse un jour espérer les avoir en son pouvoir. Cela explique sans doute qu’il leur tourne ostensiblement le dos, reclus en son palais de Kemenfu. Elles lui sont invisibles parce qu’il ne veut pas les voir.

Dans *Les Grandes Blondes*, Jean Echenoz fait voyager ses personnages dans un monde lui aussi trop vaste. Mais ce n’est pas sa diversité qui met en crise la notion de territoire : c’est son indistinction. On a vu plus haut que l’exotisme dans ce roman n’est pas où on l’attend<sup>243</sup>. Mais le comportement de Gloire Abgrall prouve que le dépaysement n’est pas ce qu’elle recherche. Dans son séjour à Sidney comme en Inde, elle passe le plus clair de son temps à l’hôtel. Cela s’explique d’abord par le climat : « le soleil australien n’est pas un soleil comme les autres. Il vous brûle avant de vous réchauffer<sup>244</sup> ». À Bombay, la violence des rapports entre touristes et miséreux la rebute :

Gloire passa deux jours pleins sans sortir de l’hôtel, perdant son temps chez les commerçants de luxe du rez-de-chaussée. Une seule fois sortie le troisième jour,

---

<sup>243</sup> V. ici-même les évocations de Madras et Singapour, p. 109 et p. 202.

<sup>244</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 98.

quelques mendiants la poursuivirent plus féroce­ment que d'habitude [...], Gloire regagna sa chambre un peu découragée<sup>245</sup>.

Puis dans la ville du Sud, plus paisible, où elle passe une dizaine de jours, à nouveau en compagnie de Béliard, ses excursions touristiques finissent par la lasser. Tous deux « trouve[nt] le temps long<sup>246</sup> », et surtout, des insomnies obligent la jeune femme à garder la chambre : « Elle passait ses journées près de lui endormi, allongée dans sa chambre aux rideaux tirés. Les yeux grand ouverts au plafond, ne pensant plus à rien, comptant indéfiniment les tours du ventilateur<sup>247</sup> ».

L'héroïne du roman paraît donc faire le tour du monde en gardant la chambre<sup>248</sup>. Peut-être la période d'isolement qu'elle a vécue en Bretagne l'empêche-t-elle de voir la diversité du monde ? Mais cette attitude est aussi celle du narrateur, qui renâcle à raconter les voyages des poursuivant de Gloire Abgrall : « nous connaissons déjà ce trajet, réglons donc tout cela très vite et résumons. À l'hôtel de Darling Harbour ils ne trouvèrent personne, le temps était épouvantable, ils n'eurent le temps de rien voir, ils rentrèrent aussitôt<sup>249</sup> ». Le recours à la parataxe dans cette ellipse provoque une accélération du récit tout à fait remarquable, car elle permet aussi de passer sous silence la variété des espaces parcourus par les personnages. Il semble donc que l'indistinction du monde parcouru soit l'une des représentations que ce roman d'aventures autour du monde vise à susciter dans l'esprit du lecteur.

Il est bien question dans *Les Grandes Blondes* de passages à la douane (y compris de marchandises suspectes), de passeports et de décalage horaire, mais

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>248</sup> C'est tout autre chose que de rêver en contemplant des cartes, comme le jeune Marlow dans *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, ou de vivre des aventures fabuleuses en restant enfermé dans une pièce, comme le raconte Xavier de Maistre (1763-1852), dans *Voyage autour de ma chambre* (1794).

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 124.

les personnages impliqués dans la poursuite sont séparés moins par des frontières et des territoires éloignés que par l'avance qu'a prise Gloire Abgrall sur les détectives. Mais comme le remarque Christine Jérusalem,

les romans géographiques de Jean Echenoz sont des romans de la divagation, dans tous les sens du terme. Les voyages réels (la tournée de Ravel en Amérique) possèdent leur part de non-sens, « du glacial au tropical, des allers-retours absurdes, escales incertaines et dérivations incongrues au fil de vingt-cinq villes traversées<sup>250</sup> ». Les courses-poursuites fictionnelles se réduisent à des allers-retours qui imposent clairement l'idée d'un surplace<sup>251</sup>

et l'auteur met en évidence « l'impression de piétinement qui est particulièrement présente dans *Les Grandes Blondes*<sup>252</sup> ». Elle transparait dans l'ennui qu'éprouvent les personnages du roman. L'héroïne, de retour d'Australie et d'Inde, a certes retrouvé sa blondeur, son charme, et renoué avec le succès grâce à l'émission de télévision de Salvador qui devient son amant, mais pour cela il aura fallu se compromettre avec l'homme d'affaire véreux Moopanar et son associé en France qui n'est autre que l'avocat maître Lagrange. Dès le retour de Gloire en France, celui-ci la confine à la campagne, en Normandie, où elle connaît l'ennui, comme durant ses séjours « sous les tropiques au loin<sup>253</sup> ».

Elle trouvait ces journées bien longues, elle aussi regardait souvent l'heure, jamais le cours du temps n'avait paru si lent. D'une lenteur décourageante, multipliée par elle-même, pesant au seuil de l'immobile. Lenteur de l'herbe qui pousse, lenteur d'air ou de glu. S'il est des mots dont le sens détermine la carrière, la lenteur est sans doute au premier rang de ceux-ci : si lente qu'elle ne s'est pas encore trouvée le moindre synonyme alors que la vitesse, qui ne perd pas une minute, en a déjà plein<sup>254</sup>.

Ce paragraphe étonnant développe un commentaire lexicologique sur le mot « lenteur », lenteur au carré d'abord caractérisée par des notations psychologiques subjectives et des qualificatifs qui permettent d'approcher le sens du terme par comparaison à d'autres référentiels de mesure : la masse (« pesant ») et la vitesse

---

<sup>250</sup> Jean Echenoz, *Ravel*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 54.

<sup>251</sup> Christine Jérusalem, *Jean Echenoz*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>253</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 208.

du mouvement (l'immobilité étant désignée par l'adjectif substantivé). Mais le commentaire se développe par des comparaisons elliptiques (à l'aide d'un complément du nom) avec le domaine biologique : « l'herbe qui pousse » et « l'aï », mammifère arboricole aussi nommé « paresseux ». L'image de la glu, arme des oiseleurs, met en valeur la viscosité de cette substance. Ces trois comparaisons entraînent donc le lecteur bien loin de Gloire Abgrall, mais le cratylisme de la fin de cette digression (« lenteur » serait donc un mot très lent à se trouver des synonymes) fait entrer le lecteur au cœur d'une plaisanterie érudite qui signe le travail de l'auteur et laisse en arrière-plan, avec humour, l'ennui dont souffre son personnage. À moins que cette érudition soit pour l'auteur un remède à l'ennui ? Elle est en tout cas très divertissante pour le lecteur.

Cet ennui affecte aussi Boccara, l'assistant de Personnettaz, obligé de rentrer de Bretagne à vitesse réduite après que Gloire Abgrall a fracassé le pare-brise de sa voiture à coups de hache : « décontractant ses lombaires, assouplissant ses avant-bras sur le volant, il s'exhortait au calme bien qu'irrité par cette lenteur, par l'hypocrisie de cette lenteur qui feint, majordome de la mort, d'ignorer la brièveté de l'existence<sup>255</sup> ». Le développement de l'hyperbate introduite par l'anaphore de la préposition « par » tient de la sentence morale, mais elle est frappante, du fait de la personnification de la lenteur en un être inquiétant et fantastique, ce qui contraste avec l'allusion probable au traité de philosophie de Sénèque, *Sur la brièveté de la vie*<sup>256</sup>. À une autre reprise, l'ennui de ce personnage est clairement évoqué, et comparé à celui qu'éprouvent Gloire et Béliard (noté à la page précédente) dans l'incipit du chapitre XVII : « Aux grands yeux bleus de Boccara, le temps semblait également long<sup>257</sup> ». Mais alors que la jeune femme qu'il a cherchée vainement se repose au Club cosmopolite, dans le sud de l'Inde, lui vient

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>256</sup> Dans le *De breuitate uitae*, l'ancien précepteur de Néron nous enjoint à ne pas vivre dans l'instant et à prendre du loisir pour pouvoir vivre vraiment : en philosophe, dans la méditation.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 147.

de rentrer d’Australie après un voyage-éclair qui n’a rien donné. Il se dit même « un peu déprimé<sup>258</sup> », plus tôt dans le récit.

Ainsi, les fréquents voyages des principaux personnages du roman, qui les ramènent toujours à Paris, sont à juste titre qualifiés par Christine Jérusalem de dérive, de divagation, de surplace et de piétinement. Mouvements vains et fatigants, ils sont dus à ce qui se trouve être le principe même de cette poursuite : l’asynchronie des déplacements de l’héroïne et de ses poursuivants place ceux-ci dans un temps mort toujours prolongé, ils ne rattrapent jamais leur retard, et arrivent toujours après elle. Les détectives Personnettaz et Boccara se sont épuisés alors qu’il suffira d’aller à Honfleur pour retrouver la jeune femme. Leurs voyages, « série de ressassements inutiles<sup>259</sup> », leur font oublier leur ennui pour un temps, mais les pays étrangers, les provinces françaises qu’ils traversent restent dans l’indistinction. Quant à Gloire Abgrall, elle n’est partie que pour être loin de son passé, mais elle doit à nouveau affronter la notoriété dès son retour en France. Pour elle aussi, les voyages auront eu lieu dans un temps mort, un intervalle qui paraît vide et offre donc de la place pour l’ennui. S’il y a des territoires bien identifiés, ils restent ainsi des zones de passage, des non-lieux qui mettent en crise la notion de territoire par l’indistinction dont ils en recouvrent les expressions représentées dans *Les Grandes Blondes* par les lieux cités, parfois décrits, mais jamais pittoresques : Paris, les Côtes d’Armor, la Normandie, les Pyrénées, Sidney, Singapour, Delhi, Bombay et une ville indienne moins grande dans laquelle nous avons reconnu Madras, dite aussi Chennai<sup>260</sup>.

Ainsi, les œuvres d’Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr que nous étudions proposent différents types de crise du territoire. En représentant des territoires, réels ou fictionnels, par les fictions développées, ces auteurs leur assignent des caractéristiques qui menacent leur équilibre, leur

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>259</sup> Christine Jérusalem, *Jean Echenoz, op. cit.*, p. 51.

<sup>260</sup> V. ici-même, p. 109.

cohérence et même leur permanence. La surabondance d'espace comme sa trop grande étroitesse, sa diversité excessive ou au contraire l'indifférence du narrateur laissant dans l'indistinction des régions pourtant très diverses perturbent le territoire et le placent dans une situation critique et problématique : on peine à reconnaître dans sa représentation le réel référentiel, et elle se distingue de représentations plus couramment rencontrées des mêmes territoires dans des textes littéraires antérieurs.

Après un premier moment consacré à la représentation, ce chapitre a permis d'interroger la façon dont la notion de territoire fait sens dans notre étude sur *Le città invisibili* d'Italo Calvino, *Les Grandes Blondes* de Jean Echenoz, *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon et *Morbus Kitahara* de Christoph Ransmayr. Le territoire prend la forme, dans le récit de fiction, d'un espace qui existe relativement au temps vécu par les personnages. À ce titre, ce territoire consiste surtout en un rythme, et en des lieux décrits. L'étude de quelques ekphrasis a ensuite permis de montrer à quel point ces œuvres font jouer les frontières entre les formes d'arts et les genres littéraires, et bien souvent, refusent de se plier à la règle classique de l'imitation (au sens restreint) selon laquelle une œuvre réussie doit représenter de belles œuvres d'art. Dès lors, on pouvait entrer dans le détail de la crise du territoire qui découle de la méfiance dont font preuve ces auteurs devant la représentation littéraire. Dans ce dernier moment du chapitre, le territoire n'a été envisagé que comme portion de l'espace géographique référentiel, mais nous avons montré que les fictions étudiées ici défendent des positions diverses, et bien souvent très claires, mais qui toutes concluent à la mise en valeur d'un malaise de l'homme dans l'espace qu'il occupe. C'est l'une des dimensions de la crise du territoire, la plus évidente peut-être, mais la défiance des auteurs devant l'ekphrasis, et leurs jeux sur les genres littéraires et la mise au point du rythme du récit font aussi partie du faisceau de preuves qui indiquent que le sens que l'on donnait à la terre et à l'histoire a perdu de sa valeur, et que cette

crise du territoire, dans la période postmoderniste que nous considérons, a été gravement ressentie.

Ce chapitre a donc voulu mettre en rapport les deux notions qui se trouvent au centre de notre étude : représentation et territoire. Toute œuvre littéraire a nécessairement un rôle à jouer dans un débat sur la représentation. La tradition le veut, comme notre passage sur la *mimèsis* l'aura rappelé. Mais il faut retenir que la *mimèsis*, point de départ de ce long débat sur la représentation littéraire, ne définit pas une relation de vraisemblance entre l'œuvre et son modèle : la représentation n'est pas imitation. Tantôt réalistes, tantôt symboliques, les textes que nous étudions, jamais univoques, entrent dans une relation riche et diverse avec le réel référentiel, sans que cela relève de complexes comme ceux que décrit Christine Montalbetti. Au contraire, le réel et la fiction entrent en interaction grâce à des intertextes, des événements historiques et à la fantaisie de l'auteur qui transparaissent dans le récit. Dès lors, l'espace-temps peut être examiné à la fois dans l'œuvre et dans le monde réel.

Ainsi, les territoires qui sont décrits par nos auteurs ou traversés par leurs personnages peuvent servir de points de repère pour fixer le rythme du récit. C'est évident à propos du roman d'aventure et de ses déclinaisons, c'est plus délicat à concevoir quand on se trouve, comme dans *Le città invisibili* d'Italo Calvino, dans un univers apparenté à celui du conte oriental. Une façon remarquable de donner de la substance au territoire fictif consiste à en faire le cadre d'autres représentations. Étudier les ekphrasis chez nos auteurs a ainsi permis de tester la consistance de leurs territoires de fiction, car *Gravity's Rainbow* et *Le città invisibili*, qui contiennent des descriptions d'œuvres d'art réelles et nombreuses ont pour territoires fictionnels des univers proches du réel. La simplicité de ce jeu de l'auteur avec les coordonnées de références de ses lecteurs n'est pas de mise dans *Morbus Kitahara* et *Les Grandes Blondes* qui créent, pour le premier, un univers fictionnel opaque, qui entre en conflit avec la réalité que l'on pense y

retrouver, et pour le second, un décalage ironique entre le monde décrit et le monde vécu. Chacun de ces quatre textes, par la fonction qu'il donne au territoire et la nature de sa relation au référent, met donc en crise à *sa façon* le territoire. Tous racontent des heurts entre l'homme et l'espace, mais leurs causes sont diverses.

## **Chapitre 5**

### **Territorialité : les milieux et les flux**

Les territoires que représentent les textes du corpus peuvent aussi être envisagés selon leur territorialité propre. Ces territoires sont en effet disputés, démembrés, ils sont parcourus en tous sens, conquis, perdus ou repris, mais ils ont pour point commun minimal leur territorialité. Le sens usuel de « territorialité » est le rapport qu'un groupe ou un individu entretient avec un lieu qu'il considère comme son territoire. Mais sans doute ce terme peut-il aussi désigner les différentes façons d'être un territoire. La relation affective à un lieu, et le sentiment d'appropriation qui y rattachent une société donnent lieu à des territorialités qui ne concernent pas seulement le territoire en question, dans ses limites propres, mais elles étendent leur influence au monde considéré dans son ensemble, selon des modalités diverses. Définir un territoire donne ainsi forme au monde, mais dans les œuvres abordées ici, le monde peut aussi s'entendre comme un ensemble composé de milieux et de flux.

#### **A. Donner forme au monde**

Le premier chapitre envisageait notamment comment le monde, tel qu'il était au moment où Italo Calvino et Thomas Pynchon écrivent et publient *Le città invisibili* et *Gravity's Rainbow* (entre le milieu des années 1960 et respectivement 1972 et 1973), donnait déjà l'impression d'être un ensemble divers, informe et sans unité. Dans *Les Grandes Blondes* et *Morbus Kitahara*, tous deux parus en

1995, Jean Echenoz et Christoph Ransmayr ajoutent certes quelques éléments d'explication à ce constat d'un chaos général, et d'un échec des humains à vivre ensemble, en harmonie sur cette terre, sans provoquer guerres et catastrophes écologiques ou humanitaires. Mais ces deux auteurs considèrent eux aussi que notre monde est informe. Pour expliquer cette convergence de vue dans un intervalle de plus de trente ans, on peut évoquer des faits bien connus de tous, et amplement documentés pendant toute cette période, tels la guerre froide, les crises pétrolières et monétaires, l'effondrement du bloc soviétique, les difficultés insurmontables des pays du Sud, les flux migratoires vers le Nord, et peut-être la dilapidation des ressources naturelles et la destruction de l'environnement. Mais plus important que ces constats, il faut relever qu'ils servent de fondement, dans les œuvres de notre corpus, à un travail visant à donner une forme au monde.

L'image la plus simple, et sans doute aussi la plus belle, que l'on puisse donner de cette ambition très ancienne de l'œuvre littéraire, se trouve peut-être dans un recueil de récits d'Italo Calvino, *Palomar* (1983), qui rassemble une série de textes publiés dans la presse à partir de 1975. Dans une présentation de l'ouvrage publiée dans ses œuvres complètes, après sa mort, l'auteur présente ainsi le personnage qui donne son titre à ce volume : « M. Palomar, un homme à la recherche d'une harmonie dans un monde qui est tout entier déchirures et grincements<sup>1</sup> ». Chacun des vingt-sept textes du recueil place Palomar face à une réalité qu'il cherche à comprendre en profondeur : phénomènes naturels, illusions de la perception, faits sociaux ou petites surprises de la vie quotidienne. Dans « L'Invasion des étourneaux », Palomar observe depuis sa terrasse les évolutions aériennes de groupes d'oiseaux dans le ciel de Rome.

Il s'agit d'une foule aérienne qui semble toujours sur le point de s'éclaircir et se disperser, comme les grains d'une poudre fine en suspension dans un liquide ; elle

---

<sup>1</sup> Orig. : « [il] signor Palomar, personaggio in cerca d'un'armonia in mezzo a un mondo tutto dilaniamenti e stridori », présentation inédite publiée dans la notice de *Palomar, Romanzi e racconti* [1992], [éd. par Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi et Mario Fusco], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2005, t. II, p. 1402.

s'épaissit, au contraire, continuellement, comme si la projection de particules tourbillonnantes, venues d'un conduit invisible, continuait, sans toutefois arriver jamais à saturer la solution.

Le nuage se dilate, se noircissant d'ailes qui se dessinent plus nettement dans le ciel, signe qu'elles sont en train de s'approcher. À l'intérieur du vol, monsieur Palomar distingue déjà une perspective, due au fait qu'il voit à présent certains volatiles tout près au-dessus de sa tête, d'autres loin, d'autres encore plus lointains, et il continue à en découvrir, de plus en plus minuscules, comme autant de petits points, sur des kilomètres et des kilomètres, dirait-on, si l'on attribue aux distances entre l'un et l'autre une mesure presque égale. Mais cette illusion de régularité est trompeuse, car rien n'est plus difficile à évaluer que la densité de distribution des volatiles en vol : là où la compacité de la troupe semble sur le point d'obscurcir le ciel, voilà qu'entre un oiseau et l'autre s'ouvrent de grands gouffres de vide<sup>2</sup>.

Dans ce passage, le vocabulaire technique (« *polverina in sospensione in un liquido* », « *particelle* », « *saturare la soluzione* », « *densità di distribuzione* ») est mis en concurrence avec des remarques moins précises et encore plus métaphoriques, comme l'usage du superlatif « *vicinissimi sopra la sua testa* », très vague et subjectif, « *oscurare il cielo* » et « *si spalancano voragini di vuoto* », hyperboles qui mettent en valeur la force des éléments ou des êtres vivants, force sensible dans leur occupation intense de l'espace. De plus, l'opposition est très forte entre la compacité du vol d'étourneaux et les gouffres ou tourbillons<sup>3</sup> de vide

---

<sup>2</sup> Italo Calvino, *Palomar*, [tr. de l'it. Jean-Paul Manganaro], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2003, p. 81-82. Orig. : « *si tratta d'una folla aerea che sembra sempre stia per diradarsi e disperdersi, come granelli d'una polverina in sospensione in un liquido, e invece continuamente s'addensa come se da un condotto invisibile continuasse il gettito di particelle vorticanti, senza però mai arrivare a saturare la soluzione.*

*La nuvola si dilata, nereggiante d'ali che si disegnano più nette nel cielo, segno che si stanno avvicinando. All'interno dello stormo già il signor Palomar distingue una prospettiva, dovuta al fatto che alcuni volatili se li vede già vicinissimi sopra la sua testa, altri lontani, altri più lontani ancora, e continua a scoprirne di sempre più minuscoli e puntiformi, per chilometri e chilometri, si direbbe, attribuendo alle distanze tra l'uno e l'altro una misura quasi uguale. Ma questa illusione di regolarità è traditrice, perché nulla è più difficile da valutare che la densità di distribuzione dei volatili in volo: dove la compattezza dello stormo pare stia per oscurare il cielo ecco che tra pennuto e pennuto si spalancano voragini di vuoto », *Palomar*, op. cit., p. 926.*

<sup>3</sup> « *Voragine* » a ce double sens en italien.

qui s'offrent à la vue de l'observateur médusé qu'est Palomar. Quand il croit voir émerger une forme de cette confusion d'oiseaux en vol,

c'est une forme circulaire, comme une sphère, une bulle, un nuage de bande dessinée où quelqu'un est en train de penser à un ciel plein d'oiseaux, une avalanche d'ailes qui roule dans l'air et entraîne tous les oiseaux qui volent autour. Cette sphère constitue dans l'espace uniforme un territoire particulier, un volume en mouvement dans les limites duquel – bien qu'elles se dilatent et se contractent comme une surface élastique – les étourneaux peuvent continuer à voler chacun dans sa propre direction pourvu qu'ils n'altèrent pas la forme circulaire de l'ensemble<sup>4</sup>.

Voilà donc un volume sphérique dont la surface change de dimensions, qui se déplace dans l'air, et contient une multitude d'éléments qui volent en tous sens, sans que la forme générale se modifie. Cette description semble très précise, mais c'est la description d'un objet qu'il est difficile de se représenter, parce que les distances, et le nombre d'étourneaux ne se laissent pas estimer facilement (« *nulla è più difficile da valutare* », cité plus haut), et surtout parce que leur escadron ne ressemble à quelque chose que pour quelques instants. Ensuite, la sphère se dissout, et prend la forme d'un éclair dans le ciel, renvoyant Palomar – tout comme le lecteur, qui a pu se plaire également à regarder voler ces objets mystérieux – à sa perplexité. Cependant, la rêverie devant ce type de multitude insaisissable donne forme à un « territoire spécial », un espace inclus dans le ciel que contemple Palomar, et qui est propre aux oiseaux qui l'occupent. Le personnage attribue ainsi, même pour quelques secondes, un territoire à la nuée d'étourneaux ; cela constitue une interprétation qui donne sens au phénomène, tout en identifiant sa forme et sa mesure approximative. Calvino représente cette attitude intellectuelle avec humour tout en décrivant les différentes émotions que Palomar ressent devant ce spectacle qu'il ne se lasse pas d'observer.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 83. Orig. : « è una forma circolare, come una sfera, una bolla, il fumetto di qualcuno che sta pensando a un cielo pieno d'uccelli, una valanga d'ali che rotola nell'aria e coinvolge tutti gli uccelli che volano intorno. Questa sfera costituisce nello spazio uniforme un territorio speciale, un volume in movimento entro i cui limiti – che pure si dilatano e contraggono come una superficie elastica – gli storni possono continuare a volare ognuno nella propria direzione purché non alterino la forma circolare dell'insieme », *Palomar, op. cit.*, p. 927-928.

Ainsi, la création littéraire permet à l'observateur Palomar d'entrer dans l'action et de créer sous la plume d'Italo Calvino un monde qui devrait faire sens<sup>5</sup>. Les personnages des œuvres du corpus sont quant à eux beaucoup plus désabusés. La belle forme du monde, l'idéal du monde comme cosmos apparaît surtout dans la reprise parfois ironique de motifs symboliques très classiques.

### 1. Images du cosmos

Les textes de notre corpus mentionnent à de nombreuses reprises des images graphiques qui sont des représentations symboliques du monde. Certaines sont communes aux *Città invisibili*, aux *Grandes Blondes*, à *Gravity's Rainbow* ainsi qu'à *Morbus Kitahara*, et d'autres sont moins régulièrement réparties dans ces quatre livres. Leur point commun est qu'elles dénotent une tentative de maîtrise par l'homme de l'espace géographique. Elles se distinguent de la carte géographique ou du plan en ce qu'elles ne sont pas organisées selon les normes et les techniques d'une science, et que leurs créateurs n'ont pas pour but, au contraire du cartographe, d'être fidèles à la réalité du terrain.

Le labyrinthe jouit d'un statut ambivalent. C'est une création admirable, comme en témoigne la gloire de l'architecte du premier labyrinthe (Dédale, selon le mythe grec), dont le nom sert à désigner, par antonomase, toute construction de ce type. Mais c'est aussi un symbole de l'enfermement et de l'oppression. Les labyrinthes littéraires reconduisent également ce type d'ambiguïté. « Métaphore privilégiée de l'œuvre qui se développe en réseau<sup>6</sup> » selon Tiphaine Samoyault, qui étudie le roman comme monde total aux significations multiples dans *Excès du roman* (1999), le labyrinthe est devenu une image classique dans le roman moderne et postmoderne grâce à quelques-uns des brefs récits de Jorge Luis Borges rassemblés dans *Ficciones* (1944) et *El Aleph* (1947). Dans « El jardín de los senderos que se bifurcan », publié pour la première fois en 1941 et recueilli

---

<sup>5</sup> Cependant, la conclusion de *Palomar* anéantit à peu près ce bel espoir.

<sup>6</sup> Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 153.

dans le premier de ces deux volumes, le labyrinthe devient un emblème de la création littéraire qui englobe tous les temps, tous les lieux, toutes les versions possibles du monde. Mais le personnage principal de la nouvelle, Yu Tsun, qui converse avec Stephen Albert, un sinologue anglais, au sujet du labyrinthe introuvable qu'aurait bâti son ancêtre Ts'ui Pên et qu'il aurait appelé *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*, se l'imagine d'abord comme « infini, non plus composé de kiosques octogonaux et de sentiers qui reviennent, mais de fleuves, de provinces et de royaumes... Je pensai à un labyrinthe de labyrinthes, à un sinueux labyrinthe croissant qui embrasserait le passé et le futur et qui impliquerait les astres en quelque sorte<sup>7</sup> ». Mais lorsque son interlocuteur lui désigne « un grand secrétaire en laque<sup>8</sup> » comme *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*, l'énigme de son ancêtre est résolue. Il n'avait pas tout quitté « pour composer un livre et un labyrinthe<sup>9</sup> », mais pour composer un livre qui soit *aussi* un labyrinthe. Dans le secrétaire se trouve le « roman chaotique<sup>10</sup> » de Ts'ui Pên : un « invisible labyrinthe de temps<sup>11</sup> », un « réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles<sup>12</sup> ». En effet, Ts'ui Pên « croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles embrasse *toutes* les possibilités ». Et il les a représentées par un roman d'aventures qui n'exclut aucune possibilité narrative, d'où un récit troublant et contradictoire : labyrinthe. Mais la grande nouveauté de cette conception du labyrinthe, selon Bertrand Westphal, est qu'elle consiste en un « croisement spatio-temporel engendré par un foisonnement des lignes

---

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », *Fictions* [1944], *Œuvres complètes*, [éd. par Jean Pierre Bernès], [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 502.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 504.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 505.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 504.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 507.

temporelles. [...] la déstructuration de la ligne temporelle conduit à une spatialisation de la temporalité<sup>13</sup> ». Ainsi la construction en dédale donne au temps conçu comme cyclique et multilinéaire une forme matérielle, et donc spatiale. Il faut également signaler que la nouvelle est présentée dans ses premières lignes comme la déposition de Yu Tsun, qui est donc le narrateur des événements peu glorieux<sup>14</sup> qui l'on conduit à rencontrer l'homme qui sut résoudre l'énigme du labyrinthe de Ts'ui Pên. Ce récit débute *in medias res* et se termine sur l'annonce imminente de l'exécution du narrateur. Récit intense, il contient aussi de nombreuses prolepses et analepses, de même que la conversation qu'il rapporte entre Yu Tsun et Stephen Albert fait référence à des faits anciens, mais représente la conception d'un temps multilinéaire et simultanée comme une idée éternelle. Ce labyrinthe est donc une image spatiale de l'arrachement du temps à sa représentation linéaire classique, mais il est représenté à la faveur d'un récit qui multiplie les bifurcations d'intervalles temporels et de zones spatiales référentielles (l'Europe en guerre, la Chine de l'aïeul du narrateur) ou idéales et totalisantes (l'espace-temps infini de la rêverie de Yu Tsun, correspondant au labyrinthe de son aïeul). Cette nouvelle constitue donc un modèle et un point de départ pour nombre de fictions qui inventent des conceptions alternatives du temps et de l'espace.

Christoph Ransmayr, dans *Morbus Kitahara*, crée un univers fictionnel qui diverge de l'histoire mondiale, mais semble prendre pour point de départ les conditions que connut l'Europe au 8 mai 1945. Par son refus de citer des noms de personnes réelles, préférant créer des personnages qui rappellent des acteurs de

---

<sup>13</sup> Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007, p. 34.

<sup>14</sup> Yu Tsun, Chinois vivant en Angleterre, est un espion au service de l'Allemagne en 1917. Sur le point d'être arrêté, il décide de transmettre au plus vite les informations dérobées en assassinant un homme dont le nom seul (Albert) est le message que la presse fera parvenir à son chef. Mais Yu Tsun découvre, juste avant d'être rejoint par son poursuivant, que l'homme qu'il doit assassiner est le premier à avoir compris ce qu'était le labyrinthe de son aïeul Ts'ui Pên.

l'histoire (Stellamour serait ainsi un Morgenthau qui aurait appliqué un plan Marshall à sa terrible façon), l'auteur fait entrer son récit dans un espace-temps autonome et détaché du réel, même s'il lui ressemble par certains traits.

Mais cette fiction indépendante et extérieure au monde réel se développe sur le fonds d'allusions mythologiques nombreuses et éparses – on était en droit de l'attendre de l'auteur d'une réécriture des *Métamorphoses* d'Ovide, *Die letzte Welt* (1988) – dont certaines peuvent être rapportées au corpus mythique crétois.

*Morbus Kitahara* présente d'abord la structure d'un parcours circulaire, puisque le premier chapitre est l'épilogue de la seconde partie de l'intrigue, ce qu'on ne comprend qu'après l'avoir lue jusqu'au bout. Comme le résume Bernhard Fetz :

Un cercle se ferme [...] dans *Morbus Kitahara*, quand le dernier chapitre répète le premier où il était déjà question de deux morts dans la première phrase. Seul le degré d'incertitude du commencement – « Un feu dans l'Océan » – s'est modifié : « Le feu dans l'Océan » raconte finalement la libération d'Ambras dans son envol vers la mort<sup>15</sup>.

Le critique rappelle les événements sur lesquels se clôt l'aventure brésilienne des héros du roman, et, analysant les similitudes entre le premier et le dernier chapitre, il met en évidence la structure circulaire du roman. On retrouve cette structure dans la plupart des labyrinthes, dont la seule issue est aussi l'entrée, et qui se développent autour d'un centre presque inaccessible, entouré par un réseau d'impasses. Mais les deux personnages s'encordent (ce qui rappelle le motif du fil d'Ariane), s'égarant dans les ruines d'un bague (remotivation du labyrinthe) et meurent sur une île déserte que le premier chapitre montre depuis le point de vue

---

<sup>15</sup> Orig. : « *Ein Kreis schließt sich [...] in Morbus Kitahara, wenn das letzte Kapitel das erste wiederholt, wo schon im ersten Satz von zwei Toten die Rede ist. Nur der Unbestimmtheitsgrad des Beginns – »Ein Feuer im Ozean« – hat sich verändert: »Das Feuer im Ozean« erzählt ganz zum Schluß von Ambras Befreiung im Todesflug* », Bernhard Fetz, « Der "Herr der Welt" tritt ab. Zu *Strahlender Untergang, Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen* », in Uwe Wittstock [éd.], *Die Erfindung der Welt, Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997, p. 33.

du pilote d'un « avion cartographique<sup>16</sup> » (un avion d'arpentage, en mot à mot). Ces éléments permettent de considérer cette ouverture comme la représentation d'une Cnosos dégradée. Ambras est montré par la suite, à Moor, comme le maître d'une meute de chiens féroces, d'où son surnom de « Roi des Chiens », ce qui met en exergue un rapport évident à la violence et à la bestialité, de même que Minos, dans les versions les plus courantes du mythe crétois, fait bâtir un labyrinthe pour y enfermer le fils monstrueux de son épouse Pasiphaé.

Le personnage de Bering, quant à lui, offre des traits communs à Dédale et Icare. Ouvrier merveilleux, il est aussi fasciné par le vol et les oiseaux, ainsi, reprenant la forge paternelle, il répare et entretient toutes les machines de la région (en particulier la limousine d'Ambras à laquelle il donne la forme d'un oiseau de proie ; on la surnomme « la Corneille »), puis il délaisse cette activité lorsqu'il devient garde du corps d'Ambras. Néanmoins, par amour pour Lily, il construit des jouets mécaniques : « il avait fait grimper un dragon électrique dans le ciel au-dessus de la Villa Flora, une structure de baguettes, de filaments à incandescence et de soie de parachute [...] des poules mécaniques et des faisans de papier et de fil de fer<sup>17</sup> ». Mais Bering a aussi été un enfant très sensible dont la mère bouchait les oreilles avec de la cire d'abeille pour qu'il n'entende pas le bruit des tempêtes et le « vacarme du monde<sup>18</sup> », et de plus, il a passé les deux premières années de sa vie à proximité de quelques poules, si bien que les premiers cris, les premiers gestes de cet enfant sont ceux d'une poule : il « battait des bras, tendait hors de la corbeille de petites pattes blanches et griffues comme

---

<sup>16</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, [tr. de l'all. Bernard Kreiss], Paris, Albin Michel, « Les Grandes Traductions », 1997, p. 10. Orig. : « *eines Vermessungsflugzeuges* », *Morbus Kitahara* [1995], Francfort-sur-le-Main, Siegfried Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997, p. 7.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 243. Orig. : « *ließ er einen elektrischen Drachen in den Himmel über der Villa Flora steigen, ein Gebilde aus Gerten, Glühdrähten und Fallschirmseide [...] mechanische Hühner oder Fasane aus Papier und Draht* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 234.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 23. Orig. : « *der Lärm der Welt* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 21.

des serres. Et ne haussait-il pas aussi la tête avec un gloussement ?<sup>19</sup> ». Le sentiment familial qui lie Bering aux oiseaux ne se dément jamais dans le roman, et fait de lui un Icare moderne et dégradé dont les ailes ne sont pas fixées à la cire, mais qui, au volant de la voiture de son maître, « sur la piste d'atterrissage de l'ancien aérodrome, seul à bord de la Corneille, [...] s'abandonnait à l'illusion de voler durant le bref laps de temps durant lequel il pouvait pousser le moteur à son maximum<sup>20</sup> ». Ces caractéristiques des personnages principaux, l'intertextualité du premier chapitre ainsi que l'isolement de Moor, coupé du monde au pied d'un plateau de haute montagne comparé à un « labyrinthe de roche<sup>21</sup> », et la structure du roman tout entier, manifestent donc la prégnance du mythe crétois et de la forme labyrinthique dans l'imaginaire qui sous-tend *Morbus Kitahara*, dans les différents que les personnages s'approprient pour en faire leur territoire.

Thomas Pynchon, dans *Gravity's Rainbow*, par la présence de nombreux labyrinthes, se réfère non seulement au mythe crétois mais aussi au mythe littéraire. Un de ses personnages, l'anarchiste argentin Francisco Squalidozzi, cite directement Borges dans un passage que nous avons étudié plus haut<sup>22</sup>. Quand il réapparaît dans le roman, quelques mois après sa première rencontre avec Slothrop à Zurich, lui et son groupe travaillent avec le réalisateur Gerhardt von Göll à une adaptation cinématographique de *Martín Fierro*, l'épopée nationale argentine. Mais ils n'ont pas abandonné leur projet politique pour autant. En effet, von Göll, qui a réalisé pour la propagande alliée un film destiné à faire croire aux Allemands que des Héréros rescapés des guerres coloniales les menacent sur leur

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 22. Orig. : « ruderte mit den Armen, streckte verkrampfte weiße Fingerchen wie Krallen aus seinem Korb. Und hob er nicht auch ruckend den Kopf? », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 241. Orig. : « mit der Krähe an manchen Tagen allein über die Landebahn des alten Flugplatzes dröhnte und sich in den Augenblicken der höchsten Geschwindigkeit einer Illusion vom Fliegen überließ », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 233.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 34. Orig. : « Gesteinslabyrinth », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>22</sup> V. ici-même, p. 174-175.

propre sol<sup>23</sup>, a découvert que cette fiction était une réalité. Dès lors, il va aider les Argentins, car sa mission est de « semer dans la Zone des graines de réalité [...] Ce que j'ai fait pour le Schwarzkommando, je le peux pour votre rêve de pampas et de ciel... Je peux renverser vos barrières et vos murs de labyrinthes, je peux vous ramener au Jardin que vous avez presque oublié...<sup>24</sup> ». L'allusion à la nouvelle de Borges est ici très claire, par la juxtaposition des images de labyrinthe et du Jardin (avec la majuscule), et l'euphémisme marqué par l'emploi d'un adverbe (« *the Garden you hardly remember* ») pourrait être un pastiche du style de Borges, volontiers solennel. Ainsi, la citation du labyrinthe borgésien le détourne de sa signification symbolique : il faut détruire ici le labyrinthe pour mettre fin à l'oppression et retrouver la pampa mythique des origines. Le labyrinthe de Minos est également évoqué à plusieurs reprises au sujet notamment d'un autre personnage de *Gravity's Rainbow*. Le docteur Pointsman, qui espère un jour se voir décerner le prix Nobel de médecine pour ses recherches sur le cerveau, « a vraiment cru qu'un Minotaure le guettait, en rêve, il bondissait l'épée à la main, hurlant comme un commando<sup>25</sup> ». Le labyrinthe est une métaphore spatiale de ses recherches tortueuses : ses expérimentations cruelles sur les chiens à l'hôpital « *The White Visitation* », et la difficile interprétation des données fournies par le cas Slothrop.

Mais Thomas Pynchon accorde sans doute une place plus importante à une autre forme de représentation symbolique de l'espace, assez proche du labyrinthe

---

<sup>23</sup> Il s'agit de l'opération Blackwing, évoquée ici-même, p. 131.

<sup>24</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité* [1988], [tr. de l'amér. Michel Doury], Paris, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2007, p. 383. Orig. : « *to sow in the Zone seeds of reality. The historical moment demands this, and I can only be its servant. My images, somehow, have been chosen for incarnation. What I can do for the Schwarzkommando I can do for your dream of pampas and sky. . . . I can take down your fences and your labyrinth walls, I can lead you back to the Garden you hardly remember. . . .* », *Gravity's Rainbow* [1973], New York, Penguin Books, « Great Books of the Twentieth Century », 2000, p. 394.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 146. Orig. : « *he did believe in a Minotaur waiting for him: used to dream himself rushing into the last room, burnished sword at the ready, screaming like a commando* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 144.

puisque tous deux sont étudiés conjointement par Carl Gustav Jung<sup>26</sup> : le mandala. En effet, ces représentations graphiques sont évoquées au sujet des Héréros de la Zone, dont les villages, dans le Sud-Ouest africain, avaient une forme circulaire qui représente symboliquement l'univers tout entier. Mais l'insigne de ces Schwarzkommando, qui ont combattu dans des batteries de fusées V-2 pendant la guerre, est aussi un mandala : c'est une cocarde bicolore portant les lettres K, E, Z, V disposées à angle droit les unes par rapport aux autres, et dans le disque central, la lettre H. Cet insigne résume toute l'histoire de ce corps, car il est « adapté de l'insigne que portaient les soldats allemands au Sud-Ouest africain quand ils vinrent écraser en 1904 le Soulèvement héréro. Il servait à relever le bord d'un large chapeau<sup>27</sup> ». Mais quand il le trouve pour la première fois, Tyrone Slothrop reconnaît dans cette série de lettres les initiales des noms des différentes phases du lancement d'une V-2, et plus tard, un Héréro lui explique comment la mythologie de son peuple se mêle au jargon militaire dans ce mandala :

Andreas le pose au sol et le tourne jusqu'à ce que le K montre le nord-ouest. Il touche chaque lettre. « *Klar, Entlüftung*, ce sont les lettres féminines. Les lettres du Nord. Dans nos villages, les femmes vivaient dans des huttes sur la moitié nord du cercle, les hommes au sud. Le village était lui-même un mandala. *Klar*, c'est la fertilisation et la naissance, *Entlüftung*, c'est le souffle, l'âme. *Zündung* et *Vorstufe* sont les signes masculins, l'activité, le feu et la préparation ou la construction. Et au centre, ici, *Hauptstufe*<sup>28</sup>. C'est l'enclos où nous gardions le bétail consacré. Les âmes

---

<sup>26</sup> Une allusion claire aux travaux de Jung se trouve dans les expériences d'abréaction (thérapie des névroses post-traumatiques, sur laquelle Jung émit quelques réserves, après les travaux fondateurs de Breuer et Freud) qui sont conduites de façon discutable par Pointsman sur des chiens dans l'Abreaction Research Facility, mais aussi sur le général Pudding. V. également Carl Gustav Jung, « La symbolique du mandala », *Psychologie et alchimie* [1944 ; première traduction aux USA, *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 12, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1968], [tr. de l'all. Henry Pernet et Roland Cahen], Paris, Buchet-Chastel, 1970, p. 124-266, et ici-même, p. 264 et p. 283.

<sup>27</sup> Orig. : « *Adapted from insignia the German troopers wore in South-West Africa when they came in 1904 to crush the Herero Rebellion—it was used to pin up half the brim of a wide-awake hat* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 366.

<sup>28</sup> On peut traduire ainsi : « *Klar* » : pas d'obstacle, « *Entlüftung* » : ventilation, « *Zündung* » : mise à feu, « *Vorstufe* » : première phase, « *Hauptstufe* » : phase principale.

de nos ancêtres. Ici, tout ne fait qu'un. Naissance, âme, feu, construction. Masculin et féminin, ensemble.

« Les quatre ailerons de la Fusée formaient une croix, un autre mandala. Le numéro un pointait vers la direction du vol. Le deux commandait le lacet, le trois le tangage et le roulis, et le quatre le lacet. Les deux paires d'ailettes opposées fonctionnaient ensemble, et bougeaient en sens opposés. Opposés ensemble. Vous voyez comme nous pouvons la sentir nous parler, même si nous n'en dressons pas une sur ses ailerons pour l'adorer. Mais elle nous attendait quand nous sommes venus au nord, en Allemagne, il y a si longtemps... et même, si désemparés et déracinés alors, nous savions que notre destin était lié au sien. Que l'armée de von Trotha nous avait oubliés pour que nous puissions trouver l'Aggregat<sup>29</sup> ».

Cette reconstitution a posteriori d'une destinée procède donc de l'interprétation d'un étrange mandala. Il représente ici des liens sociaux et politiques à travers l'histoire d'un peuple colonisé, presque anéanti et acculturé. Symbole de vie et d'unité, ce mandala est aussi utilisé comme insigne par des troupes qui bombardent aveuglément Londres et les Flandres pendant les six derniers mois de la guerre.

Cependant, *Gravity's Rainbow* comprend bien d'autres mandalas, que Thomas Schaub analyse dans son ouvrage sur Pynchon. À ses yeux,

le mandala est une image visionnaire de la réalité dans laquelle ses parties sont réunies, alors que cette même réalité est ressentie comme multiplicité et que l'unité reste une

---

<sup>29</sup> Orig. : « *Andreas sets it on the ground, turns it till the K points northwest. "Klar," touching each letter, "Entlüftung, these are the female letters. North letters. In our villages the women lived in huts on the northern half of the circle, the men on the south. The village itself was a mandala. Klar is fertilization and birth, Entlüftung is the breath, the soul. Zündung and Vorstufe are the male signs, the activities, fire and preparation or building. And in the center, here, Hauptstufe. It is the pen where we kept the sacred cattle. The souls of the ancestors. All the same here. Birth, soul, fire, building. Male and female, together.*

« *The four fins of the Rocket made a cross, another mandala. Number one pointed the way it would fly. Two for pitch, three for yaw and roll, four for pitch. Each opposite pair of vanes worked together, and moved in opposite senses. Opposites together. You can see how we might feel it speak to us, even if we don't set one up on its fins and worship it. But it was waiting for us when we came north to Germany so long ago . . . even confused and uprooted as we were then, we knew that our destiny was tied up with its own. That we had been passed over by von Trotha's army so that we would find the Aggregat.* » », *ibid.*, p. 573. « *Das Aggregat* », « l'assemblage » est le nom que donnaient les ingénieurs allemands aux premières versions de la fusée V-2. La version utilisée en 1944-1945 était ainsi désignée : « *Aggregat 4* » ou « *A4* ».

possibilité incertaine et menaçante. Le mandala formé par l'intégration des cartes de Tyrone et de Mexico est dans le roman l'exemple le plus important de ce paradoxe<sup>30</sup>.

En effet, les cartes des conquêtes féminines et des chutes de V-2, qui se correspondent<sup>31</sup>, « font partie du projet pynchonien de redéfinir la soudaine inextricabilité des événements semblables avec le temps unidirectionnel de la causalité historique<sup>32</sup> ». Il en est de même avec la fantaisie de Raketten-Stadt, la Ville des Fusées « la Ville cérémoniale, quadruple comme prévu, avec cette étrange précision des lignes, des ombres architecturales et des silhouettes humaines. Cité bâtie sur le plan d'un mandala comme le village héréro, sous un ciel splendide<sup>33</sup> ». Steven Weisenburger, selon qui la structure du roman tout entier est un mandala, montre aussi que la chronologie des événements fictionnels et historiques coïncide avec les dates des fêtes religieuses et folkloriques qui marquent même les limites entre les quatre parties symétriques du mandala. Dans *Gravity's Rainbow*, la course parabolique du missile ou plus généralement « l'arc parabolique symbolise la maladie, la démence et la destruction. Son contrepoint est le mandala circulaire, symbole des opposés qui se tiennent en un délicat équilibre<sup>34</sup> », et ces deux motifs sont déclinés à de très nombreuses reprises dans

---

<sup>30</sup> Orig. : « *the mandala is a visionary image of reality in which its parts are united, though this same reality is experienced as multiplicity, and unity remains a doubtful and ominous possibility. The mandala formed by the integration of Tyrone's and Mexico's maps is the most important example in the book of this paradox* », Thomas Schaub, *Pynchon: The Voice of Ambiguity*, Urbana – Chicago – Londres, University of Illinois Press, 1981, p. 54.

<sup>31</sup> V. ici-même, p. 139.

<sup>32</sup> Orig. : « *Pynchon's project of redefining the all-at-once inextricability of events congruent with the one-way time of historical causation* », Thomas Schaub, *Pynchon: The Voice of Ambiguity*, op. cit., p. 55.

<sup>33</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, op. cit., p. 725. Orig. : « *the ceremonial City, fourfold as expected, an eerie precision to all lines and shadings architectural and human, built in mandalic form like a Herero village, overhead a magnificent sky* », *Gravity's Rainbow*, op. cit., p. 740.

<sup>34</sup> Orig. : « *the parabolic arch symbolizes disease, dementia, and destruction. Its counterpart is the circular mandala, a symbol of opposites held in delicate equipoise* », Steven Weisenburger, *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, Athens (Ga.) – Londres, University of Georgia Press, 2006, p. 10.

tout le roman, sans que l'on soit sûr que la rédemption promise par le second puisse être jamais atteinte.

Le motif du labyrinthe apparaît donc très souvent dans les œuvres du corpus. Il n'est pas traité plus classiquement par Italo Calvino dans *Le città invisibili*. La ville d'Ersilie est couverte d'un réseau inextricable :

les habitants tendent des fils qui joignent les angles des maisons, blancs, ou noirs, ou gris, ou noirs et blancs, selon qu'ils signalent des relations de parenté, d'échange, d'autorité, de délégation. Quand les fils sont tellement nombreux qu'on ne peut plus passer au travers, les habitants s'en vont : les maisons sont démontées ; il ne reste plus que les fils et leurs supports<sup>35</sup>.

L'image du labyrinthe n'est ici présente que sous la forme d'une métonymie des relations sociales. Cela permet de mettre en relief l'obstacle que ces lignes tendues à travers la ville finissent par représenter. Mais l'auteur ne s'appesantit pas sur cette remarque plutôt sombre, et le texte se clôt sur une évocation plus légère : « en voyageant sur le territoire d'Ersilie, tu rencontres les ruines des villes abandonnées [...] : des toiles d'araignées de rapports enchevêtrés qui cherchent une forme<sup>36</sup> ».

En revanche, d'autres villes que décrit Marco Polo à Kublai tiennent plus explicitement du labyrinthe, quoique le mot n'apparaisse jamais dans le texte, pas plus que « méandre » ou « dédale ». Zobeide est ainsi construite par des hommes qui firent le même songe (ils poursuivaient une très belle femme dans une ville, mais elle leur échappait toujours), et fondent ensemble la ville rêvée, mais « dans la disposition des rues, chacun reconstitua l'itinéraire de sa poursuite ; à l'endroit où il avait perdu les traces de la fugitive, il ordonna l'espace et les murs autrement

---

<sup>35</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, [tr. de l'it. Jean Thibaudeau], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1996, p. 92. Orig. : « *gli abitanti tendono dei fili tra gli spigoli delle case, bianchi o neri o grigi o bianco-e-neri a seconda se segnano relazioni di parentela, scambio, autorità, rappresentanza. Quando i fili sono tanti che non ci si può più passare in mezzo, gli abitanti vanno via: le case vengono smontate; restano solo i fili e i sostegni dei fili* », *Le città invisibili* [1972], Milan, Mondadori, « Oscar », 1993, p. 76.

<sup>36</sup> *Ibid.* Orig. : « *viaggiando nel territorio di Ersilia incontri le rovine delle città abbandonate [...] : ragnatele di rapporti intricati che cercano una forma* », *Le città invisibili*, *ibid.*

que dans le rêve, de telle sorte qu'elle ne puisse plus s'échapper<sup>37</sup> ». Zobeide est donc une ville dont le plan favorise les culs-de-sac, ce qui est propre aux labyrinthes. Mais ce labyrinthe qui ne recèle pas d'énigme ni de monstre, et ne comporte aucune épreuve héroïque, est inefficace, car la femme rêvée n'apparaît jamais dans cette ville assimilée à une « souricière<sup>38</sup> ».

Cependant, Italo Calvino invente aussi un labyrinthe cohérent avec la réalité de l'urbanisme contemporain. Ce type de labyrinthe est évoqué à plusieurs reprises dans les descriptions des villes de la série « les villes continues ». Mais avec Pentesilea, la variation sur le thème du labyrinthe est évidente :

Sans doute, en imagination, vois-tu se dresser sur la plaine poudreuse une enceinte de murailles [...] ; tu passes sous une archivolte, et tu te retrouves dans la ville ; elle t'entoure de toute son épaisseur compacte ; taillé dans la pierre, il y a un dessin qui se révélera à toi si tu en suis le tracé anguleux.

Si c'est ce que tu crois, tu te trompes : à Penthésilée, il en va autrement. Il y a des heures que tu avances et tu ne sais pas si tu es déjà au milieu de la ville ou si tu es encore au-dehors. Comme un lac aux rives basses qui se perd dans les marais, Penthésilée se répand sur des milles aux alentours, en un bouillon urbain délayé dans la plaine<sup>39</sup>

Pentesilea n'est donc pas la ville dense et mystérieuse où le destinataire de ce texte cherche un message qui serait gravé dans le dédale de ses murs. La situation évoquée ici est celle d'une ville à la périphérie indistincte, au tissu urbain trop lâche et dont le centre est imperceptible. Les attentes du lecteur sont citées par

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 57. Orig. : « *nella disposizione delle strade ognuno rifece il percorso del suo inseguimento; nel punto in cui aveva perso le tracce della fuggitiva ordinò diversamente che nel sogno gli spazi e le mura in modo che non gli potesse più scappare* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 45.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 58. Orig. : « *trappola* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 46.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 181. Orig. : « *Tu certo immagini di vedere levarsi dalla pianura polverosa una cinta di mura [...] ; passi sotto un archivolto e ti ritrovi dentro la città; il suo spessore compatto ti circonda; intagliato nella sua pietra c'è un disegno che ti si rivelerà se ne segui il tracciato tutto spigoli.*

*Se credi questo, sbagli: a Penteseilea è diverso. Sono ore che avanzi e non ti è chiaro se sei già in mezzo alla città o ancora fuori. Come un lago dalle rive basse che si perde in acquitrini, così Penteseilea si spande per miglia intorno in una zuppa di città diluita nella pianura* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 156.

l'auteur de la description<sup>40</sup>, ce qui renforce la surprise qui intervient au deuxième paragraphe, antithèse complète du précédent. Le texte évoque ensuite l'égarement du voyageur, toujours désigné par la deuxième personne, et ses dialogues infructueux avec des passants. Pour finir, il ne reste que des questions absurdes : « si Penthésilée n'est que la périphérie d'elle-même et possède partout son centre, c'est ce que tu as renoncé à comprendre. [...] hors de Penthésilée, existe-t-il un dehors ?<sup>41</sup> ». L'allusion humoristique à une définition de Dieu que l'on trouve au début des *Pensées* de Pascal (et qui traverse en réalité toute l'histoire de la philosophie occidentale) console sans doute un peu, mais elle rend aussi plus sensible la dégradation du motif du labyrinthe, ramené ici à une banlieue banale dans laquelle on s'égare, comme Thésée au labyrinthe.

Mais il est vrai que même dans les cas où le labyrinthe est une création architecturale admirable, une ville construite entièrement sur ce modèle manquerait d'attrait. La maîtrise de l'espace urbain est plus efficacement célébrée dans *Le città invisibili* grâce à l'exemple d'Eudossia. « Se perdre, à Eudoxie, est facile<sup>42</sup> », car la ville « s'étend vers le haut et le bas, avec des ruelles tortueuses, des escaliers, des passages<sup>43</sup> ». Mais le dessin d'un tapis, « fait de figures symétriques qui répètent leurs motifs le long de lignes droites ou circulaires, tressé à coups d'aiguilles en couleurs éclatantes<sup>44</sup> » représente la ville dans « ses proportions véritables, le schéma implicite à chacun de ses moindres détails<sup>45</sup> ».

---

<sup>40</sup> Rien ne permet d'identifier ici les personnages de Marco Polo et Kublai, ce qui arrive dans d'autres passages.

<sup>41</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 182. Orig. : « se Penthesilea è solo periferia di se stessa e ha il suo centro in ogni luogo, hai rinunciato a capirlo. [...] fuori da Penthesilea esiste un fuori? », *Le città invisibili*, op. cit., p. 157.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 116. Orig. : « Perdersi a Eudossia è facile », *Le città invisibili*, op. cit., p. 97.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 115. Orig. : « si estende in alto e in basso, con vicoli tortuosi, scale, angiporti », *Le città invisibili*, op. cit., p. 97.

<sup>44</sup> *Ibid.* Orig. : « ordinato in figure simmetriche che ripetono i loro motivi lungo linee rette e circolari, intessuto di gugliate di colori splendenti », *Le città invisibili*, *ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, Orig. : « le sue vere proporzioni, lo schema geometrico implicito in ogni suo minimo dettaglio », *Le città invisibili*, *ibid.*

Or dans la tradition orientale, le tapis, comme un mandala, représente l'ordre de l'univers, étant conçu au départ comme un jardin miniature de laine teinte. Ainsi, le tapis, représentation symbolique du cosmos, permet ici de percevoir la réalité de l'espace urbain derrière l'apparent tumulte d'Eudoxie.

Italo Calvino, comme Christoph Ransmayr et Thomas Pynchon, inclut donc dans son ouvrage des objets comme le labyrinthe, le tapis ou le mandala, dont la forme est une image symbolique du cosmos. Il n'en est pas de même dans *Les Grandes Blondes*, car Jean Echenoz refuse, semble-t-il, de faire figurer une image totalisante du monde dans ce roman. Au contraire, il met en évidence des signes de son morcellement irrémédiable. Tout d'abord par les déplacements nombreux et lointains de ses personnages, on l'a vu<sup>46</sup>. Mais avec le récit fragmenté de la mise au point par Paul Salvador d'une émission de télévision, en plusieurs épisodes, intitulée « Les Grandes Blondes », l'auteur montre la difficulté de créer une unité à partir du divers. Ainsi, la société de production où travaille son personnage se nomme « Stochastic ». Or « stochastique » (qui se prononce de la même façon) se dit d'un phénomène partiellement aléatoire que l'on peut étudier et prévoir à l'aide de statistiques. Et Salvador semble justement procéder au hasard, multipliant les classements qui manquent de rigueur : « Procédons par auteurs. Nous avons donc les hitchcockiennes. Puis nous avons les bergmaniennes. Puis nous avons celles des films soviétiques, pays satellites inclus<sup>47</sup> », « Principalement américaines, européennes, disons d'outre-Atlantique à l'Oural : les grandes blondes peuplent surtout l'hémisphère nord. Oui. Pas terrible non plus comme angle<sup>48</sup> », « Pas forcément besoin d'être grande pour intégrer la catégorie des grandes blondes, pas nécessairement. (Il réfléchit.) Peut-être même, au fond, pas absolument besoin non plus d'être blonde, d'ailleurs<sup>49</sup> ». Donatienne,

---

<sup>46</sup> V. ici-même, p. 104 *sqq.*

<sup>47</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 65.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 66.

son assistante, « dans le genre brune énergétique curviligne<sup>50</sup> » a souvent du mal à suivre la logique du producteur, surtout quand il aborde des paradoxes comme : « la fausse blonde est quelquefois plus pertinente, plus représentative qu'une vraie<sup>51</sup> ». À la fin du roman, il se laisse même aller à de redoutables paralogismes :

Reprenons. Donc, les grandes blondes conquérantes prennent le soleil, l'absorbent, l'assimilent puis l'arborent. Sous forme de pigments. Ainsi, les soirs d'été, dans les night-clubs, croisant leurs jambes interminables sur de hauts tabourets, rayonnent-elles comme des soleils portatifs. Le soleil, conclut Salvador, est lui-même une grande blonde<sup>52</sup>.

Dans cette citation implicite (sans guillemets) des notes que « développe rêveusement<sup>53</sup> » le personnage, l'auteur pastiche le langage évocateur et rythmé<sup>54</sup> des journalistes de télévision en poussant la caricature jusqu'à faire bâtir à Salvador un raisonnement tout à fait dénué de logique (ici, la principale erreur est une confusion entre comparaison et identité). Ainsi, le titre du roman de Jean Echenoz fait référence à une série d'émissions fictives dont le succès sera précisé (chiffres d'audience à l'appui), mais qui, durant leur laborieuse préparation, reflètent l'incapacité du personnage à envisager son sujet globalement, avec le recul nécessaire. Salvador a beau citer les exemples d'une quinzaine de « grandes blondes » du cinéma et de la chanson des années 1930-1970 : « chaudes » ou « froides »<sup>55</sup>, vraies ou fausses, bronzées ou « chlorotiques<sup>56</sup> », il se perd dans les détails, ne parvenant pas à envisager la forme générale de son sujet. Sa

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> On peut repérer dans ces quelques phrases d'authentiques segments de six syllabes (« sous forme de pigments », « ainsi les soirs d'été »), et quelques tétrasyllabes (« dans les night-clubs », « croisant leurs jambes », « interminables ») qui rendent possibles des alexandrins presque réguliers, au prix de quelques apocopes.

<sup>55</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 96-97.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 238.

« méthodologie<sup>57</sup> » doit beaucoup au hasard, mais ses résultats n'ont rien de statistique : ils sont avant tout subjectifs – ce qui leur donne aussi un certain charme poétique<sup>58</sup>.

Le cas des *Grandes Blondes* mis à part, les œuvres de notre corpus proposent différents exemples de formes symboliques qui représentent le cosmos dans l'œuvre littéraire. Le labyrinthe, mais aussi, moins répandus, le mandala et le tapis jouent précisément ce rôle. Or cette recherche de la forme du monde met en valeur des objets complexes, troublants ou riches d'une signification profonde, qui rendent moins compte de ce qu'est le monde, envisagé comme cosmos, que du désir de l'homme de s'en rendre maître. Ce désir de contrôle semble donner consistance aux territoires sous la forme de milieux.

## 2. Territoires et milieux

La recherche d'une forme du monde que l'œuvre littéraire puisse représenter à l'aide d'un objet pourvu de sens pose problème. Le paysage, objet littéraire que nous n'avons pas abordé ici<sup>59</sup>, pose la question mimétique classique pour laquelle aucune réponse ne semble satisfaisante ; si le paysage est ou non ressemblant dépend toujours de l'observateur, du lecteur et de leurs points de vue. Le labyrinthe comme le mandala sont des objets qui existent dans le monde réel, et il est aisé pour le lecteur de se les représenter. Mais comme symboles, comme objets qui sont représentés dans l'imaginaire du lecteur grâce à leur évocation ou leur description dans le texte littéraire, ils ont infiniment moins de présence que

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>58</sup> Les lecteurs sensibles à cette poésie sont récompensés car au moment où Salvador envisage le cas des « grands blondes bronzées. La porte s'ouvre alors : paraît une grande blonde bronzée » dont il va tomber amoureux et qui n'est autre que Gloire Abgrall (*ibid.*, p. 238).

<sup>59</sup> Nous avons travaillé sur la question à propos d'un panorama métropolitain qui fait partie du paysage de Tôkyô décrit et montré dans un bon nombre d'ouvrages et dans quelques films : « Métropolitain : panorama de Tôkyô depuis la ligne Yamanote », in Myriam Boucharenc et Sophie Le Ménahèze [éds], *Lectures du panorama, Revue des Sciences Humaines*, Lille, à paraître.

l'espace qui environne le lecteur et qui, dans les œuvres de notre corpus, tient parfois davantage du chaos que du cosmos.

Ce monde résiste à la représentation mais il est évoqué, décrit parfois, pour montrer que l'idée qu'on puisse le maîtriser est une illusion. Le monde est ainsi présenté dans son ampleur, sa diversité ou la puissance de ses éléments.

Christoph Ransmayr a commencé sa carrière d'écrivain en publiant des reportages et des récits de voyages dans différentes revues<sup>60</sup>. Il a pour la montagne un intérêt<sup>61</sup> que ne dément pas son dernier roman, *Der fliegende Berg* (2006), qui raconte une aventure himalayenne. Son premier roman, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984), retraçait une expédition authentique que menèrent des scientifiques autrichiens dans les glaces arctiques en 1872-1874. Mais, dans *Morbus Kitahara* aussi, la nature sauvage et hostile a sa place. Le massif qui surplombe et isole Moor, « *das Steirnerne Meer* » (la Mer de Roche) a une présence très forte dans le roman. Elle occupe une grande partie du paysage des rives du lac de Moor, car elle s'étend, « à l'Est<sup>62</sup> », « au-dessus des à-pic rocheux bordant la Rive aveugle<sup>63</sup> ». Les environs du lac de Moor sont ainsi partagés en deux zones, dont l'une, dite aveugle, n'est pas habitée du fait de ce relief escarpé. De plus, la Mer de Roche sépare Moor de la seule autre ville qui soit évoquée précisément dans le roman, Brand. Pour s'y rendre, il faut franchir cette barrière montagneuse et descendre dans les Basses Terres. Mais cette traversée est aussi un voyage dans le temps. Quand Lily conduit Bering et son père au lazaret de

---

<sup>60</sup> Christoph Ransmayr a rassemblé certains de ces articles dans *Der Weg nach Surabaya, Reportagen und kleine Prosa*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 1997.

<sup>61</sup> Christoph Ransmayr et le fameux alpiniste Reinhold Messner ont fait plusieurs voyages ensemble, notamment au Népal et au Tibet. Leur amitié est aussi présentée dans un court texte d'hommage à l'écrivain : Reinhold Messner, « Langsame Verdüsterung, Der genaue Beobachter einer Welt hinter dieser Welt », in Uwe Wittstock [éd.], *Die Erfindung der Welt, Zum Werk von Christoph Ransmayr, op. cit.*, p. 82-84.

<sup>62</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara, op. cit.*, p. 194. Orig. : « *im Osten* », *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 187.

<sup>63</sup> *Ibid.* Orig. : « *über den Felsabstürzen des Blinden Ufers* », *ibid.*

Brand (le vieillard pour être hébergé à l'hospice, et le jeune homme pour faire examiner la tache qui envahit son regard), leur chemin passe par un plateau jonché de fossiles : « la nacre de milliers et de dizaines de milliers de moules fossiles continuait de scintiller sous les sabots de leurs montures<sup>64</sup> ». La description de ce très ancien phénomène géologique est développée plus loin :

les voyageurs progressaient en direction de Brand au fond d'une mer évaporée dont les prairies d'algues, les bancs de moules, les barrières de corail et les abysses avaient été soulevés en l'air, en un temps d'avant le temps de l'homme, par une force tectonique monstrueuse, poussés en direction des nuages et transformés au cours des éons en une barrière de pics et de glaciers<sup>65</sup>.

Les mouvements géologiques dont l'auteur détaille la « violence cataclysmique » (« *einer katastrophalen [...] Gewalt* ») – en l'accélégrant singulièrement – font apparaître la force irrésistible des éléments. La tectonique des plaques explique en effet la formation des continents, des océans et reliefs par les mouvements relatifs de différentes plaques du manteau terrestre. L'exemple qui inspire visiblement Christoph Ransmayr est celui de la formation des Alpes, qui a débuté il y a deux cents quarante millions d'années. À la rencontre des plaques africaines et européennes s'est formée une mer intérieure, dont les sédiments changés en roches ont été très lentement propulsés en altitude, après avoir été plongés sous la surface de la terre. Ces empilements, plongements, plissements et élévations de fragments de la croûte terrestre se sont déroulés pendant des dizaines de millions d'années, et se poursuivent encore. L'unité de temps qu'utilise ici l'auteur, les éons, est un terme du langage poétique qui confère une connotation mythologique à cette évocation des temps primordiaux. Pourtant, les restes de l'ère primaire sont bien présents, et ressemblent à des organismes qui existent encore de nos jours :

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 314. Orig. : « *und immer noch schimmerte das Perlmutter Tausender und Abertausender versteinertes Meeresmuscheln unter den Hufen ihrer Lasttiere* », *ibid.*, p. 302.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 316. Orig. : « [...] *zogen die Reisenden nach Brand über den Grund eines verdampften Meeres, dessen Seegrasswiesen, Muschelbänke, Korallenriffe und Abgründe in einem Weltalter jenseits aller Menschenzeit von einer katastrophalen tektonischen Gewalt emporgehoben, den Wolken entgegengestemmt und im Verlauf von Äonen in die Gipfel und Eisfelder eines Gebirges verwandelt worden waren* », *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 304.

les algues, les moules, ou les coraux dont les fossiles apparaissent aux yeux des personnages de *Morbus Kitahara* sont les surprises d'un voyage à travers la Mer de Roche, mais aussi à travers l'histoire de sa formation. Cette chaîne montagneuse est donc dans la fiction à la fois un pan du paysage de Moor, une frontière entre deux régions, et un témoignage de l'action des forces qui ont créé ces reliefs inhospitaliers<sup>66</sup>.

La terre habitée et son contraire, la terre hostile, font partie des images géographiques auxquelles ont recours Gilles Deleuze et Félix Guattari. L'un des aspects provocateurs de leur écriture tient à la variété des styles et des images qu'ils emploient. Ainsi, *Mille plateaux* (1980) utilise un vocabulaire qui emprunte beaucoup à la géographie, même si les concepts de plateaux, de strate, de déterritorialisation ne sont en aucun cas des métaphores. Comme leur pensée est un matérialisme, le sens est dans les choses mêmes, ce qui interdit une compréhension seulement intellectuelle des écrits de Deleuze et Guattari. Pour définir dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991) le plan d'immanence, un de leurs concepts fondamentaux, ils doivent pour commencer définir la condition première, le chaos, que François Zourabichvili présente ainsi : « occurrences, ponctualités, ou données pour ainsi dire *intraitables*<sup>67</sup> ». Mais le nom même de chaos fixe une réalité mouvante, c'est pourquoi les auteurs font du nom un verbe. Ils écrivent en effet :

Le plan d'immanence est comme une coupe du chaos, et agit comme un crible. Ce qui caractérise le chaos, en effet, c'est moins l'absence de déterminations que la vitesse infinie à laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent [...]. Le chaos n'est pas un état inerte ou stationnaire, ce n'est pas un mélange au hasard. Le chaos *chaotise*, et défait dans l'infini toute consistance. Le problème de la philosophie est d'acquérir une

---

<sup>66</sup> Christoph Ransmayr situe bon nombre de ses œuvres dans des déserts. Son premier livre, *Strahlender Untergang* (1982) est un poème qui raconte l'édification d'un « *Terrarium* » en plein Sahara. Ce curieux projet doit permettre la disparition de toute l'espèce humaine. Dans *Morbus Kitahara* comme dans ses autres romans, le désert est un désert de glace, souvent en haute montagne.

<sup>67</sup> François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, « Vocabulaire de... », 2004, p. 58.

consistance, sans perdre l'infini dans lequel la pensée plonge (le chaos à cet égard a une existence mentale autant que physique)<sup>68</sup>.

À la fois coupe et crible, le plan d'immanence peut donc être entendu comme une carte qui donne des points de repères, qui trie les données et les met en relation, mais aussi comme une section tranchée dans le chaos : un plan (croquis sommaire, représentation cartographique) ou une planche (anatomique, par exemple). Sur le plan d'immanence, la création de concepts – la philosophie – est possible. Et c'est ainsi que la philosophie n'est pas simplement une pensée, pour les auteurs, c'est aussi une mise en pratique, un véritable risque.

Dans leurs écrits, Gilles Deleuze et Félix Guattari empruntent leur vocabulaire à des techniques et à diverses activités pratiques. Leur recours au vocabulaire de la géographie, dans *Mille plateaux*, va dans ce sens : pour définir la production du sens telle qu'elle leur est inspirée par les travaux du linguiste<sup>69</sup> Louis Hjelmslev (1899-1965), ils ont recours aux concepts, aux exemples et à tout le vocabulaire (géologique, anatomique) qu'emploient les naturalistes et biologistes qu'ils citent dans leur troisième plateau : Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire, Baër, Vialleton, Darwin ou leur contemporain François Jacob. Ce plateau, « La géologie de la morale », se présente d'abord, par son titre, comme une allusion farcesque au traité de Nietzsche, et il consiste surtout en un mélange de fiction et de théorie. Ce texte semble en effet être le plus souvent le récit d'une conférence apparemment fictive du « professeur Challenger<sup>70</sup> », qui subit une étrange métamorphose : « sa voix [était] devenue plus rauque et parfois traversée d'une toux de singe<sup>71</sup> », et

---

<sup>68</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1991, p. 44-45 (nous soulignons).

<sup>69</sup> Par dérision, les auteurs l'appellent « le géologue danois spinoziste Hjelmslev », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1980, p. 57-58.

<sup>70</sup> Ce personnage de fiction est de la main du créateur de Sherlock Holmes. V. Conan Doyle, *The Lost World* (1912), *The Poison Belt* (1913), *The Land of Mist* (1926), *The Disintegration Machine* (1927), *When the World Screamed* (1928).

<sup>71</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, *op. cit.*, p. 74.

plus tard : « il suffoquait. Ses mains devenaient des pinces allongées<sup>72</sup> ». Le récit se termine sur un passage effrayant d'une nouvelle fantastique de Howard Phillips Lovecraft semblant décrire la vaporisation du professeur, qui finit par disparaître. On retrouve ici l'humour des auteurs que louait Michel Foucault dans sa préface à la traduction en anglais de *L'anti-Œdipe* : « Le livre donne souvent à penser qu'il n'est qu'humour et jeux là où pourtant quelque chose d'essentiel se passe<sup>73</sup> ». Il en est de même dans « la géologie de la morale » où alternent des analyses au présent, qui citent des ouvrages récents, et le récit au passé de la conférence.

Néanmoins, là où il est question de linguistique, les auteurs utilisent des images et un vocabulaire que l'on emploie pour décrire la formation des reliefs. En effet, à partir de la métaphore des strates que proposait Hjelmslev pour décrire sa distinction, dans la production du sens d'un texte, entre expression et contenu, et pour chacun de ces deux modes de référence, entre sa forme et sa substance, Deleuze et Guattari conçoivent la *stratification*, une « machine abstraite » qui articule sur le plan d'immanence le contenu et l'expression ou territorialise le premier dans la seconde par codage et surcodage. Mark Bonta et John Protevi précisent que la stratification « opère à n'importe quel niveau, du géologique à l'organique (formation des espèces) et jusqu'au social (par l'action de l'appareil d'État) comme une façon de prendre à la Terre les flux de matière et d'énergie pour se les approprier, et de construire une couche qui régule le flux<sup>74</sup> ». Il s'agit de véritables systèmes de distribution et de conversion de la matière et de l'énergie. On peut les voir à l'œuvre dans la formation ou l'extinction d'une espèce biologique comme dans la politique territoriale d'un empire. Grâce à

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>73</sup> Michel Foucault « Préface à *L'anti-Œdipe* » [1977], *Dits et écrits*, [Paris], Gallimard, « Quarto », 2001, t. II, p. 136.

<sup>74</sup> Orig. : « [...] *operates in any register from geological to organic (speciation) to social (effectuated by the State apparatus) as the way to appropriate matter-energy flows from the earth and build a layer that regulates the flow* », Mark Bonta and John Protevi, *Deleuze and Geophilosophy, A Guide and Glossary*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2004, s. v. STRATIFICATION, p. 150-151.

l'explication de Bonta et Protevi, experts en la géophilosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, on comprend pourquoi ces derniers écrivent :

*On pouvait même dire que les machines abstraites, qui émettaient et combinaient les particules, avaient comme deux modes d'existence très différents : l'œcumène et le planomène. Tantôt elles restaient prisonnières des stratifications, elles étaient enveloppées dans telle ou telle strate déterminée, dont elles définissaient le programme ou l'unité de composition (l'Animal abstrait, le Corps chimique abstrait, l'Énergie en soi), et sur laquelle elles réglait les mouvements de déterritorialisation relative. Tantôt la machine abstraite au contraire traversait toutes les stratifications, se développait unique et pour elle-même sur le plan de consistance dont elle constituait le diagramme, la même machine travaillait aussi bien l'astrophysique que le micro-physique, le naturel et l'artificiel, et pilotait des flux de déterritorialisation absolue<sup>75</sup>.*

L'imparfait et les italiques employés au début de ce passage permettent qu'on l'identifie comme une reformulation d'un moment important de la conférence fictive du professeur Challenger. Mais c'est aussi une présentation synthétique des deux modes de stratification que l'on peut étudier dans des phénomènes très divers. Elle repose sur une caractérisation assez précise du « plan de consistance », qui est le plan d'immanence sur lequel se connectent des structures hétérogènes, par déterritorialisation : c'est sur le plan de consistance, ou *planomène*, que se développent les rhizomes<sup>76</sup>, agencements qui relient des corps, des outils, des territoires, des signes. Dans l'*œcumène*, en revanche, les agencements sont territorialisés et soumis, par exemple, au pouvoir de l'État et à son « appareil de capture » qui oriente l'activité humaine vers le travail et la production de capital<sup>77</sup>. L'étrangeté du passage est due à l'usage de l'imparfait de

<sup>75</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, op. cit., p. 73.

<sup>76</sup> Cette notion fondamentale est exposée dans le premier plateau, « Introduction : rhizome ». La pensée y est conçue comme une expérimentation qui valorise la connexion non hiérarchique, l'hétérogénéité des assemblages, la multiplicité et la rupture : la ligne de fuite. La carte est une image de cette forme de la pensée parce qu'elle « a des entrées multiples » et qu'elle « est affaire de performance » (p. 20). Pas de modèle à reproduire, pas de règle à suivre, au risque de tomber dans les « formations despotiques » (p. 30). V. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, op. cit., p. 9 sqq.

<sup>77</sup> Le douzième plateau « Traité de nomadologie : la machine de guerre » détaille le rapport de l'État à l'espace, opposant la science royale à la machine de guerre nomade, et montre aussi

l'indicatif, qui conviendrait plutôt à un récit mythique. Mais les auteurs ne jouent pas avec les mots ici, ils présentent leurs concepts<sup>78</sup>. Cependant, Gilles Deleuze et Félix Guattari nuancent leur propos peu après en changeant de perspective, et ils mettent en avant une notion que nous pensons retrouver dans les textes littéraires du corpus étudié ici.

En fait, ce qui était premier, c'était une déterritorialisation absolue, une ligne de fuite absolue, si complexe et multiple fût-elle, celle du plan de consistance ou du corps sans organe (la Terre, l'absolument-déterritorialisée). Et elle ne devenait relative que par stratification sur ce plan, sur ce corps : les strates étaient toujours des résidus, non pas l'inverse – on ne devait pas se demander comment quelque chose sortait des strates, mais plutôt comment les choses y entraînent<sup>79</sup>.

Le mot « terre » désigne dans *Mille plateaux* tantôt l'espace strié, borné et mesuré sur lequel l'État exerce son pouvoir (c'est-à-dire son territoire), tantôt l'espace terrestre ouvert et déterritorialisé, infiniment plus riche en virtualités créatrices. Cette terre, matériau livré à la déterritorialisation absolue, est le plan de consistance où s'élaborent les agencements les plus libres. La terre ainsi conçue, espace lisse, « fait valoir ses propres puissances de déterritorialisation, ses lignes de fuite, ses espaces lisses qui vivent et qui creusent leur chemin pour une nouvelle terre<sup>80</sup> ».

---

comment l'État peut s'approprier « cette forme irréductible à l'État [...] cette forme d'extériorité [qui] se présente nécessairement comme celle d'une machine de guerre, polymorphe et diffuse » pour étendre et maîtriser son territoire. V. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, op. cit., p. 434 sqq., ici, p. 446.

<sup>78</sup> Les auteurs de *Mille plateaux* donnent à *œcumène* (équivalent d'écoumène, dans une transcription différente) un autre sens que celui de « terre habitée » : un œcumène est une machine abstraite constituant une strate, c'est donc un appareil de tri et de définition qui opère sur un système local, solidement territorialisé. Mark Bonta et John Protevi proposent l'exemple d'une communauté religieuse : son œcumène est le système qui distingue dans la population les convertis des non-convertis, et règle la vie du groupe, avec ses schismes éventuels et ses rapports avec l'extérieur (et donc aussi son ouverture *œcuménique*). V. Mark Bonta et John Protevi, *Deleuze and Geophilosophy*, op. cit., p. 81, s. v. ECUMENON.

<sup>79</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, op. cit., p. 74.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 525.

L'espace terrestre apparaît précisément sous cette forme dans de nombreux passages des œuvres de notre corpus. La rêverie géologique de Christoph Ransmayr citée ci-dessus est rejointe par certaines pages de *Gravity's Rainbow*, dans lesquelles Thomas Pynchon, prenant un recul considérable, envisage à l'échelle de la planète les événements que développent ses intrigues. Mais ces ascensions vers un point de vue très élevé au-dessus de la surface de la terre sont permises par la mystique du vol spatial qui hante de nombreux personnages du roman, les « maniaques de la fusée<sup>81</sup> », et la terre qui apparaît alors n'est jamais aussi puissante que dans la mythologie héréro, qui caractérise un groupe de parias, les Ovatjimbas, par leur animal totémique : l'oryctérope, nommé « *aardvark* » en afrikaans et « *Erdschwein* » en allemand. Dans un passage consacré au Schwarzkommando, le narrateur développe une méditation semblant s'adresser à un lecteur qui, comme lui<sup>82</sup>, aurait été colon au Sud-Ouest africain.

Mais, comme tu t'éloignais, qui était cette femme, seule, dans la terre, enfouie jusqu'aux épaules dans le trou d'aardvark, une tête au regard fixe, enracinée dans la plaine désertique, avec des sommets qui se retroussent loin derrière elle, qui se plissent, au loin dans l'obscurité du soir ? Elle peut sentir contre son ventre la pression incroyable, des kilomètres de sable et de glaise à l'horizontale. Au bout de la piste attendent les fantômes lumineux de ses quatre enfants mort-nés, de gros vers gisant sans espoir de réconfort parmi les oignons sauvages, l'un contre l'autre, pleurant pour du lait plus sacré que celui que l'on goûte et que l'on bénit dans les Calebasses au village. Dans leur file d'oubliés, ils lui ont indiqué ce lieu, pour qu'elle soit au contact du don de la Terre : la genèse. La femme sent un pouvoir couler en elle par toutes les portes : une rivière entre ses cuisses, elle sent bondir légèrement une lumière au bout de ses doigts et de ses orteils. C'est aussi sûr et nourrissant que le sommeil. C'est une chaleur. Plus la lumière du jour faiblit, plus grande est sa soumission – elle se soumet à l'obscurité, à la descente de l'eau dégouttant de l'air. Elle est une graine dans la Terre. L'aardvark sacré a creusé son lit<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Orig. : « *rocket-maniacs* », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 330.

<sup>82</sup> Ici encore, l'usage de la deuxième personne du singulier met en évidence un narrateur différent et qui se montre familier avec le lecteur, mais ce narrateur est difficilement identifiable.

<sup>83</sup> Orig. « *But as you swung away, who was the woman alone in the earth, planted up to her shoulders in the aardvark hole, a gazing head rooted to the desert plane, with an upsweep of mountains far behind her, darkly folded, far away in the evening? She can feel the incredible*

Cette femme prise dans le terrier d'oryctérope, (ou « *im Erdschweinhöhle* », dans la langue de la Zone) est ainsi une figure construite à partir d'une étude assez fidèle de la mythologie héréro, et par l'évocation des enfants mort-nés, (« *preterite* » : passés de l'autre côté), elle renvoie à une question qui traverse tout le roman et par laquelle l'auteur fait allusion à l'histoire de sa propre famille, mais aussi à des points surprenants de l'histoire et de la culture héréro. En effet, Steven Weisenburger, en identifiant les sources de Thomas Pynchon, a montré que l'hypothèse absurde d'un « suicide racial » pour expliquer la fréquence des fausses couches chez les Héréros, avait été déjà soulevée par des chercheurs<sup>84</sup>. Mais le recours à l'enfouissement dans un terrier d'oryctérope pour soigner une femme dont les grossesses s'interrompent avant terme est aussi évoqué dans une légende héréro dont l'auteur a eu connaissance en puisant à d'autres sources<sup>85</sup>. Quant à la question de la *prétérition*, qu'on oppose en théologie calviniste à l'élection, elle constitue le sujet d'un ouvrage fictif dont l'auteur est un ancêtre du

---

*pressure, miles of horizontal sand and clay, against her belly. Down the trail wait the luminous ghosts of her four stillborn children, fat worms lying with no chances of comfort among the wild onions, one by one, crying for milk more sacred than what is tasted and blessed in the village calabashes. In preterite line they have pointed her here, to be in touch with Earth's gift for genesis. The woman feels power flood in through every gate: a river between her thighs, light leaping at the ends of fingers and toes. It is sure and nourishing as sleep. It is a warmth. The more the daylight fades, the further she submits—to the dark, to the descent of water from the air. She is a seed in the Earth. The holy aardvark has dug her bed*», Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 320-321.

<sup>84</sup> Plus loin dans ce passage, le narrateur, citant manifestement un colon, écrit : « *there was a tribal mind at work down there, and it had chosen to commit suicide* » (*ibid.*, p. 322). L'ouvrage qui semble avoir inspiré l'auteur porte un titre évocateur : Willem Petrus Steenkamp, *Is the South-West African Herero Committing Race-Suicide?*, Le Cap, Unie-Volkspers, 1944.

<sup>85</sup> Steven Weisenburger, dans son commentaire sur les pages consacrées dans *Gravity's Rainbow* aux Héréros, donne de précieux détails sur la vérité des observations transmises, et cite également l'ouvrage d'un ethnologue que Pynchon a lu de près : Hendrik Gerhardus Luttig, *The Religious System and Social Organization of the Herero: A Study in Bantu Culture*, Utrecht, Kemin en Zoon, 1933. V. Steven Weisenburger, *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, *op. cit.*, p. 193-197.

héros de *Gravity's Rainbow*, Slothrop, mais aussi d'un ouvrage réel qu'écrivit l'un des premiers Pynchon qui s'établit en Nouvelle-Angleterre. Dans *Gravity's Rainbow* comme dans le reste de son œuvre, Thomas Pynchon accorde une très grande importance aux « *preterites* » : aux « oubliés », aux exclus, à ceux que la Grâce n'a pas touchés et qui, au temps des pères fondateurs des États-Unis d'Amérique, étaient voués à la damnation. Ce passage reprend donc des thèmes récurrents dans le roman, mais il met surtout en valeur les forces naturelles, l'énergie terrestre qui traverse ce désert et qui est ici dotée de pouvoirs magiques. Les reliefs, présentés en termes précis (le plateau désertique, le sable et l'argile), sont évoqués par des images expressives, comme les plis de la chaîne montagneuse et le « retroussis » qu'elle forme (« *upsweep* » est un terme peu fréquent, notamment utilisé par le lexique de la coiffure). Mais ils sont envisagés du point de vue de la force qu'ils exercent : cette « pression » dynamique semble liée à leur masse et à leur étendue, pourtant immobiles. Ce paradoxe peut être rapproché du thème des flux d'énergie courant sous la surface terrestre le long de lignes droites, largement orchestré par Thomas Pynchon dans *Mason & Dixon*, où ces méridiens sont aussi présentés dans des termes empruntés aux sciences de la tradition chinoise<sup>86</sup>.

Les symboles ainsi attachés à la géologie du terrain décrit dans les fictions de Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr permettent donc d'envisager le territoire

---

<sup>86</sup> Le capitaine Zhang, géomancien expert en *feng shui*, explique ainsi aux géomètres anglais traçant la première frontière entre deux États américains : « La Terre, en outre, est un corps, comme le nôtre, avec son réseau de Points, disposés le long de ses méridiens, – tout comme notre médecine en Chine a identifié, sur le corps humain, un ensemble semblable de Lignes invisibles, sur lesquelles, à la manière de perles, se trouvent des Points mis en chapelet, où le flux de *Chi* peut être avantageusement renforcé par l'insertion d'aiguilles d'or », Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, [tr. de l'amér. par Christophe Claro et Brice Matthieussent], Paris, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2001, p. 596-597. Orig. : « *Earth, withal, is a Body, like our own, with its network of Points, dispos'd along its Meridians, – much as our medicine in China has identified, upon the Human body, a like set of Lines invisible, upon which, beadwise, are strung Points, where the Flow of Chee may be beneficially strengthen'd by insertions of Gold Needles* », *Mason & Dixon*, New York, Henry Holt and Company, 1997, p. 602.

comme un vecteur de forces, image qu'emploient aussi Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*, pour qui en définitive, « penser n'est ni un fil tendu entre un sujet et un objet, ni une révolution de l'un autour de l'autre. Penser se fait plutôt dans le rapport du territoire et de la terre<sup>87</sup> ». L'histoire de la philosophie est en effet liée à celle du capitalisme, qui étend sa domination de l'Europe au reste du monde en une déterritorialisation relative par laquelle il conquiert de nouvelles sources de matières premières, de nouvelles forces de travail et de nouveaux marchés. La terre devient son territoire de même que « la philosophie se reterritorialise sur le concept. Le concept n'est pas objet, mais territoire. Il n'a pas d'Objet, mais un territoire<sup>88</sup> ». La philosophie n'a donc pas pour but selon Deleuze et Guattari la connaissance, le bonheur ou la sagesse, car elle ne peut pas s'abstraire de la matière, la terre, qui l'entoure et dont elle procède. Pour citer Éric Alliez, dans leurs œuvres écrites en commun, Gilles Deleuze et Félix Guattari « n'ont cessé d'affirmer un devenir écosophique de la philosophie<sup>89</sup> ».

Mais pour mieux le comprendre, on peut se tourner vers la notion de *milieu*, qui explique l'opposition entre terre et territoire, et que détaillent les deux auteurs dans le onzième plateau, « De la ritournelle ». Étudiant des agencements expressifs, comme une chanson que l'on fredonne sans y penser – mais cette ritournelle accompagne notre action –, des chants d'oiseaux, et d'autres manières de marquer un territoire, Gilles Deleuze et Félix Guattari travaillent sur la façon dont le vivant s'ordonne à partir du chaos.

Du Chaos naissent les *Milieux* et les *Rythmes*. C'est l'affaire des cosmogonies très anciennes. [...] ce n'est pas seulement le vivant qui passe constamment d'un milieu à un autre, ce sont les milieux qui passent l'un dans l'autre, essentiellement communicants. Les milieux sont ouverts dans le chaos, qui les menace d'épuisement ou d'intrusion. Mais la riposte des milieux au chaos, c'est le rythme. Ce qu'il y a de

---

<sup>87</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 82.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>89</sup> Éric Alliez, *La Signature du monde, ou Qu'est-ce que la philosophie de Deleuze et Guattari ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Passages », 1993, p. 36.

commun au chaos et au rythme, c'est l'entre-deux, entre deux milieux, rythme-chaos ou chaosmos<sup>90</sup>.

À partir de cette description presque mythologique de la façon dont la matière s'organise, et dont la vie est rendue possible par transmission d'informations codées, au niveau moléculaire, et par la définition d'échange entre les milieux intérieur et extérieur grâce à un milieu intermédiaire et à un milieu annexé, les deux auteurs réaffirment comment le cosmos, ordre supérieur, placé à l'horizon des croyances religieuses, n'est pas imposé du dehors par une instance transcendante, mais procède du chaos immanent (d'où le néologisme « chaosmos<sup>91</sup> »), par l'imposition du rythme, c'est-à-dire par la « coordination d'espace-temps hétérogènes<sup>92</sup> ». Dans ce onzième plateau, « De la ritournelle », Deleuze et Guattari s'inspirent notamment des travaux de spécialistes du comportement animal qui étudient les façons dont des oiseaux territoriaux signalent leur appropriation d'un territoire ou expriment (par le chant, l'ostentation de leur plumage coloré, etc.) leur engagement dans des actions auxquelles leur territoire est adapté (la reproduction, la recherche d'un refuge ou la défense de ce territoire face aux convoitises qu'il suscite). Ainsi, ils écrivent : « Le territoire est un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les "territorialise"<sup>93</sup> ». Le milieu est donc ce qui permet, plus que la naissance, le territoire ou la culture, la formation de l'identité individuelle. Citant *Qu'est-ce que la philosophie ?*, François Zourabichvili écrit en effet : « "Nous sommes tous des contemplations, donc des habitudes. *Je* est une habitude<sup>94</sup>". Qui suis-je ? Une habitude contemplative, prise en contractant des éléments matériels ou sensoriels

---

<sup>90</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, op. cit., p. 384-385.

<sup>91</sup> Dans *Différence et répétition*, Gilles Deleuze définit le chaosmos comme « l'identité interne du monde et du chaos », *Différence et répétition* [1968], Paris, Presses universitaires de France, « Épiméthée », 1976, p. 382.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>94</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 101.

qui composent un milieu où je peux vivre et agir<sup>95</sup> ». Les notions de contemplation et de contraction sont ici inspirées par la philosophie anglaise. Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, quelques lignes avant le passage cité par François Zourabichvili, la philosophie anglaise affirme qu'on crée des concepts en se faisant à une situation, en l'habitant autant qu'en s'y habituant<sup>96</sup> : « Les Anglais se font de l'habitude une conception extraordinaire : on prend des habitudes en contemplant, et en contractant ce qu'on contemple. L'habitude est créatrice. La plante contemple l'eau, la terre, l'azote, le carbone, les chlorures et les sulfates, et les contracte pour acquérir son propre concept, et s'en remplir<sup>97</sup> ». La référence à la botanique a sans doute de quoi nous troubler quelque peu, mais ce qui est utile ici à notre propos repose sur l'identification du milieu comme condition de la territorialisation. La notion de milieu présente l'intérêt de mettre en évidence les échanges entre les différents milieux, et l'existence d'interfaces qui les font communiquer.

Précisément, l'étude des milieux constitue une des tâches de la géographie, et les fictions qui composent notre corpus, par leur intérêt marqué pour l'espace géographique, représentent bien souvent des milieux et leurs interactions. Dans *Le città invisibili*, les villes que décrit Marco Polo au Grand Khan sont parfois caractérisées par leurs ressources et leurs liens avec les régions environnantes. Le narrateur présente ainsi Eufemia : « La barque qui y accoste avec un chargement de gingembre et de coton appareillera la cale pleine de pistaches et de graines de pavot, et la caravane à peine déchargés ses sacs de noix de muscade et de raisins secs bourrés déjà pour le retour ses bâts de rouleaux de mousseline dorée<sup>98</sup> ». Cette

---

<sup>95</sup> François Zourabichvili, *Deleuze, Une philosophie de l'événement*, Paris, Presses universitaires de France, « Philosophies », 1994, p. 73.

<sup>96</sup> Le jeu de mot semble aller de soi dans le passage cité plus haut, mais Deleuze et Guattari le soulignent à peine.

<sup>97</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>98</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, *op. cit.*, p. 47 [tr. modifiée]. Orig. : « *La barca che vi approda con un carico di zenzero e bambagia tornerà a salpare con la stiva colma di pistacchi e semi di papavero, e la carovana che ha appena scaricato sacchi di noce moscata e di zibibbo* ».

ville est donc avant tout un marché important, et les produits et denrées qui y sont échangés font entrevoir les richesses et le savoir faire des contrées qui y vendent leurs productions.

L'espace géographique, dans *Morbus Kitahara*, est centré sur Moor, petit village coupé du monde. La fermeture de Moor n'est pas totale, mais Lily est le seul personnage du roman qui ignore les interdictions de déplacement :

Car la *locataire de l'observatoire* [Lily] était la seule personne de la région du lac qui continuait à passer la frontière et à fournir le marché noir en denrées rares lorsque la route des basses terres, par suite de quelque manœuvre de l'armée, était coupée une fois de plus jusqu'à nouvel ordre et que le secrétariat de Moor, même copieusement arrosé, ne délivrait plus de laisser-passer<sup>99</sup>.

Lily est donc un passeur de frontières (« *Grenzgängerin* »). Mais pour les autres habitants de Moor, l'horizon est totalement bouché. Christoph Ransmayr décrit les premières années de l'après-guerre comme « le temps des chiens<sup>100</sup> » :

la viande et le savon et les choses nécessaires à la vie quotidienne étaient et restaient rares car le plan de paix de Stellamour exigeait de toute commune, aussi pauvre fût-elle, qu'elle subvînt à son propre entretien. Quiconque possédait un champ ou un jardin assez fertile avait aussi de quoi manger, peut-être même assez pour se permettre d'échanger de loin en loin, au marché noir, une poule contre des cigarettes ou de la gnôle de pomme de terre contre des piles électriques<sup>101</sup>.

Cette économie d'autosuffisance imposée par l'occupant conduit les habitants de Moor à abandonner leurs chiens qui s'ensauvagent et contre lesquels l'armée

*gia affastella i suoi basti per il ritorno con rotoli di mussola dorata* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 36.

<sup>99</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, op. cit., p. 113. Orig. : « *Denn die vom Wetterturm war die einzige Grenzgängerin in der Seeregion, die den Schwarzmarkt auch dann mit Mangelware belieferte, wenn irgendein Manöver der Armee die Verbindungsstraße ins Tiefland wieder einmal bis auf weiteres sperrte und im Moorer Sekretariat selbst gegen Schmiergeld keine Passierscheine mehr zu haben waren* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 108-109.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 75. Orig. : « *Hundejahre* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 72.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 75-76 [tr. modifiée]. Orig. : « *Fleisch und Seife und alle Dinge des täglichen Bedarfs waren und blieben knapp, denn Stellamours Friedenplan forderte noch von der armseligsten Kommune die Eigenversorgung. Wessen Acker oder Garten genug Früchte trug, der hatte auch zu essen und vielleicht genug, um auf dem Schwarzmarkt ein Huhn gegen Zigaretten und Kartoffelschnaps gegen Batterien zu tauschen* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 72.

organise des battues, d'où l'image des « années des chiens » (« *Hundejahre* »). Mais Ambras, nommé administrateur de la carrière, qui procure à Moor sa seule activité industrielle tolérée, « joui[t], sous l'aile protectrice de l'armée, de tous les privilèges et ne manqua[e] de rien<sup>102</sup> ». Cependant, il vit « sous l'empire des pierres<sup>103</sup> ». Les blocs de granite que ses ouvriers extraient constituent son univers et le ramènent à la période où, détenu à la carrière, il y était esclave. Mais d'autres pierres ont à ses yeux beaucoup plus de valeur : ce sont les émeraudes que Lily trouve dans la Mer de Roche et qu'elle lui échange contre des produits dont il est le seul à disposer à Moor :

Même le vague scintillement du granite fraîchement extrait lui rappelait la morphologie des pierres précieuses et il passait des heures assis dans sa baraque d'administrateur à observer à la loupe les inclusions en suspens à l'intérieur de ses émeraudes. Dans ces minuscules jardins de cristaux, dans les floraisons et dans les risées vert argent qui luisaient jusque dans leurs tréfonds lorsqu'on les regardait à contre-jour, il voyait une image secrète, silencieuse et intemporelle du monde qui lui faisait oublier un instant les effrois de sa propre histoire et jusqu'à la haine qu'il portait en lui<sup>104</sup>.

Ambras est donc l'un des rares habitants de la région des rives du lac de Moor qui puisse s'en évader autrement que par les sentiers de contrebande<sup>105</sup>. Il trouve dans la contemplation de ces pierres précieuses une image partielle du monde, mot à

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 114. Orig. : « [weil] er im Schatten der Armee jedes Privileg genoß und keinen Mangel litt », *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 109.

<sup>103</sup> *Ibid.* Orig. : « [er] war den Steinen verfallen », *Morbus Kitahara, ibid.*

<sup>104</sup> *Ibid.* Orig. : « Selbst das strumpfe Glitzern frisch gebrochenen Granits erinnerte ihn nun an die Bauformen der Edelsteine, und tagsüber saß er oft stundenlang in seiner Verwaltersbaracke und betrachtete mit einer Lupe die schwebenden Einschlüsse im Inneren seiner Smaragde. In diesen winzigen Kristallgärten, deren Blüten und Schleier im Gegenlicht silbergrün glommen, sah er ein geheimnisvolles, laut- und zeitloses Bild der Welt, das ihn die Schrecken seiner eigenen Geschichte und selbst seinen Haß für einen Augenblick vergessen ließ », *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 110.

<sup>105</sup> Lily est presque la seule à emprunter ces chemins. Elle y croise des hordes de pillards au crâne rasé, mais ceux-ci ne vivent pas à Moor, ils viennent des « ruines des villages abandonnés ou [d]es grottes labyrinthiques de la montagne », Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara, op. cit.*, p. 57 ; orig. : « aus den Ruinen aufgegebener Städte, auch aus labyrinthischen Höhlenverstecken im Gebirge », *Morbus Kitahara, op. cit.*, p. 54.

mot pleine de secret (« *geheimnisvoll* »), mais privée du son et du temps (« *lautlos* », « *zeitlos* ») : image incomplète car dépourvue de l'évidence des réalités qui s'imposent, mais suggestive car ouverte à la rêverie de l'observateur contemplatif, rêverie flottante, profonde, lumineuse, tout comme les inclusions minérales au sein du cristal. Cette image est conçue comme un espace, un milieu ouvert au sein de l'univers fermé de Moor.

Dans *Les Grandes Blondes*, Jean Echenoz, à la faveur d'une rencontre entre Gloire Abgrall et un voyageur suisse à Sydney, fait entrer la question de l'écologie dans son roman. Cette conversation décousue, sur fond d'orgue Hammond, dans une « boîte » où Gloire parlait « tuer sa nuit », semble tourner autour des méfaits du tourisme. En effet, ce voyageur suisse, « qui s'occupait de questions d'environnement »<sup>106</sup>, dresse à l'héroïne « un sombre portrait de l'Australie : de plus en plus de touristes au sol, de moins en moins d'ozone dans le ciel : il semblait qu'il eût ici, dans sa spécialité, largement de quoi s'occuper<sup>107</sup> ». Mais cet homme poursuit son monologue et passe à une tout autre région du monde : « Retour du Labrador, le Suisse exposait à présent le sort que l'on réserve aux phoques du Labrador, exterminés en masse pour qu'on fabrique avec leur peau des pantoufles et des porte-clefs, mais surtout de petits jouets articulés en forme de phoque du Labrador<sup>108</sup> ». Dans les deux hémisphères, des parties du monde dont les agences de tourisme<sup>109</sup> proposent des images radicalement différentes, – la chaleur sèche du bush contre les étendues neigeuses et la banquise – sont frappées par un même fléau : le tourisme. En effet, la multiplication des voyages augmente les émissions de dioxyde de carbone et contribue à l'effet de serre, et donc à la raréfaction de la couche d'ozone, et la recherche du souvenir de voyage original semble aussi causer la disparition par surchasse d'une espèce

---

<sup>106</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>109</sup> La répétition insistante du toponyme dans le passage cité fait l'impression d'un discours publicitaire, ou paraît du moins une expression sous marque déposée.

animale. L'éloignement des régions considérées et l'identité de la menace qui pèse sur leur écosystème peuvent nous rappeler que l'écologie se fonde sur une conception holiste de l'environnement. La Terre constitue un système de divers et nombreux systèmes biologiques, interdépendants entre eux<sup>110</sup>. C'est pourquoi tout milieu évoqué peut être rapproché d'un autre milieu, même très distant de celui-ci, car les problèmes environnementaux qui se posent dans l'un et l'autre sont liés.

Ainsi, la notion de milieu recouvre dans notre corpus différents domaines conjoints de la réalité : des échanges marchands à l'écologie, elle permet de porter sur l'espace géographique un regard englobant qui met au jour l'existence de systèmes interconnectés dans lesquels toute action individuelle fait sens. Thomas Pynchon en est plus que jamais conscient dans *Gravity's Rainbow* dont les personnages principaux sont hantés par l'idée que les grandes puissances mondiales, en particulier les États-Unis, General Electrics et la firme IG Farben utilisent l'action individuelle de chacun à leur profit, et infléchissent le cours de l'histoire en pesant sur les lois de la causalité.

Le désir de disposer des informations les plus secrètes pour contrôler le cours des événements prend les chemins les plus étranges. On assiste ainsi dans le roman à plusieurs séances de spiritisme, à Londres au sein du groupe PISCES et à Berlin dans les années 1930 au « Herrenklub », qui rassemble des dignitaires nazis<sup>111</sup> ; le narrateur analyse même ce que les tarots peuvent nous apprendre de Tyrone Slothrop comme du Major Weissmann<sup>112</sup>, et l'astrologie est souvent

---

<sup>110</sup> Cette hypothèse, nommée « l'hypothèse Gaia » par son fondateur, James Lovelock, est fondée sur la théorie générale des systèmes de Ludwig von Bertalanffy, et ses applications à la biologie par Francisco Varela et aux sciences cognitives par Niklas Luhmann. Elle a proposé la notion d'écosystème global, qui fait aujourd'hui référence, alors qu'elle appartenait à la contre-culture lorsqu'elle était diffusée par le périodique *Whole Earth Catalog* (irrégulier, 1968-1998). Bruce Clarke a analysé les ambiguïtés de l'usage de la théorie des systèmes par ces pionniers de l'écologie : Bruce Clarke, « "The Flow of Energy Through a System:" Getting Started with Systems in the *Whole Earth Catalog* », [en ligne], <<http://www.faculty.english.ttu.edu/clarke/essays/systemswec.htm>>, 2006.

<sup>111</sup> V. Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 30-38 et p. 165-170.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 752-753 et p. 761-764.

invoquée<sup>113</sup>, tout comme la Kabbale<sup>114</sup>, pour expliquer et prévoir les événements de l'intrigue. Ainsi, bien des techniques d'interprétation et même de prévision des faits apparaissent dans *Gravity's Rainbow*, dont les plus infimes éléments de l'intrigue semblent à bien des personnages être des messages secrets à décrypter. Cela, parce que « *tout est lié*<sup>115</sup> » : chaque personnage pense surprendre des messages secrets, et l'univers entier est le support et le vecteur de ceux-ci, dans une communication foisonnante. Mais l'ironie du narrateur est aussi bien présente, comme le proclame le « Proverbe pour Paranos n° 3 : S'ils arrivent à faire en sorte que tu te poses les mauvaises questions, ils n'ont pas à se soucier des réponses<sup>116</sup> ». Cependant, le héros, Tyrone Slothrop, à force d'interpréter les coïncidences qui semblent indiquer que sa famille était en relation avec des agents d'IG Farben, finit par comprendre que sa paranoïa lui a peut-être dissimulé qu'il n'y avait aucun complot dont il soit la cible. Agent secret qui traverse la Zone

---

<sup>113</sup> Tyrone Slothrop est ainsi né doublement sous le signe de la Vierge (« *havin' a double Virgo fer a son* », *ibid.*, p. 713), ce qu'un astrologue a pu confirmer en étudiant attentivement les allusions à la date de naissance du personnage, et de nombreux traits de son caractère. V. Douglas Kløvedal Lannark, « Paperware to Vaporware: The Nativity of Tyrone Slothrop », 2001, [en ligne], <<http://www.ottosell.de/pynchon/horos1.htm>>. L'auteur démontre avec un enthousiasme communicatif la « profonde sympathie » de Thomas Pynchon envers l'astrologie, et prouve qu'il l'utilise dans ses romans (plus encore dans *Mason & Dixon* que dans *Gravity's Rainbow*) comme « expansion littéraire, association suggestive et auto-identification de bien des personnages de ses romans ». Orig. : « *a deep sympathy for astrology* », « *literary expansion, suggestive association and self-identification of many characters in his novels* », *ibid.*

<sup>114</sup> L'ascension vers le trône de Dieu (la Merkabah) est ainsi parodiée dans la cure sadomasochiste du général Pudding (Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 234 *sqq.*) et dans le lancement par Weissmann de la fusée sacrificielle qui emporte son giton Gottfried, le corps enveloppé dans le tissu synthétique Imipolex-G, l'un des plus insistants mystères du roman (*ibid.*, p. 764 *sqq.*). À d'autres reprises, les démons qui reviennent hanter les vivants et les matériaux fossiles que l'on utilise pour créer les matières plastiques sont comparés aux « *Qlippoth* », les écorces des morts, restes des Vases brisés à la création du monde. Là aussi, on a affaire aux « *preterites* », aux oubliés de la Création (*ibid.*, p. 179 et p. 761-764).

<sup>115</sup> Orig. : « *everything is connected* », *ibid.*, p. 717.

<sup>116</sup> Orig. : « *Proverbs for Paranoids, 3: If they can get you asking the wrong questions, they don't have to worry about answers* », *ibid.*, p. 255.

sous huit identités différentes (les plus pittoresques étant celles de Rocketman, héros de bande dessinée et de Plechazunga, le porc héroïque de la mythologie nordique), Slothrop, tout comme Stencil et Benny Profane, les héros de *V.*, finit par perdre son chemin. Remarquant que leurs noms ont du sens (*stencil* : pochoir, *sloth* : paresse, inertie), Elfriede Jelinek, qui a co-traduit *Gravity's Rainbow*<sup>117</sup>, écrit au sujet des personnages pynchoniens dans sa postface à la traduction allemande de *V.*<sup>118</sup> :

Ils ont un sérieux penchant pour le sommeil et l'oisiveté, ces anti-héros, ils se déplacent parfois avec zèle, parfois à contre-cœur, dès lors qu'ils sont stimulés. Quand leur énergie menace de s'épuiser, ils reçoivent un petit coup de pied, et les voilà qui se remettent en marche. Ils trouvent quelque part, à un moment quelconque, une motivation à leurs mouvements, ils trouvent quelques indications codées dans d'obscurs documents, et cela suffit à les tenir éveillés et vivants, cela les fait fonctionner, comme des machines sur lesquelles a été actionné un levier<sup>119</sup>.

Le comportement mécanique des personnages de Thomas Pynchon a souvent été remarqué – ils sont par là des Candide de notre temps – mais l'idée fixe qui les maintient en mouvement est une crainte paranoïaque très caractéristique du XX<sup>e</sup> siècle, qui les pousse à enquêter sur les grands groupes industriels et leurs implications dans les deux guerres mondiales. Mais cette hantise est aussi fatale à ces picaros d'un nouveau genre. Slothrop, au cours de son enquête, croit sérieusement qu'«on [l]'a vendu, nom de Dieu, on [l]'a vendu à IG Farben, comme un quartier de bœuf. Le renseignement ? Stinnes, comme tous les capitaines d'industrie, avait son propre réseau d'espionnage. IG aussi. Cela veut-il

---

<sup>117</sup> Thomas Pynchon, *Die Enden der Parabel* [1981], [tr. de l'angl. par Elfriede Jelinek et Thomas Pilz], Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1989.

<sup>118</sup> Thomas Pynchon, *V.* [1968], [tr. de l'angl. par Dietrich Stössel et Wulf Teichmann], Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1976.

<sup>119</sup> Elfriede Jelinek, « Derrière les gravats et les désordres de ce monde » [1976], [tr. de l'all. par Marie Hermann], in Collectif [éds], *Face à Pynchon*, Paris, Inculte – Le Cherche Midi, « Lot 49 », 2008, p. 24-25.

dire qu'ils surveillent Slothrop... d-depuis qu'il est *né* ? Yaahhh...<sup>120</sup> ». Dans la peur dont il est saisi, une étrange odeur semble lui revenir en mémoire :

certes, d'après ces papiers, c'était trop tôt pour ça ; certes, il n'est jamais tombé sur ce genre de truc à aucun des moments référencés de sa vie diurne, n'empêche, ici, tout en bas, tout au fond de cette chaleur obscure, parmi les premières formes où les horloges et les calendriers ne veulent pas dire grand chose, il sait que l'odeur qui le hante à présent se révélera celle de l'Imipolex G<sup>121</sup>.

Ici est à l'œuvre une inversion des règles logiques, un hysteron-proteron qui révèle la paranoïa du personnage. Alors que la chronologie l'interdit (« *never [...] among the daytime coordinates of his life* »), Slothrop croit reconnaître quelque chose qu'il n'a jamais connu jusqu'alors, mais les preuves sont là (« *he knows* », « *will prove to be* »), on les découvrira ensuite ! Le personnage a intercepté des communications secrètes, et dans cet intervalle, dans l'espace qui sépare les mystérieux interlocuteurs, il a cru se découvrir lui-même : il s'est territorialisé en un milieu dans lequel il n'a sans doute pas sa place, pour conquérir un savoir qui ne le concerne pas. Elfriede Jelinek poursuit ainsi son analyse :

L'obsession des vieux dossiers, écrits, codes, cryptogrammes et fragments, dont souffrent les personnages principaux, fait éclore dans la serre de l'histoire ses floraisons étranges. L'histoire y est pétrifiée en décalcomanies immobiles, indépendantes du temps qu'il fait dehors. Nos héros y restent plantés et n'ont rien à faire, sont enfermés en eux-mêmes, deviennent des pochoirs vivants<sup>122</sup>.

Les images développées dans ce passage semblent faire allusion, à travers les commentaires sur l'onomastique et le caractère de Slothrop et Stencil, à une

---

<sup>120</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, *op. cit.*, p. 286. Orig. : « *I've been sold, Jesus Christ I've been sold to IG Farben like a side of beef. Surveillance? Stinnes, like every industrial emperor, had his own company spy system. So did the IG. Does this mean Slothrop has been under their observation—m-maybe since he was born? Yaahhh . . .* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 290.

<sup>121</sup> Orig. : « *though according to these papers it would have been too early for it, though he has never come across any of the stuff among the daytime coordinates of his life, still, down here, back here in the warm dark, among early shapes where the clocks and calendars don't mean too much, he knows that what's haunting him now will prove to be the smell of Imipolex G* », *ibid.*

<sup>122</sup> Elfriede Jelinek, « Derrière les gravats et les désordres de ce monde », *loc. cit.*, p. 25-26.

situation dans laquelle, en thermodynamique, un système fermé est parvenu à l'équilibre d'une entropie maximale, c'est-à-dire à la fixité d'un mélange éternellement stable et homogène. La mort en d'autres mots. Cette allusion à une nouvelle de jeunesse<sup>123</sup> de Thomas Pynchon ne masque pas tout à fait cependant d'autres allusions qui concernent directement *Gravity's Rainbow* : la serre où, dans un terreau fertile mais gorgé de pourritures dégoûtantes, Pirate Prentice fait pousser des bananes, au cœur de Londres, et l'on pense surtout à la disparition de Slothrop. Alors que sa quête devient de moins en moins claire, il se cache dans les forêts du Harz et se métamorphose :

Il se laisse pousser la barbe et les cheveux [...] il aime bien passer des jours entiers à poil, avec des fourmis qui lui grimpent le long des jambes, des papillons qui se posent sur ses épaules. Il contemple la vie des montagnes. Il entre dans l'intimité de la pie-grièche et du coq de bruyère, du blaireau et de la marmotte<sup>124</sup>.

Slothrop, en hippie avant l'heure, se fond dans le paysage et semble se transformer en homme-arbre. Indiscernable, il devient même « un carrefour, après une pluie d'orage dont il n'a pas conservé le souvenir<sup>125</sup> ». Et plus tard, on apprend qu'« il est devenu un albatros plumé. Plumé – tu veux dire à poil, oui ! Éparpillé sur toute la Zone. On peut même se demander s'il sera jamais “retrouvé”, dans le sens habituel de “correctement identifié et mis en sûreté”. Rien que des plumes... des organes superflus et susceptibles de se régénérer<sup>126</sup> ». À sa

---

<sup>123</sup> Thomas Pynchon, « Entropy » [1960], *Slow Learner, Early Stories*, Boston, Little, Brown & Company, 1984, p. 79-98 ; « Entropie », *L'homme qui apprenait lentement* [1985], [tr. de l'amér. par Michel Doury], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2007, p. 97-121.

<sup>124</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, *op. cit.*, p. 619. Orig. : « *He's letting hair and beard grow, [...] he likes to spend whole days naked, ants crawling up his legs, butterflies lighting on his shoulders, watching the life on the mountain, getting to know shrikes and capercaillie, badgers and marmots* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 635.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 622. Orig. : « *a crossroad, after a heavy rain he doesn't recall* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 638.

<sup>126</sup> Orig. : « *he has become one plucked albatross. Plucked, hell—stripped. Scattered all over the Zone. It's doubtful if he can ever be "found" again, in the conventional sense of "positively identified and detained."* Only feathers . . . redundant or regenerable organs », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 726.

dernière apparition dans le roman, Slothrop n'a de forme que fragmentaire, et il est évoqué par le témoignage d'un aide de camp de l'agent-secret Tchitcherine :

Il apparaît qu'un morceau de Slothrop est tombé sur le déserteur Džabajev au cœur de Niederschaumdorf en plein centre ville. (Certains croient que des fragments de Slothrop ont développé une personnalité entière, bien à eux. Si c'est le cas, il n'y a aucun moyen de savoir quels éléments de la population actuelle de la Zone sont des rejets de son éparpillement originel<sup>127</sup>.)

L'éparpillement et la formation de rejets (« *offshoots* » est en effet un terme de botanique) semblent indiquer que Slothrop s'est fondu dans le milieu et qu'il a changé d'espèce et même de règne, sans vraiment mourir, puisque les parties qui le composaient, comme des morceaux d'éponge ou des fragments de mycelium, et au contraire des membres éparpillés d'Orphée<sup>128</sup>, ne meurent pas mais deviennent d'autres êtres vivants.

Les conditions de la dissolution de ce personnage sont donc étranges, mais elles peuvent être interprétées comme une perte d'individualité entraînée par une paranoïa qui plaçait Slothrop au milieu des flux d'informations qui traversent la Zone. Devenu perméable à elles, Slothrop s'est dissout dans le milieu qui les faisait circuler, adoptant au passage la posture d'un naturaliste ou d'un écologiste des années 1960 et 1970. Dans *Mille plateaux*, on appelle ce type de métamorphose, répandu sous diverses formes dans de nombreuses mythologies, un devenir moléculaire. Gilles Deleuze et Félix Guattari en donnent aussi un

---

<sup>127</sup> Orig. : « *It appears that some part of Slothrop ran into the AWOL Džabajev one night in the heart of downtown Niederschaumdorf. (Some believe that fragments of Slothrop have grown into consistent personae of their own. If so, there's no telling which of the Zone's present-day population are offshoots of his original scattering* », *Gravity's Rainbow*, op. cit., p. 757.

<sup>128</sup> L'éparpillement (« *scattering* ») de Slothrop, le fait qu'il retrouve par hasard dans un ruisseau (*ibid.*, p. 634-635) un harmonica perdu en 1938 ou 1939 dans une cuvette de toilettes à Boston (*ibid.* p. 64-65), le fait que cet instrument de musique soit nommé « *mouth-harp* » (*ibid.*, p. 634), et la citation de quelques vers des *Sonnets à Orphée* de Rainer Maria Rilke (*ibid.*) sont des allusions évidentes au démembrement du poète mythique. Ovide en a fait un récit très fameux, v. Ovide, *Les Métamorphoses* [tr. du lat. par Georges Lafaye], [Paris], Gallimard, « Folio », 1992, p. 350-352.

exemple littéraire qu'ils trouvent dans les portraits d'Albertine, dans *Sodome et Gomorrhe*, *La Prisonnière* et *Albertine disparue* :

Albertine peut toujours imiter une fleur, mais c'est quand elle dort, et se compose avec les particules du sommeil, que son grain de beauté et le grain de sa peau entrent dans un rapport de repos et de mouvement qui la mettent dans la zone d'un végétal moléculaire : devenir-plante d'Albertine. Et c'est quand elle est prisonnière qu'elle émet les particules d'un oiseau. Et c'est quand elle fuit, se lance dans sa ligne de fuite, qu'elle devient cheval, même si c'est le cheval de la mort<sup>129</sup>.

Le milieu envahit le personnage en émettant des particules moléculaires qui le font passer d'un règne à un autre, d'une espèce à une autre. Il ne s'agit pas de mimétisme, mais d'un devenir particulier. Le cas de Slothrop semble pouvoir être envisagé dans ces termes.

Si nous quittons le domaine de la fiction littéraire, nous verrons que la géographie contemporaine est elle aussi sensible à la prégnance du milieu sur les comportements humains. Augustin Berque, spécialiste du Japon et de la philosophie de Nishida Kitarô (1870-1945), qui conçoit, dans une optique phénoménologique, le lieu comme lieu de surgissement de la réalité<sup>130</sup>, a ainsi défini, dans un ouvrage programmatique, la notion de milieu : « relation d'une société à l'espace et à la nature. [...] Cette relation est à la fois physique et phénoménale<sup>131</sup> ». Ainsi, les approches géographiques et sociologiques d'un lieu ou d'un paysage sont convoquées ensemble, et proposent une géographie culturelle qui donne tout son sens au mot « milieu ». Le milieu est le lieu moyen :

---

<sup>129</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II, op. cit.*, p. 337.

<sup>130</sup> Les travaux de Nishida sur la « logique du lieu », synthèse de philosophie occidentale et de bouddhisme zen, sont parus sous formes d'articles à partir de la fin des années 1920. Augustin Berque a dirigé un riche ouvrage collectif sur le sujet : Augustin Berque [éd.], *Logique du lieu et dépassement de la modernité*, [2 t.], Bruxelles, Ousia, 2000. Watsuji Tetsurô, élève de Nishida et membre de l'école de Kyôto, a été récemment traduit en allemand : Tetsuro Watsuji, *Fudo, Wind und Erde: der Zusammenhang von Klima und Kultur [Fûdo, Ningengakuteki kôsatsu*, 1933], Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.

<sup>131</sup> Augustin Berque, *Médiance : De milieux en paysages*, Montpellier, Reclus, « Géographiques », 1990, p. 48.

il est à la fois ce qui permet la vie (on parle d'écosystème ou de milieu naturel), un intermédiaire entre les hommes (milieu social), et un intervalle entre la société et la nature. Augustin Berque insiste sur la nécessité de comprendre les relations entre ces différents milieux en tant que phénomènes, et donc comme éléments des relations intersubjectives au sein de la société :

l'interrelation du milieu physique et du milieu social – la relation d'une société à l'espace et à la nature – est irréductible au physique seul ; car elle est simultanément, et constitutivement, *aussi* phénoménale. Cette relation, c'est-à-dire un milieu tout court, n'existe que dans la mesure où elle est ressentie, interprétée et aménagée par une société ; mais où *aussi*, inversement, cette part du social est constamment traduite en effets matériels, qui se combinent avec des faits naturels. [...] C'est cela, ce complexe orienté à la fois subjectif et objectif, physique et phénoménal, écologique et symbolique, que j'appelle médiance<sup>132</sup>.

En proposant donc que la géographie étudie la *médiance* : le sens du milieu, Berque l'infléchit dans la direction d'un humanisme assez classique, mais il refonde la notion antique d'écoumène (οἰκουμένη γῆ, la terre habitée) en proposant dans un ouvrage ultérieur une éthique de l'écoumène<sup>133</sup> : la nature cesse ainsi d'être considérée comme un objet. Cette démarche semble rejoindre et surtout amplifier celle du géographe anarchiste Élisée Reclus (1830-1905), qui décrivait en préface à *L'Homme et la Terre* (1906-1908, posthume) son projet de « poursuivre dans le temps chaque période de la vie des peuples correspondant au changement des milieux, d'observer l'action combinée de la Nature et de l'Homme lui-même, réagissant sur la Terre qui l'a formé<sup>134</sup> ». Mais la médiance éloigne également la géographie des techniques cartographiques et statistiques qui l'ont fait considérablement évoluer au cours du XX<sup>e</sup> siècle, pour privilégier l'approche culturelle et les études de terrain (qui, bien entendu, sont toujours pratiquées en géographie contemporaine).

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>133</sup> Augustin Berque, *Être humains sur la Terre, Principes d'une éthique de l'écoumène*, [Paris], Gallimard, 1996.

<sup>134</sup> Élisée Reclus, *L'Homme et la Terre*, [intr. et choix de textes par Béatrice Giblin], Paris, La Découverte, « La Découverte/Poche, Sciences humaines et sociales », 1998, p. 103.

### 3. La forme du monde et le genre littéraire

Les fictions de notre corpus, par les descriptions de l'espace qu'elles proposent, donnent forme au monde qu'elles représentent. Néanmoins, chacune de ces œuvres propose une forme du monde particulière. Ces caractéristiques sont-elles déterminées par les différents genres dans lesquels ces œuvres semblent s'inscrire ?

Le genre littéraire peut-il être un critère efficace pour distinguer les quatre fictions de notre corpus ? Toutes appartiennent au genre narratif. Toutes sauf *Le città invisibili* sont des romans. Toutes sauf *Morbus Kitahara* mentionnent des événements dont le référent se trouve dans le monde réel. Ce roman est le seul à situer son intrigue dans un temps hors de l'histoire. C'est ce qui le définit comme uchronie, et cela peut encourager le lecteur à vouloir y trouver un sens symbolique (ce serait par exemple une vision noire de l'histoire de l'Autriche après 1945).

Ces quatre fictions montrent aussi un degré, variable, il est vrai, d'organisation formelle. Ainsi, les deux points de vue sur la poursuite dans *Les Grandes Blondes* sont disposés en un montage narratif alterné.

Les quatre parties de *Gravity's Rainbow* peuvent être considérées comme les quatre parties d'un mandala, et chacune est divisé en un nombre d'épisodes qui a un sens symbolique. Ainsi, « *Beyond the Zero* » compte vingt-et-un épisodes, soit autant qu'il y a d'arcanes dans un jeu de tarot si l'on excepte l'arcane qui porte le numéro zéro : le Mat (« *the Fool* » en qui Slothrop semble s'incarner, lors de sa dissolution). « *Une Perm' au Casino Hermann Goering* » compte huit épisodes, « un nombre-clé tout au long du récit<sup>135</sup> ». Il y a trente-deux épisodes dans « *In the Zone* », or ce nombre représente dans la littérature kabbalistique l'acquisition de la sagesse (les dix Sephirot de l'Arbre de vie et les vingt-deux lettres de l'alphabet hébreu). Et enfin, on compte dans « *The Counterforce* » douze épisodes, soit autant qu'il y a d'apôtres ou de signes du Zodiaque.

---

<sup>135</sup> Orig. : « *a key number throughout the narrative* », Steven Weisenburger, *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, op. cit., p. 123.

*Morbus Kitahara* est construit sur une boucle temporelle, car le premier chapitre présente une situation dont l'explication n'est donnée qu'au terme du récit continu qui commence au deuxième chapitre, plus de vingt ans avant les événements racontés à la fin du roman. Cette boucle est aussi géographique puisque les lieux de départ et d'arrivée, Moor et Pantano, sont identiques en bien des points.

Dans *Le città invisibili*, on compte soixante-quatre textes en tout, autant qu'il y a de cases sur un échiquier, et les cinquante-cinq descriptions de villes sont classées en onze séries de cinq villes dont la répartition au sein de chacune des neuf sections du recueil obéit à une combinatoire qui peut être représentée à l'aide d'une figure géométrique que forment onze colonnes des chiffres de 1 à 5, chacune commençant une ligne plus bas que la précédente.

Jean-Paul Manganaro, a conçu pour représenter ce système combinatoire une figure, qu'il nomme « rectangle magique<sup>136</sup> ». Mais les chiffres n'étant ici que des ordinaux, ils n'entrent dans aucun calcul, ce qui rend superflue la référence au carré magique. Cependant ce schéma a le mérite de faire voir comment la succession des textes formant chaque série fait partie d'une succession transversale, qui ordonne les textes dans le recueil.

Ce schéma ne représente pas les neuf micro-cadres, courts textes en italiques qui se trouvent de part et d'autre de chacune des neuf sections des *Città invisibili*, mais Claudio Milanini propose un tableau plus explicite<sup>137</sup>, dont Jean-Paul Manganaro s'est inspiré, et qui identifie chaque texte par le nom de la ville décrite, et représente aussi les micro-cadres qui ouvrent et ferment chacune des neuf sections du recueil.

---

<sup>136</sup> Jean-Paul Manganaro, *Italo Calvino, Romancier et conteur*, Paris, Éditions du Seuil, « Les Contemporains », 2000, p. 131.

<sup>137</sup> Claudio Milanini, *L'utopia discontinua, Saggi su Italo Calvino*, Milan, Garzanti, « Strumenti di studio », 1990, p. 130-131.



l'emploi d'une forme brève (aucun texte, micro-cadre ou description de ville, ne s'étend sur plus de trois pages) et la composition sophistiquée du recueil en font un « poème ». Certes, c'est le terme dont use Italo Calvino dans la conférence qui sert aujourd'hui de préface à l'ouvrage, et il écrit aussi que son livre « doit être lu comme on lit un recueil de poésie, ou d'essais, ou éventuellement de nouvelles<sup>138</sup> ». Mais l'indécision de l'auteur au sujet de la façon dont ses lecteurs le lisent prouve que sa démarche est d'abord expérimentale.

Or l'expérimentation sur le récit débouche bien souvent sur une indétermination générique qui oppose la critique et les auteurs. Il existe probablement de nombreux cas similaires, mais le destin du premier ouvrage publié par Nathalie Sarraute semble à cet égard exemplaire. *Tropismes* paraît d'abord aux éditions Denoël en 1939. Il passe presque inaperçu mais ce recueil de textes très brefs, proses délicates, précises et vives qui décrivent des affects presque imperceptibles, est loué pour sa poésie par certains auteurs à qui Nathalie Sarraute a fait parvenir son livre. Max Jacob lui écrit dans une lettre : « Vous êtes un profond poète<sup>139</sup> ». Et Nathalie Sarraute affirme, dans un entretien publié dans *Tel Quel* en 1962 : « Pour moi, la poésie dans une œuvre, c'est ce qui fait apparaître l'invisible<sup>140</sup> ». *Tropismes* a donc de fortes raisons d'être considéré comme un recueil de poèmes en prose. Mais lorsqu'il est publié une seconde fois en 1957 aux éditions de Minuit, après que l'auteur a fait paraître deux romans et un recueil d'essais qui constituent en partie les bases du « Nouveau Roman », *Tropismes* devient pour le public et pour la critique, par un anachronisme et une

---

<sup>138</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. II. Orig. : « si deve leggere come si leggono i libri di poesia, o di saggi, o tutt'al più di racconti », *Le città invisibili*, op. cit., p. VI.

<sup>139</sup> Max Jacob, Lettre à Nathalie Sarraute, in Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, [éd. par Jean-Yves Tadié, avec la collab. de Viviane Forrester, Ann Jefferson, Valerie Minogue et Arnaud Rykner], [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1724-1725.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 1720.

identification que Nathalie Sarraute repousse avec énergie<sup>141</sup>, un *roman expérimental*. C'est d'ailleurs sous ce titre que paraît le compte rendu de *Tropismes* par Gaëtan Picon dans *Le Mercure de France* (1/6/1957).

L'expérimentation dans le roman peut ainsi expliquer l'hétérogénéité générique d'un texte narratif que ses thèmes, sa tonalité, sa brièveté et son style rapprochent du genre poétique. Cependant, certains critiques ne se posent pas la question de savoir à quel genre appartient *Le città invisibili*. Aurore Frasson-Marin, dans la partie de son essai sur l'imaginaire d'Italo Calvino qu'elle consacre au recueil, l'aborde presque uniquement sous l'angle de sa structure organisée sur une contrainte géométrique (à la façon de certains exercices oulipiens). Elle conçoit même une hélice qui illustre le principe d'alternance des textes et des séries de villes<sup>142</sup>. Dans un ouvrage plus récent, Kerstin Pilz ne parle des *Città invisibili* qu'en tant que roman (« *novel* »). Citant un passage de la troisième des *Lezioni americane*, « *Esattezza* », où Calvino aborde brièvement *Le città invisibili*, elle commente la « "rationalité géométrique", figure saillante du *roman*, qui accueille le lecteur, pour ainsi dire, dès qu'il ouvre le livre, sous la forme d'une complexe table des matières, tableau numéroté qui fait voir le réseau intriqué d'histoires que contient le *roman*<sup>143</sup> ». En effet, dans le texte de la conférence sur l'exactitude qu'Italo Calvino avait écrit peu avant sa mort, il affirme que la ville est le symbole

---

<sup>141</sup> « On pourrait croire que, m'étant formé certaines opinions sur le roman actuel, sur son évolution, son contenu et sa forme, je me suis, un beau jour, efforcée de les appliquer, en écrivant mon premier livre, *Tropismes*, et les livres qui l'ont suivi.

Rien n'est plus erroné qu'une telle opinion », Nathalie Sarraute, préface à *L'Ère du soupçon, Essais sur le roman, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1553.

<sup>142</sup> V. Aurore Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève – Paris, Slatkine, 1986, p. 276-278. Cette hélice tourne autour d'un axe unique, chargé de représenter les micro-cadres dont les volets encadrent deux par deux les neuf sections du recueil. Ce dispositif est un peu trop simplificateur et inutilement compliqué.

<sup>143</sup> Orig. : « *The 'razionalità geometrica' is a salient feature of the novel, which 'greet' the reader, as it were, upon opening the book in the form of a complex numerical table of contents, that indicates the intricate net of stories contained in the novel* », Kerstin Pilz, *Mapping Complexity, Literature and Science in the Works of Italo Calvino*, Leicester, Troubador, 2005, p. 111 (nous soulignons).

« qui [lui] a permis d'exprimer au mieux la tension entre la rationalité géométrique et l'enchevêtrement des existences humaines<sup>144</sup> ». Cependant, il ne faut pas surestimer la composition de l'ouvrage. Elle est certes sophistiquée, mais les éditions récentes des *Città invisibili* ne présentent la table des matières qu'à la fin du texte, et Italo Calvino souligne, dans la préface comme dans un autre passage de la troisième « leçon américaine » citée plus haut, que son écriture est toujours traversée par une tension entre la recherche formelle d'une structure parfaite (« la sereine, la difficile leçon des cristaux<sup>145</sup> »), et le désir de représenter le monde dans ce qu'il a de divers et d'informe : « Les villes sont un ensemble de beaucoup de choses : de mémoire, de désirs, de signes d'un langage ; les villes sont des lieux d'échange, comme l'expliquent tous les livres d'histoire économique, mais ce ne sont pas seulement des échanges de marchandises, ce sont des échanges de mots, de désirs, de souvenirs<sup>146</sup> ». Ainsi l'hybridité générique des *Città invisibili* est due à son sujet et à la tension entre l'inclination de l'auteur pour le récit et pour la poésie et la teneur expérimentale de son projet, qui confronte la vision d'un monde dont l'organisation est confuse au souhait de produire un livre « construit comme un polyèdre<sup>147</sup> ».

Le rapport de *Gravity's Rainbow* à la question des genres est peut-être plus facile à concevoir dans la mesure où ce roman pléthorique pousse le genre romanesque à ses limites : le livre pourrait rivaliser avec l'encyclopédie. C'est la

---

<sup>144</sup> Italo Calvino, *Leçons américaines, Six Propositions pour le prochain millénaire* [2001], [tr. de l'it. par Yves Hersant], *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques*, [éd. par Mario Fusco et Martine Van Geertruyden], Paris, Seuil, « Bibliothèque Calvino », 2003, t. II, p. 65. Orig. : « *che mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane* », *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], Milan, Mondadori, « Oscar », 2002, p. 80.

<sup>145</sup> *Ibid.* Orig. : « *la calma e ardua lezione dei cristalli* », *ibid.*

<sup>146</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, *op. cit.*, p. VI. Orig. : « *Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d'un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell'economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. IX-X.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. VII. Orig. : « *fatto a poliedro* », *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. X.

thèse d'Edward Mendelson, dans son article « Gravity's Encyclopedia<sup>148</sup> » (1976), et elle est également utilisée avec succès par Terry Reilly, lorsqu'il découvre que certains passages du roman de Thomas Pynchon pourraient être la réécriture de récits d'événements historiques (les rébellions anabaptistes des années 1525-1535 – le drapeau des insurgés de Münster et de Frankenhäusen était de couleur arc-en-ciel)<sup>149</sup>. Reilly présente ainsi sa méthode : « dans l'univers-palimpseste de Pynchon, nous devrions chercher et couvrir à la fois la situation dans l'espace et dans le temps des textes qui se trouvent derrière le texte, et cela à l'infini<sup>150</sup> ».

En effet, le monde que représente *Gravity's Rainbow* semble entier, dans sa diversité et son ampleur. Il peut même sembler trop consistant et roboratif. Dans son étude sur le roman-monde, Tiphaine Samoyault décrit un mode d'excès du roman auquel le roman de Thomas Pynchon peut correspondre :

Le roman-monde prend souvent la forme de l'encyclopédie : faire tenir dans une forme la totalité réelle, ou la totalité virtuelle, des savoirs, sans pour autant se constituer en système ; contenir la plus grande variété possible de langages, de connaissances et de discours ; par là, la multiplicité se lie aussi à l'infini et à la continuité puisqu'elle suscite des formes qui cherchent au moins à montrer toutes les directions du Savoir, sans que la mise en ordre ou la systématisation prennent nécessairement le pas sur ce Savoir<sup>151</sup>.

*Gravity's Rainbow* est un roman-encyclopédie parce qu'il propose une vision globale de l'état du monde au moment choisi pour l'intrigue. Toutes les formes de la culture sont abordées, parfois dans des listes, comme dans la description de tout ce qui recouvre le bureau de Slothrop au siège de l'ACHTUNG<sup>152</sup>, et souvent

---

<sup>148</sup> Edward Mendelson, « Gravity's Encyclopedia », in Georges Levine and David Leverenz [éds], *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*, Boston, Little, Brown, and Company, 1976, p. 161-196.

<sup>149</sup> Ces événements servent aussi de cadre au roman *Q* (1999), du collectif d'auteurs qui se faisait appeler Luther Blissett et qui publie maintenant sous le nom de Wu Ming.

<sup>150</sup> Orig. : « in Pynchon's palimpsested universe, we should look for, and overlay, both the "where" and "when" of the texts behind the texts, ad infinitum », Terry Reilly, « Gravity's Rainbow, The Anabaptists Rebellions in Germany, 1525-35, and The Unfortunate Traveller », *Oklahoma City University Law Review* [Fall 1999] Vol. 24, No. 3, 1999, p. 712.

<sup>151</sup> Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>152</sup> V. Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 18-19.

aussi dans des dialogues (surtout avec le personnage de Säure Bummer qui débat avec les Américains de passage dans son repaire de drogués, à Berlin, sur la musique, opposant Rossini à Beethoven ou Webern, ou sur certaines expressions imagées en anglais<sup>153</sup>). Certains domaines techniques sont abondamment traités comme l'aéronautique et la balistique (formules à l'appui), l'histoire du géant allemand de la chimie IG Farben et les études de Pavlov et ses élèves sur le comportement animal dont s'inspire Pointsman nourrissent de nombreuses descriptions de l'hôpital « The White Visitation » où il mène ses expériences. De nombreuses scènes de sexe, souvent crues, contribuent aussi à donner au roman son caractère encyclopédique. La sexualité est le plus souvent conçue sous l'angle du contrôle : elle y échappe, ce qui donne lieu à des scènes de viol et de pédophilie, ou bien elle y est totalement soumise, d'où la forte présence du sadomasochisme<sup>154</sup>.

Dans le passage cité ci-dessus, Tiphaine Samoyault semble identifier la systématisation du savoir à son instrumentalisation par le roman à thèses, qui propose une vision du monde idéologique et partisane. Mais on peut parler de système sans dénier au roman de Pynchon la polysémie, l'incertitude et la tendance à l'exagération qui le caractérisent. En effet, la théorie des systèmes sert de référence à Tom LeClair dans *The Art of Excess* (1989), où il étudie sept romans américains massifs qui permettent par leur ampleur de défier un système culturel dominant. *Gravity's Rainbow* fait partie de ce que LeClair appelle « *systemtext* » : le corpus de ces romans-systèmes (« *system-novels* ») qui, par leur

---

<sup>153</sup> V. *ibid.*, p. 447-450 et p. 696-702.

<sup>154</sup> La mention dans le roman (*ibid.*, p. 235) du traité de Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis* (1886), désigne avec humour l'encyclopédie de ce qu'on appelait les perversions sexuelles à laquelle *Gravity's Rainbow* fait concurrence. Certains personnages comme le major Weissman travesti en Dominus Blicero, l'ancienne star du cinéma muet Greta Erdmann et les amis du contrebandier von Göll sont d'abord caractérisés dans le roman par leur sexualité exubérante et souvent violente. Ils figurent dans des scènes d'orgie qui ont contribué à la renommée du roman (v. p. 474 *sqq.*).

« excès de maîtrise<sup>155</sup> » déforment « les conventions du roman réaliste de façon, non seulement à défamiliariser le texte, mais surtout à défamiliariser le monde<sup>156</sup> ». L'allusion au « *Verfremdungseffekt* » (effet de défamiliarisation, ou distanciation) théorisé par le dramaturge Bertolt Brecht est justifiée par de nombreuses allusions au théâtre dans *Gravity's Rainbow* et à Brecht ou ses contemporains<sup>157</sup>. Le propos de Thomas Pynchon vise donc à faire prendre conscience à son lecteur du fait que la terre est un système vivant, comme son roman l'affirme à de nombreuses reprises. Commentant un passage où le personnage de Geli Tripping, une sorcière de Thuringe, se livre à une triste méditation sur le rapport des humains à la Terre, Tom LeClair présente ainsi le débat qui est à l'œuvre dans le roman :

Bien que Pynchon consacre une bonne partie du roman à « la conscience humaine », « cette pauvre infirme, cette chose informe et ruinée » et au système humain qu'elle crée pour « promouvoir la mort », il parsème tout le roman de passages qui nous rappellent que les humains sont « seulement presque aussi forts » que la Terre ; que la planète est toujours en vie, riche, complexe, et mystérieuse ; que la Terre et les humains se correspondent entre eux ; que la Terre est notre maison, que les systèmes de la Terre devraient être notre modèle de valeurs fondamentales<sup>158</sup>.

Si *Gravity's Rainbow* est un roman-encyclopédie, c'est donc pour représenter la lutte entre les tendances destructrices de l'homme et la prise en compte par celui-

---

<sup>155</sup> Orig. : « *excessive mastery* », Tom LeClair, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana – Chicago, Ill., University of Illinois Press, « Illini », 1989, p. 21.

<sup>156</sup> Orig. : « *the conventions of the realistic novel in order to defamiliarize the world, not only to defamiliarize the text* », *ibid.*

<sup>157</sup> Le nom du cinéaste von Göll, homme de tous les trafics qui joue un rôle important dans l'intrigue, pourrait ainsi être une allusion à Yvan Goll, homme de théâtre admiré de Brecht.

<sup>158</sup> Orig. : « *Although Pynchon devotes much of the novel to “human consciousness,” “that poor cripple, that deformed and doomed thing” (720), and the human system it creates “to promote death,” he does scatter through the novel passages that remind us that humans are “only nearly as strong” as Earth; that the planet is still alive, abundant, intricate, and mysterious; that Earth and humans correspond to each other; that Earth is our home, that the systems of Earth should be our basic model of value* », Tom LeClair, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, *op. cit.*, p. 43. Toutes les expressions citées par LeClair sont extraites de *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 734.

ci de la fragilité des systèmes dont il fait partie. Thomas Pynchon n'expose pas ces notions assez neuves au moment de la parution du roman de façon systématique : il les laisse comprendre à son lecteur pour qu'il s'en rende maître à son tour et qu'il s'engage dans l'action. Tom LeClair affirme en effet que l'excès de maîtrise des romans-systèmes fait d'eux des œuvres en prise directe avec le monde qu'elles représentent, bien loin des allégories désincarnées, cryptiques et vaines dont on a voulu faire l'apanage du postmodernisme littéraire.

La question du genre des œuvres de notre corpus a donc permis d'étudier ce qu'elles représentent, et dans quel but. L'hybridation des genres ou des tendances des différents genres permet de fonder une représentation du réel qui n'est jamais univoque. La plasticité du genre romanesque est particulièrement adaptée à ce projet qui met en valeur la pluralité et la diversité des discours. *Le città invisibili* hésite entre le roman et le poème, et avec *Gravity's Rainbow*, où les discours antagonistes se heurtent sous des formes souvent burlesques, le roman-encyclopédie peut aussi être considéré comme une adaptation moderne du genre de la satire ménippée, comme l'a défendu un critique américain<sup>159</sup>.

Les fictions de notre corpus donnent ainsi forme au monde malgré les apories de la représentation. Si dénué d'unité qu'il soit, le monde peut être configuré dans un récit de fiction. Le projet poétique d'Italo Calvino, la parodie du roman d'aventure de Jean Echenoz, l'uchronie de Christoph Ransmayr et le roman-monde de Thomas Pynchon sont le moyen de créer une forme discursive dans laquelle le monde soit lisible, même partiellement.

## **B. Un monde de flux**

Les pages qui précèdent ont parfois donné du monde la vision d'un vaste champ traversé de mouvements individuels et collectifs, où des peuples, des technologies, ou des concepts se déterritorialisent et se reterritorialisent sur

---

<sup>159</sup> V. Theodore D. Kharpertian, *A Hand to Turn the Time, The Menippean Satires of Thomas Pynchon*, Madison (N.J.), Fairleigh Dickinson University Press, 1990.

d'autres terrains. Nous avons montré que la notion de territoire pouvait céder la place à celle de milieu, plus précise, et plus apte à rendre compte tant des préoccupations des géographes que des auteurs des œuvres de notre corpus.

Cependant, pour mener plus loin cette avancée progressive vers la compréhension des façons dont l'homme peut ou doit habiter l'espace géographique dont il a fait son milieu, il est nécessaire de s'intéresser de près aux flux qui traversent cet espace.

## 1. Des flux d'information

Les personnages principaux des quatre fictions étudiées ici sont bien souvent à la recherche de réponses qui font partie d'un savoir dont ils prennent possession pour eux-mêmes ou pour autrui. Les informations recherchées sont par exemple la forme véritable de Pirra et de « ces nombreuses villes où je ne suis jamais allé, que je m'imagine seulement à travers leurs noms : Euphrasie, Odile, Margara, Gétullie<sup>160</sup> », comme l'avoue Marco Polo dans *Le città invisibili*. Ce que Bering cherche à savoir, dans *Morbus Kitahara*, c'est si le baiser que lui a donné Lily lors du concert de Patton's Band signifie qu'elle l'aime : « Lily ! Pourtant il l'avait embrassée. Avait-elle oublié cela ? Tout pouvait-il être oublié ?<sup>161</sup> ».

L'amour malheureux de Bering pour Lily, dont les conséquences à la fin du roman sont dramatiques<sup>162</sup>, est un bon exemple des difficultés avec lesquelles

---

<sup>160</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 110. Orig. : « le tante città dove non sono mai arrivato, che m'immagino soltanto attraverso il nome: Eufrasia, Odile, Margara, Getullia », *Le città invisibili*, op. cit., p. 93.

<sup>161</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, op. cit., p. 204. Orig. « Lily! Er hatte sie doch geküßt. Hatte sie das vergessen? War das vergessen? », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 197.

<sup>162</sup> Sur la plage de l'île aux Chiens, au Brésil, Bering tue d'une balle dans le dos, par erreur, une femme qu'il croit être Lily, alors qu'il s'agit de Muyra, une jeune femme rencontrée à Pantano avec qui il allait peut-être pouvoir oublier le passé de Moor. C'est sur ces événements, suivis par la mort de Bering et d'Ambras dans un dédale de ruines, que se termine le roman, alors que Lily a regagné la terre ferme un peu plus tôt pour se rendre à Santos, la destination que visaient ses parents lorsqu'ils arrivèrent à Moor plus de vingt ans auparavant avec une colonne de réfugiés.

l'information circule dans la région de Moor. Incertain jusqu'au bout sur le sens à donner au geste d'affection de la jeune femme, Bering ne voit pas à quel point la violence des crimes commis à Moor, dans la carrière, pendant la guerre, a rejailli sur son caractère, et le rend, finalement, peu attirant. Dans le passage cité ci-dessus, le traducteur rend plus évidente que dans le texte original une question fondamentale dans ce roman : la question de l'oubli. À Moor, on n'oublie pas les crimes commis, et l'on entretient la culpabilité des auteurs comme des victimes et de leurs descendants. On a vu comment la vie du village est rythmée, sous le commandement du major Elliot, par les Stellamour Parties, cérémonies culminant dans des tableaux vivants des atrocités commises au Lager<sup>163</sup>. Mais longtemps après le départ d'Elliot, même quand ces manifestations sont célébrées plus sobrement, des compagnies de pénitents continuent à sillonner la région du lac de Moor et à aller en pèlerinage sur les anciens charniers ou au pied du Grand Écrit qui barre le paysage des rives de la carrière d'une salutation ironique et du décompte des victimes<sup>164</sup>. Au chapitre XX est décrite « une colonne de pénitents en mouvements, vingt, vingt-cinq, trente silhouettes en vêtements de coutil rayé, les visages noircies de suie [...] portant des drapeaux et des pancartes<sup>165</sup> ». Sur leurs bannières sont inscrites les « paroles exactes du grand Stellamour : *N'oublie jamais. Tu ne tueras point*<sup>166</sup> ». À Moor, région coupée du monde par la volonté de l'armée d'occupation, on n'échappe pas au passé, et les pénitents revêtent les habits des prisonniers du Lager. Dans un article sur la réécriture de l'histoire autrichienne dans *Morbus Kitahara*, Andrea Kunne fait remarquer que les trois personnages principaux ont chacun un rapport particulier à l'histoire. Lily est la

---

<sup>163</sup> V. ici-même, p. 162-166.

<sup>164</sup> V. ici-même, *ibid.*

<sup>165</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, *op. cit.*, p. 254. Orig. « *zwanzig, fünfundzwanzig, dreißig Gestalten in gestreiftem Drillich und mit rußgeschwärzten Gesichtern [...] unter Fahnen und Transparenten* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 245.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 258. Orig. « *die doch nur die Parolen des großen Stellamour tragen: Niemals vergessen. Du sollst nicht töten* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 249.

fille d'un criminel, alors qu'Ambras, le Roi des Chiens, « en tant que survivant du camp, se tient du côté des victimes<sup>167</sup> ». La situation de Bering devrait être plus aisée, car il est né à l'extrême fin de la guerre, mais il a souffert de l'absence de son père durant sa petite enfance. Son père, prisonnier de guerre, ne rentre à Moor que dix-huit mois après l'armistice et reste marqué pour le reste de sa vie par les combats livrés en Afrique<sup>168</sup>. Il se considère donc lui aussi comme une « victime de l'histoire<sup>169</sup> ». Andrea Kunne conclut donc : « Bering, lui aussi, a un rapport problématique au passé. Enfant de l'après-guerre, ou presque, il ne veut s'associer ni à la faute du passé ni à la remémoration forcée<sup>170</sup> ». Cela pourrait expliquer pourquoi, dans *Morbus Kitathara*, Bering est fasciné par le pouvoir d'Ambras, ancien déporté devenu administrateur de la carrière, les armes et la puissance qu'elles confèrent, et les automobiles, la vitesse et l'envol. Mais comme il est incapable de compassion, Bering reste figé dans le passé et lorsqu'il apprend de son maître quelles sont les tortures qu'il a subies, il se borne à reconnaître « que le passé était encore loin d'être passé<sup>171</sup> ». Konrad Paul Liessmann conclut son analyse de ce passage, (où il compare Bering à Parzifal<sup>172</sup>) : « La maladie dont

<sup>167</sup> Orig. : « *steht als Überlebender des Lagers auf der Seite der Opfer* », Andrea Kunne, « Heimat und Holocaust: Aspekte österreichischer Identität aus postmoderner Sicht: Christoph Ransmayrs Roman *Morbus Kitahara* », in Henk Harbers [éd.], *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?*, Amsterdam – Atlanta (Ga.), Rodopi, « Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik », 2000, p. 326.

<sup>168</sup> Dans son essai autobiographique, Christoph Ransmayr raconte la vie de son père qui combattit sur le front russe, fut fait prisonnier et resta plusieurs années en Crimée (*Geständnisse eines Touristen, Ein Verhör*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 2004, p. 134-137). L'histoire personnelle de l'auteur lui aurait donc partiellement inspiré celle de Bering.

<sup>169</sup> Orig. : « *Opfer der Geschichte* », Andrea Kunne, « Heimat und Holocaust », *loc. cit.*, p. 328.

<sup>170</sup> Orig. : « *Bering selbst hat ebenfalls ein problematisches Verhältnis zur Vergangenheit. Als (fast) Nachgeborener will er weder teilhaben an der Schuld der Vergangenheit noch an der auferzwungenen Erinnerung* », *ibid.*

<sup>171</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, *op. cit.*, p. 183. Orig. : « *daß die Vergangenheit noch lange nicht vergangen war* », *Morbus Kitahara*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>172</sup> Dans le *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach, le héros éponyme échoue dans un premier temps à poser la bonne question au roi Amfortas (d'où viennent ses souffrances). Seule cette question pourra guérir le roi de sa blessure, grâce à la lance qui l'a causée, objet de la quête.

Bering commence à souffrir – un assombrissement progressif de la vue, *Morbus Kitahara* –, ne désigne peut-être pas seulement les trous noirs qui s'ouvrent dans son champ de vision, mais aussi les taches aveugles qui caractérisent tout rapport à l'histoire<sup>173</sup> ».

La fixation sur les années de la guerre, le refus du renouveau et la circulation en boucle des informations qui renvoient les habitants de Moor à leurs anciens crimes constituent la matrice du roman, et expliquent les caractères de ses personnages.

Ainsi, dans *Morbus Kitahara*, Christoph Ransmayr dépeint un univers clos dans lequel l'information ne circule qu'en circuit fermé, ce qui aboutit à l'échec final, bien que les principaux personnages parviennent à quitter Moor pour le Brésil.

Mais Jean Echenoz ne cherche pas dans *Les Grandes Blondes* à créer les conditions de son histoire par l'artifice d'une uchronie ou en localisant son intrigue dans des lieux fictionnels. Le roman se déroule dans des lieux qui existent dans le réel référentiel et la vraisemblance réaliste conduit même l'auteur à tenir compte des distances entre ces lieux et des temps de transport.

Il arrive cependant qu'une coïncidence surprenante vienne mettre au jour l'intention de l'auteur, dont l'œuvre est parsemée de traits d'humour et d'ironie.

Où se cache Gloire Abgrall, la jeune femme dont le pseudonyme, Gloria Stella, comme Jouve et Salvador s'accordent à le reconnaître, « fait un peu barque de pêche<sup>174</sup> » ? Au début du roman, l'héroïne se cache au bord de la mer, et « donn[e] un coup de main deux fois par semaine chez un mareyeur de Ploubazlanec<sup>175</sup> ». Et

---

<sup>173</sup> Orig. : « *Die Krankheit aber, an der Bering zu leiden beginnt – eine allmähliche Verdunkelung des Blicks, Morbus Kitahara –, meint vielleicht nicht nur die schwarzen Löcher im Gesichtsfeld des Leibwächters, sondern auch die blinden Flecken bei jedwedem Umgang mit Geschichte* », Konrad Paul Liessmann, « Der Anfang ist das Ende, *Morbus Kitahara* und die Vergangenheit, die nicht vergehen will », in Uwe Wittstock [éd.], *Die Erfindung der Welt, Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997, p. 153-154.

<sup>174</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, op. cit., p. 11.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 22.

le hameau où elle vit sous une troisième identité, moins voyante (« Christine Fabrègue<sup>176</sup> »), s'appelle Launay-Mal Nommé. Sans s'en douter, par une ironie du sort parfaitement ourdie par Jean Echenoz, le producteur de télévision et l'homme qu'il charge de retrouver Gloire Abgrall sont sur une piste très sérieuse dès qu'ils commentent sarcastiquement son ancien nom de scène !

Autre exemple : la société de production où travaille Salvador, Stocastic, a son siège près de la porte Dorée. Comment se fait-il alors qu'il ait tant de mal à concevoir son émission sur les « grandes blondes » ? La blondeur semble lui échapper complètement. La consultation des « encyclopédies françaises, qui s'accordent à la définir comme la couleur moyenne entre châtain clair et doré<sup>177</sup> » ne lui suggère aucune idée. C'est donc une porte bien terne qu'il franchit en se rendant à son bureau, puisqu'il reconnaît qu'il « piétine un peu sur les grandes blondes<sup>178</sup> », et par moments « il ne réfléchit même plus<sup>179</sup> », mais cela ne le rend pas plus efficace, même à deux pas de la porte Dorée !

Bien d'autres occurrences de ruptures de l'arbitraire entre le signifiant et le signifié sont présentes dans *Les Grandes Blondes*. Elles signalent une circulation d'informations proliférantes, dont certaines, très éclairantes, sont de grande valeur, mais elles apparaissent dans un tel désordre qu'elles se trouvent au milieu d'un bruit qui les rend tout à fait indistinctes.

Le lecteur peut éprouver cette même impression de brouillage confus et inextricable lorsqu'il est confronté à des intrigues secondaires dans *Gravity's Rainbow* qui, au premier abord, ne mènent nulle part. Le plus élaborés de ces excursus se trouve au vingt-sixième épisode de la troisième partie, « *In the Zone* ». Slothrop, toujours à la recherche d'un mystérieux appareil noir utilisé dans une certaine fusée V-2, retrouve le major Marvy, cette fois-ci avec son

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 219 (nous soulignons).

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 199.

associé en affaires, Bloody Chiclitz (que l'on connaît dans *The Crying of the Lot 49* comme le fondateur de la firme Yoyodyne). Tous deux ont organisé dans la Zone un important trafic de fourrures pour lequel ils font travailler des enfants. Dans une rêverie de mauvais goût, Marvy imagine d'emmener ces enfants aux États-Unis, pour en faire des stars de cinéma qui, dans les péplums de Cecil B. De Mille, rameraient aux galères. – « “Galley slaves?” Chiclitz roars. “Never, by God. For De Mille, young fur-henchmen can't be rowing!”<sup>180</sup> ». Cette phrase est un calembour qui reprend la fameuse déclaration d'une danseuse, Texas Guinan, qui tenta d'ouvrir un cabaret à Paris en 1931 pour échapper au carcan de la Prohibition. À Paris, le projet fut rejeté, au nom de quelque précepte moral, mais la ferveur populaire fut telle qu'on comprit que malgré le ferme refus de la préfecture de police, tous les hommes de France étaient prêts à accueillir Texas Guinan et ses danseuses. C'est en tout cas ce qu'elle annonça à son retour à New York, ajoutant : « *Forty million Frenchmen can't be wrong*<sup>181</sup> », phrase qui fit florès et qui fait l'objet du calembour. Thomas Pynchon a donc développé un récit très détaillé des activités de contrebande des deux Américains pour le seul plaisir de faire un calembour auquel ni les autres personnages de la scène, ni le narrateur ne réagissent ! Il entraîne donc son intrigue, ses personnages et ses lecteurs sur une fausse piste, l'espace de deux ou trois pages.

Ainsi la narration offre volontiers au lecteur, dans *Gravity's Rainbow*, des digressions qui éloignent temporairement son attention de l'intrigue principale. Les informations transmises ne sont donc pas toutes importantes pour la compréhension de l'intrigue, ou bien celles qui le sont ne sont pas toujours perçues par les personnages, dans *Les Grandes Blondes*, en particulier, qui joue

---

<sup>180</sup> Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 569. Une traduction littérale de cette phrase pourrait être : « “Des galériens ?” rugit Chiclitz “Jamais de la vie. Pour De Mille, que des jeunes amis de la fourrure soient rameurs, impossible !” ».

<sup>181</sup> « Que quarante millions de Français aient tort, impossible ! ». Cette phrase est une allusion à une chanson de Sophie Tucker qui célébrait en 1927 le charme du mode de vie des Français. Le refrain était : « *Fifty million Frenchmen can't be wrong* ».

sur cette ironie narrative. L'information est parfois bloquée, comme à Moor, dans le roman de Christoph Ransmayr, où le poids du souvenir écrase les personnages, mais elle peut également être codée par un système de signes bien particulier, ou même se révéler contradictoire.

C'est souvent le cas dans *Le città invisibili*. Italo Calvino a conçu plusieurs de ses villes autour d'une forte opposition. À Isaura comme à Leandra, le débat porte sur les dieux de la ville. S'agit-il des dieux des sources ou des dieux des puits, pour Isaura ? La réponse n'est pas dans le texte<sup>182</sup>. À Leandra, les dieux du foyer s'opposent aux dieux des portes : « L'essence véritable de Léandra est un sujet de discussion sans fin. Les Pénates croient qu'ils sont, eux, l'âme de la ville [...]. Les Lares considèrent les Pénates comme des hôtes provisoires, importuns, envahisseurs ; la véritable Léandra c'est la leur<sup>183</sup> ». Ce petit conte mythologique qui cite des croyances romaines de l'Antiquité, laisse la question ouverte. Bien d'autres cités encore sont bâties sur des oppositions tranchées (entre l'original et son reflet à Valdrade, entre deux emblèmes de la cité à Marozia, entre les vivants et les morts à Eusapia, entre les justes qui trament un complot dans les souterrains et les injustes qui gouvernent Berenice, etc.). Mais des séries sont également opposées l'une à l'autre : « les villes et les morts » rassemble des villes dont le rapport à leur nécropole est fondamental, alors que dans « les villes et le ciel », le narrateur décrit des villes tendues vers une transcendance ou un idéal qui les surplombe. Et dans une lettre à Caterina De Caprio, Calvino confirme et amplifie l'antinomie que cette dernière proposait entre les villes qui font entrer dans le royaume du subjectif et celles qui font entrer dans le royaume de l'objectif<sup>184</sup>. Pour Calvino, non seulement « les villes et le désir » et « les villes et la mémoire »

---

<sup>182</sup> V. Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 27-28 ; *Le città invisibili*, op. cit., p. 20.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 96. Orig. : « *La vera essenza di Leandra è argomento di discussioni senza fine. I Penati credono d'essere loro l'anima della città [...]. I Lari considerano i Penati ospiti provvisori, importuni, invadenti; la vera Leandra è la loro* », *Le città invisibili*, op. cit., p. 79.

<sup>184</sup> V. Caterina De Caprio, « Le tante città di Calvino », *Nord e Sud*, n° 163, juillet 1973.

font partie du « voyage au royaume du subjectif<sup>185</sup> », mais aussi « les villes effilées » et « les villes et le regard ». Les sept autres séries, selon l'auteur, couvrent le royaume de l'objectivité. Pour expliquer ces diverses oppositions, Claudio Milanini, qui compare *Le città invisibili* avec *Il castello dei destini incrociati* (1973), propose l'hypothèse suivante :

Dans *Le città invisibili*, la fantaisie calvinienne va au contraire de l'un vers le multiple, s'accroche à un symbole-clé (le symbole qu'est la ville) pour agglomérer ensuite autour de celui-ci un grand nombre d'expériences, de réflexions et de conjectures. L'auteur se garde bien de délimiter un cadre qui résume l'univers urbain dans lequel nous sommes immergés, et il résiste pareillement à la tentation de représenter un ailleurs parfait ; il dessine et redessine plutôt une pluralité de cartes du savoir, en nous forçant à suivre des trajectoires toujours mobiles<sup>186</sup>.

Le recueil de descriptions de villes imaginaires ne propose donc pas de modèle, mais plutôt un grand nombre de cas qui permettent de tracer différents états des connaissances, qui reposent à chaque fois sur des hypothèses différentes. Claudio Milanini les conçoit comme des cartes du savoir : des diagrammes qui pourraient se trouver précisément confirmés dans les premières étapes de l'élaboration des *Città invisibili*, telles que Mario Barenghi les présente dans sa récente monographie consacrée à Italo Calvino. Son étude des ébauches du recueil met en évidence le fait qu'avant de créer des séries, Italo Calvino a construit plusieurs listes de textes dont les titres étaient au départ très précis, et les prénoms de femmes ne sont apparus qu'à une étape postérieure du travail, avant que l'auteur ne rassemble ces intitulés dans les onze séries définitives. Les premiers titres étaient d'une grande diversité : « la ville et l'espace, la ville et le sacré, la ville et

---

<sup>185</sup> Orig. : « *il viaggio nel regno del soggettivo* », Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, [éd. par Luca Baranelli], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2000, p. 1235.

<sup>186</sup> Orig. : « *Nelle Città invisibili la fantasia calviniana muove invece dall'uno al molteplice, s'affissa su un simbolo-chiave (il simbolo città) per poi aggregare intorno ad esso un gran numero di esperienze riflessioni congetture. L'autore si guarda bene dal delineare un quadro riassuntivo dell'universo urbano in cui siamo immersi, ed evita parimenti la tentazione di rappresentare un altrove perfetto; disegna e ridisegna piuttosto una pluralità di mappe sapienziali, costringendoci a seguire traiettorie sempre mobili* », Claudio Milanini, *L'utopia discontinua, Saggi su Italo Calvino*, Milan, Garzanti, « Strumenti di studio », 1990, p. 142.

l'interdit, la ville et l'égalité [...] la ville et le hasard, la ville et la norme, la ville et le désert<sup>187</sup> », et ils embrassaient de très larges pans du savoir, qui n'ont jamais disparu des descriptions que nous lisons dans les *Città invisibili* : leurs titres sont devenus des prénoms, des signes dont la motivation est apparemment arbitraire.

Aussi *Le città invisibili* est-il un ouvrage minutieusement construit, mais dont le sens n'est pas dans la structure en tant que telle. Les informations essentielles ne sont pas à trouver dans le principe combinatoire qui organise le recueil, mais dans la façon dont les textes se font écho et dialoguent aussi bien entre eux que dans leur espace propre. Italo Calvino le dit ainsi, dans la troisième « leçon américaine » : « j'ai construit une structure à facettes<sup>188</sup> où chaque court texte, côtoyant le voisin sans que leur succession implique un rapport causal ou hiérarchique, se trouve pris dans un réseau qui permet de tracer des parcours multiples et de tirer des conclusions ramifiées et plurielles<sup>189</sup> ». Dans ce réseau circulent les flux d'informations touchant à la forme des villes de l'empire du Grand Khan, à leur histoire, aux craintes et aux espoirs qui les animent. L'information circule en tous sens, elle est légère et rapide parce qu'elle parcourt un réseau labile et changeant qui rassemble des utopies urbaines<sup>190</sup>. Mais si les

---

<sup>187</sup> Orig. : « *la città e lo spazio, la città e il sacro, la città e il proibito, la città e l'uguaglianza [...] la città e il caso, la città e la norma, la città e il deserto* », Mario Barenghi, « L'indice delle *Città invisibili*, quattro fogli dall'archivio di Calvino », *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologne, Il Mulino, « Saggi », 2007, p. 256, fig. 1.

<sup>188</sup> La métaphore du cristal désignant le principe de composition des *Città invisibili* est expliquée par la référence aux systèmes auto-organisés conçus par chercheurs qui travaillent sur la théorie des systèmes en cybernétique (Heinz von Foerster, Norbert Wiener) et en physique et en biologie (Edgar Morin, James Lovelock, parmi bien d'autres).

<sup>189</sup> Italo Calvino, *Leçons américaines, Six Propositions pour le prochain millénaire*, op. cit., p. 80. Orig. : « *ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate* », *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, op. cit., p. 80.

<sup>190</sup> Mario Barenghi a montré dans l'article cité plus haut que Calvino, dans son travail sur *Le città invisibili*, s'est appuyé sur une anthologie éditée par Françoise Choay, *L'Urbanisme, Utopies et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

informations circulent dans un vaste réseau, le texte littéraire entretisse l'histoire qu'il contient des mêmes informations. La métaphore du tissu qui rapproche ces deux réseaux les met-elle sur le même plan ? Ils semblent plutôt s'entrecouper et se concurrencer.

## 2. Le texte comme interface et la question du contrôle

La métaphore classique<sup>191</sup> du texte comme tissu a été reprise avec succès par Roland Barthes. Il écrit notamment dans *S/Z* : « L'ensemble des codes, dès lors qu'ils sont pris dans le travail, dans la marche de la lecture, constitue une tresse (texte, tissu et tresse, c'est la même chose)<sup>192</sup> ». Peu après, Roland Barthes envisage de « définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée)<sup>193</sup> ». Sans revenir sur les diverses interprétations du sens symbolique de ce tissage, il faut tout d'abord remarquer combien cette image est féconde pour notre étude.

L'entrecroisement de deux séries de fils formant la chaîne et la trame permet d'obtenir une surface que l'on peut replier sur elle-même et dont on peut envelopper un volume. Ainsi, à partir d'un matériau, le fil, qui s'étend dans une seule dimension, le tisserand crée une forme qui s'étend dans les trois dimensions de l'espace. Le tissu peut ainsi recouvrir, pour cacher ou protéger, embellir ou magnifier : c'est la fonction des vêtements, bâches, couvertures, tapis rouges, draperies ou rideaux de scènes. Sous la forme de voiles nautiques, le tissu peut mettre un bateau en mouvement. Mais le tissu peut aussi servir de support artistique, comme toile tendue sur un cadre, pour la peinture, ou comme écran, pour la projection cinématographique. Et par l'entrecroisement de la trame et de la chaîne, le tissu unit des matériaux différents dans leur consistance et leur teinte, et cet assemblage peut être une œuvre d'art (telle la tapisserie que tisse Arachné

---

<sup>191</sup> V. en particulier Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 4, 3-23.

<sup>192</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel », 1970, p. 166.

<sup>193</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], *Œuvres complètes*, t. II, [éd. par Éric Marty], Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 1527.

pour rivaliser avec Minerve, au livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide). Bien d'autres usages pourraient être évoqués ici, mais tous ne sont pas pertinents dans leur rapport possible au texte littéraire.

Car le texte est un réseau par lequel transitent les informations extraites de son sujet et transmises au lecteur. C'est donc une fenêtre ouverte sur le monde, mais cette fenêtre est selon nous tendue d'un voile plus ou moins translucide, par lequel l'auteur manifeste ses choix : il rend invisibles certaines parties du référent, ou met en valeur les éléments qu'il décrit. Et le texte est ainsi une membrane qui sépare le réel référentiel du lecteur et le filtre afin d'en donner une représentation partielle : le texte est une interface.

En effet, le monde peut être considéré comme un ensemble de multiplicités disposées en systèmes interconnectés. Dans le premier des *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari introduisent cette notion à l'aide du concept de rhizome. Le rhizome est en effet un très bon exemple de multiplicité conçue en soi : « Les multiplicités se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres<sup>194</sup> ». Les multiplicités qui forment la matière du monde sont très présentes dans les fictions de notre corpus. Il s'agit par exemple de l'« immense flot sans frontières<sup>195</sup> » des populations déplacées qui traversent la Zone à la fin de la guerre, dans *Gravity's Rainbow*, comme dans *Morbus Kitahara*, où est décrite « cette colonne de chariots, de chevaux décharnés et de piétons lourdement chargés<sup>196</sup> » qui conduisit à Moor Lily et ses parents. L'image du cours d'eau est aussi employée par Christoph Ransmayr :

---

<sup>194</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, op. cit., p. 15-16.

<sup>195</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, op. cit., p. 543. Orig. : « a great frontierless streaming », *Gravity's Rainbow*, op. cit., p. 558.

<sup>196</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, op. cit., p. 115. Orig. : « diese Kolonne aus Fuhrwerken, dürren Reitpferden und schwerbeladenen Fußgängern », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 111.

comme un ruisseau sorti de son lit cherche sans cesse le chemin de la moindre résistance, s'enfonçant ici dans le sol sablonneux, contournant là un rocher [...], ainsi la colonne avait-elle évité à l'époque toute une série de dangers, villages en flammes, fleuves sans bacs ni ponts, arbres couchés en travers de la route, barrages<sup>197</sup>.

L'auteur d'un texte littéraire se donne pour tâche de représenter ces multiplicités, mais pour cela, il doit les ordonner, sans quoi il risque de se voir débordé par le réel qu'il cherche à représenter.

Italo Calvino est l'auteur d'un court texte à caractère autobiographique, *De l'opaque* (*Dall'opaco*, 1971), dans lequel il cherche à décrire quelle forme a le monde. Dès les premières lignes, il représente en réalité sa posture face au monde :

Si on m'avait demandé à cette époque quelle forme a le monde, j'aurais dit qu'il est en pente, avec des dénivellations irrégulières, des saillies et des renforcements, ce pour quoi je me retrouve, en quelque sorte, toujours comme sur un balcon, penché sur une balustrade, et je vois ce que le monde contient se disposer à droite et à gauche à des distances différentes, sur d'autres balcons ou dans des loges de théâtre situés au-dessus ou en dessous, d'un théâtre dont l'avant-scène s'ouvre sur le vide, sur la bande de haute mer contre le ciel traversé par les vents et les nuages<sup>198</sup>.

La plupart des éléments que le texte développe par la suite sont présents dans ce premier paragraphe : l'image du théâtre, le ciel, la mer. Et au centre se trouve l'auteur, dans une posture de contemplation. La ligne de l'horizon et les balcons suspendus de part et d'autre du point focal délimitent l'étendue du monde qui

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 116. Orig. : « *wie ein aus seinem Bett getretenes Rinnsal stets den Weg des geringsten Widerstandes sucht und sich hier in den sandigen Grund gräbt, dort einen Felsen umspült [...], so war die Kolonne damals immer wieder der Gefahr ausgewichen, brennenden Dörfern, Flüssen ohne Brücken und Fähren, Schlagbäumen, Straßensperren* », Morbus Kitahara, *op. cit.*, p. 111-112.

<sup>198</sup> Italo Calvino, *De l'opaque, La Route de San Giovanni* [1991], [tr. de l'it. par Jean-Paul Manganaro], Paris, Éditions du Seuil, « Points », p. 153 (traduction modifiée). Orig. : « *Se allora mi avessero domandato che forma ha il mondo avrei detto che è in pendenza, con dislivelli irregolari, con sporgenze e rientranze, per cui mi trovo sempre in qualche modo come su un balcone, affacciato a una balaustra, e vedo ciò che il mondo contiene disporsi alla destra e alla sinistra a diverse distanze, su altri balconi o palchi di teatro soprastanti o sottostanti, d'un teatro il cui proscenio s'apre sul vuoto, sulla striscia di mare alta contro il cielo attraversato dai venti e dalle nuvole* », *Dall'opaco, La Strada di San Giovanni* [1990], Milan, Mondadori, « Oscar », 1995, p. 97.

s'offre à ses yeux : un « monde de lignes brisées et obliques parmi lesquelles l'horizon est l'unique ligne droite continue<sup>199</sup> ». Mais ces lignes, qui semblent former un repère dont les axes seraient les trois dimensions de l'espace, sont aussi un écho d'autres lignes grâce auxquelles Italo Calvino décrit le monde tel qu'il le voit, dans une conférence prononcée en 1983 :

J'appartiens à cette partie de l'humanité – une minorité à l'échelle planétaire, mais une majorité, je crois, parmi mon public – qui passe une grande partie de ses heures de veille dans un monde particulier, un monde fait de lignes horizontales où les mots se suivent un par un, où chaque phrase et chaque alinéa occupent une place établie<sup>200</sup>.

Par l'anaphore de l'indéfini « *un mondo* », l'auteur propose, un bref instant, une énigme à ses auditeurs. Ce monde « *speciale* » n'est autre que ce qu'Italo Calvino appelle le monde écrit et qui lui apparaît pendant ses lectures. Dans les deux extraits cités, l'auteur se livre à des descriptions phénoménologiques de ce qu'est le monde dans des conditions bien particulières, celles de la lecture et celle d'une vision imaginaire, essentielle, presque abstraite ; toutes deux visent à ne dégager qu'à grands traits la forme du monde pour l'écrivain. Toutes deux ont une caractéristique commune évidente : elles sont orientées par des lignes : les lignes du texte imprimé (« *righe* ») et les lignes (« *linee* ») que tracent les formes qui se dessinent dans le champ de vision du sujet. Elles permettent à la pensée de circuler librement dans l'espace, comme l'écrit Marco Belpoliti, dans son essai sur Calvino comme écrivain du visible. Il commente ici « *La città pensata*, la

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 154. Orig. « *mondo di linee spezzate ed oblique tra cui l'orizzonte è l'unica retta continua* », *Dall'opaco*, op. cit., p. 98.

<sup>200</sup> Italo Calvino, « Monde écrit et monde non écrit » [1983], [tr. de l'it. par Jean-Paul Manganaro], *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques*, [éd. par Mario Fusco et Martine Van Geertruyden], Paris, Seuil, « Bibliothèque Calvino », 2003, t. II, p. 591. Orig. : « *Appartengo a quella parte dell'umanità – una minoranza su scala planetaria ma credo una maggioranza tra il mio pubblico – che passa gran parte delle sue ore di veglia in un mondo speciale, un mondo fatto di righe orizzontali dove le parole si susseguono una per volta, dove ogni frase e ogni capoverso occupano il loro posto stabilito* », « *Mondo scritto e mondo non scritto* » [1985], *Saggi, 1945-1985*, [éd. par Mario Barenghi], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1995, t. II, p. 1865.

misura degli spazi », un article publié dans le second recueil d'essais de Calvino paru de son vivant, *Collezione di sabbia* (1984) :

« Qui est l'hôte idéal que la ville attend ? », demande-t-on, puisque la ville silencieuse, immobile et inhabitée attend évidemment quelqu'un. Mais qui ? L'hôte idéal de cette ville est la pensée : « Cette ville est faite pour accueillir la pensée, pour la contenir et la retenir ». La *rêverie* de l'espace, qui est toujours rêverie des lieux de la pensée, a chez Calvino le caractère de l'absolu, du silence, de la solitude, du vide ; elle ressemble à ces murs laissés nus et blancs, comme il est écrit dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, afin que la pensée puisse circuler librement<sup>201</sup>.

Le critique identifie là ce que désigne la posture de l'écrivain décrite par Calvino dans les passages cités plus haut, comme dans d'autres textes. L'écrivain, pour tisser son texte, doit imaginer un espace en trois dimensions dans lequel sa pensée circule, le long de lignes, de murs : de repères proches, comme les balcons du théâtre, et lointains, comme la ligne d'horizon, qui lui fournissent l'espace mental dont il a besoin<sup>202</sup>.

On peut supposer que les lignes qui orientent cet espace mental sont celles qui permettent à l'auteur de tisser son œuvre. Elles sont présentes plus matériellement dans les « villes invisibles » que Marco Polo décrit à Kublai. En effet, certaines d'entre elles semblent définies par les lignes qu'on peut y tracer : Ersilia est une ville qui se déplace périodiquement, laissant derrière elle « des toiles d'araignées de rapports qui cherchent une forme<sup>203</sup> » : les fils tendus entre les maisons et qui symbolisent les relations entre leurs habitants. À Fillide, les lignes sont les trajets

---

<sup>201</sup> Orig. : « “Chi è l'ospite ideale che la città attende?” , si chiede, poiché la città silenziosa, immobile, disabitata attende evidentemente qualcuno. Ma chi? L'ospite ideale di questa città è il pensiero: “Questa città è fatta per accogliere il pensiero, per contenerlo e trattenerlo”. La rêverie dello spazio, che è sempre rêverie dei luoghi del pensiero, in Calvino ha il carattere dell'assolutezza, del silenzio, della solitudine, del vuoto; assomiglia a quelle pareti che vanno tenute sgombre e bianche, come è scritto in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, affinché il pensiero possa circolare liberamente », Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Turin, Einaudi, « Saggi », 1996, p. 200.

<sup>202</sup> Cet espace revêt dans *Dall'opaco* la forme d'un paysage familier, celui que l'auteur contemple depuis le balcon de sa maison de Ligurie.

<sup>203</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, op. cit., p. 93. Orig. : « ragnatele di rapporti intricati che cercano una forma », *Le città invisibili*, op. cit., p. 76.

des citadins : « Comme tous les habitants de Phyllide, tu suis des lignes en zig-zag d'une rue à l'autre [...] Phyllide est un espace où l'on trace des parcours entre des points suspendus dans le vide<sup>204</sup> ». Mais quand ces lignes sont tissées entre elles, on obtient le tapis d'Eudossia « dans lequel tu peux contempler la véritable forme de la ville<sup>205</sup> », ou bien une autre ville-toile d'araignée : Ottavia. « Il y a un précipice entre deux montagnes escarpées : la ville est au-dessus du vide, attachée aux deux arêtes par des cordes, des chaînes et des passerelles<sup>206</sup> » qui forment un filet. Sans ce réseau de liens qui retiennent la ville en hauteur, tout peut sombrer dans l'abîme.

Italo Calvino a donc créé des images du monde, de la lecture et de la pensée qui entrent en concordance avec les images fondatrices qui ont inspiré quelques-unes des plus belles des « villes invisibles ». L'univers de cet auteur prend forme dans l'espace grâce aux lignes de l'écriture et du mouvement de la pensée, qui sont aussi les fils dont il tisse les textes qui constituent son œuvre.

L'idée que le texte provient d'un tissage est donc particulièrement sensible dans les œuvres de Calvino. Pour autant, elle n'est pas originale, et on devrait pouvoir la retrouver chez les autres auteurs de notre corpus.

En tout cas, elle se présente autrement dans *Gravity's Rainbow*, où le texte littéraire fait voir à quel point la réalité est éloignée de la conscience des personnages. Entre eux et le monde s'étend un voile qui filtre leur perception du monde, mise en abyme de la façon dont procède le texte littéraire écrit par l'auteur : ce voile et le roman sont des intermédiaires entre le sujet (le personnage, le lecteur) et le référent (l'univers fictionnel, le monde).

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 108-109. Orig. : « Come tutti gli abitanti di Fillide, segui linee a zigzag da una via all'altra, [...]. Fillide è uno spazio in cui si tracciano percorsi tra punti sospesi nel vuoto », *Le città invisibili*, op. cit., p. 91.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 115. Orig. : « in cui puoi contemplare la vera forma della città », *Le città invisibili*, op. cit., p. 97.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 91. Orig. : « C'è un precipizio in mezzo a due montagne scoscese: la città è sul vuoto, legata alle due creste con funi e catene e passerelle », *Le città invisibili*, op. cit., p. 75.

Mais dans *Gravity's Rainbow*, ce texte intermédiaire est un tissu d'informations données ou refusées aux personnages, et qui doit la valeur qu'on lui attribue dans le roman au contexte de son émergence au devant des consciences. L'information est à la fois interface et moyen d'échange entre les personnages. La guerre puis les turbulences qui traversent la Zone après « *V-E Day* », la paix en Europe au 8 mai 1945, rendent l'information très précieuse. Katje Borgesius, qui risque au début du roman d'être découverte par les nazis comme espionne au profit des alliés, se voit privée du soutien de la résistance hollandaise, alors qu'elle est totalement à la merci du major Weissmann, son Dominus Blicero. La prise de conscience de Katje Borgesius est assez rude :

N'oublions pas que la guerre, cela consiste d'abord à acheter et vendre. [...] De plus ces hécatombes stimulent les gens ordinaires, nos chers petits amis qui se précipitent pour avoir leur part du gâteau tant qu'ils sont encore là pour l'avalier. La guerre véritable, c'est le culte des marchés. Marchés organiques, que les professionnels appellent *noirs*, qui surgissent partout. Valeurs, sterling, reichsmarks continuent à circuler avec la rigueur d'un ballet classique sous leurs voûtes de marbre aseptisé. Mais ici, parmi les gens, ce sont des monnaies plus vraies qui ont cours. Ainsi, les Juifs sont négociables, tout comme les cigarettes, le cul ou les barres de chocolat Hershey<sup>207</sup>.

Le contexte de la guerre modifie donc les relations entre les individus et leur rapport à la société, les valeurs humaines sont menacées, et tout se négocie, d'abord au marché noir. Car la guerre n'est rien d'autre qu'une façon de faire des affaires<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, *op. cit.*, p. 112 (traduction modifiée). Orig. : « *Don't forget the real business of war is buying and selling. [...] Best of all, mass death's a stimulus to just ordinary folks, little fellows, to try 'n' grab a piece of that Pie while they're still here to gobble it up. The true war is a celebration of markets. Organic markets, carefully styled "black" by the professionals, spring up everywhere. Scrip, Sterling, Reichs-marks continue to move, severe as classical ballet, inside their antiseptic marble chambers. But out here, down here among the people, the truer currencies come into being. So, Jews are negotiable. Every bit as negotiable as cigarettes, cunt, or Hershey bars* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>208</sup> Joseph Heller, auteur de *Catch-22* (1961), qui raconte les aventures absurdes d'une escadrille américaine participant à la libération de l'Italie, représente les enjeux marchands de la guerre

Mais, à son tour, Slothrop fait une découverte importante, lorsqu'à Zurich il rencontre Semyavin, un intermédiaire russe grâce auquel il espère progresser dans sa quête du mystérieux « *Schwarzgerät* », un appareil de transmission qui équipe la dernière fusée lancée par le major Weissmann. Semyavin confie à Slothrop à quel point il regrette que la situation ait changé :

— L'information. Quel est le problème avec la drogue et les femmes ? Rien d'étonnant à ce que le monde soit devenu fou, quand l'information devient le seul vrai moyen d'échange !

— Je pensais que c'était les cigarettes<sup>209</sup>.

Dans cette scène où un agent secret désorienté reçoit les confidences mélancoliques d'un trafiquant cynique, Thomas Pynchon, avec humour, critique le monde moderne et ses idéaux mercantiles. Le statut central dévolu à l'information, dans ce roman dont l'intrigue contient de nombreuses histoires d'espions, influence la personnalité du héros, dont la vision du monde est marquée par une très forte paranoïa.

Dans sa synthèse érudite sur la poétique pynchonienne, Hanjo Berressem consacre une analyse aux paysages paranoïaques de *Gravity's Rainbow* : ils « deviennent plus que des arrière-plans de l'histoire. Comme des paysages oniriques, ils sont des représentations tardives de territoires mentaux refoulés. Les paysages ruinés et ravagés de l'Allemagne de l'après-guerre, cependant, ne représentent pas un refoulé *personnel* mais aussi *culturel*<sup>210</sup> ». Pour les Héréros de la Zone, le paysage, quoique réel, devient

---

grâce à son personnage de Milo Minderbinder. Ce militaire américain, intendant au mess des officiers, détourne l'approvisionnement pour constituer des stocks, les échanger, et spéculer sur leur valeur. Il fait même affaire avec la Wehrmacht et bombarde sa propre base.

<sup>209</sup> Orig. : « "Information. What's wrong with dope and women? Is it any wonder the world's gone insane, with information come to be the only real medium of exchange?"

"I thought it was cigarettes" », Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, op. cit., p. 261.

<sup>210</sup> Orig. : « the landscapes of *Gravity's Rainbow* become more than backgrounds to the story. Like dream-landscapes, they are belated representations of repressed mental territories. The wrecked, wasted landscapes of post-war Germany, however, represent not only a personal repressed but also a cultural one », Hanjo Berressem, *Pynchon's Poetics, Interfacing Theory and Text*, Urbana – Chicago, University of Illinois Press, 1993, p. 121.

un territoire ambivalent et même paradoxal dans lequel, comme dans le corps humain, les registres réel et symbolique oscillent constamment. Pynchon met en lumière encore et encore cette textualité du réel qui explique aussi pourquoi tout le monde est ou se sent tellement « irréel ». Cependant, encore une fois, Pynchon ne choisit pas un côté plutôt que l'autre : le passage du registre réel au symbolique n'est pas un passage d'un côté à l'autre, mais il a lieu – comme sur une bande de Möbius – sur le même « champ » et donc sur le même côté<sup>211</sup>.

Les personnages, devant ces paysages dévastés dans lesquels ils cherchent des informations, des documents techniques ou des pièces qui leur permettront de reconstituer une fusée V-2, sont donc en réalité devant une interface qui les met simultanément en relation avec les dimensions réelle et symbolique du territoire de la Zone. Cela explique le nombre de scènes oniriques, de rencontres vécues dans des états seconds, et le mysticisme de certains personnages. Oberst Enzian, le chef des Schwarzkommando, sans doute le plus religieux d'entre eux, se prend même pour un « kabbaliste<sup>212</sup> » déchiffrant le texte sacré de la Zone.

*Gravity's Rainbow* est donc un texte littéraire qui représente l'espace comme une interface textuelle qui fait circuler le sens entre les personnages et leur univers fictionnel en fonction de leurs désordres mentaux. Le roman dépeint un monde en ruine traversé par des complots, réels ou imaginaires. L'interface qui les porte à la connaissance des personnages, et donc du lecteur, est un tissu d'affects et d'images dont le déchiffrement est l'un des « vains plaisirs<sup>213</sup> » que propose le roman.

---

<sup>211</sup> Orig. : « *an ambivalent, even paradoxical territory in which, as in the human body, real and symbolic registers constantly oscillate. Again and again, Pynchon highlights this textual quality of the real, which is also why everyone in the Zone is or feels so “unreal.” Again, however, Pynchon does not choose either side: the shift from real to symbolic registers is not from one side to the other but happens—as on a Möbius strip—on the same “field” and thus the same side* », *ibid.*, p. 131.

<sup>212</sup> V. ici-même, p. 75.

<sup>213</sup> Orig. : « *mindless pleasures* », *Gravity's Rainbow*, *op. cit.*, p. 274. Avant la version définitive de *Gravity's Rainbow*, ce roman portait le titre provisoire de *Mindless Pleasures*, (« *rejected prepublication title* », Steven Weisenburger, *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, *op. cit.*, p. 348).

Cependant, il ne s'agit pas de s'arrêter à ces vains plaisirs, car la notion d'interface commande la question du contrôle. Thomas Pynchon raconte dans *Gravity's Rainbow*, mais aussi dans *The Crying of the Lot 49* (1966) et *Vineland* (1990) la mise en place du complexe militaro-industriel et de la terreur comme système de gouvernement, ou comme horizon menaçant, dans les démocraties occidentales. En effet, la guerre a changé de visage depuis 1945, et les missiles intercontinentaux peuvent la porter sur toute la surface du globe. Dans *Morbus Kitahara*, Bering regarde à la télévision, la nuit, des heures durant, des « images de guerres. Une guerre dans la jungle. Une guerre en montagne. Guerre dans les forêts de bambous et guerre dans la glace. Guerres dans les déserts. Guerres oubliées<sup>214</sup> ». Toutes les guerres du XX<sup>e</sup> siècle semblent évoquées ici. Les lieux où les traités de paix furent signés pendant la vingtaine d'années qui suit la paix d'Oranienburg en Europe doivent aussi nous rappeler de récents théâtres de guerres bien réelles : les armées de Stellamour « laiss[ent] derrière elle ici une paix d'Oranienburg, là une paix de Jérusalem, là encore une paix de Mossoul et une autre de Nha Trang ou de Kwangju, une paix de Denpasar, de La Havane, de Lubango, de Panama, de Santiago, de Tananarive<sup>215</sup> ». Ces lieux sont les lieux de guerres de libération en Afrique et en Indonésie, de guerres qui eurent lieu dans le contexte de la guerre froide, en Corée, à Cuba, en Amérique latine et au Vietnam : même le coup d'état du général Pinochet et la première guerre du Golfe semblent évoqués. Cette guerre devenue globale, par la possibilité de frapper à distance n'importe quel endroit du globe (avec des missiles dont la fusée V-2 est le précurseur), entraîne une profonde modification de la conception de l'espace.

---

<sup>214</sup> Christoph Ransmayr, *Le Syndrome de Kitahara*, op. cit., p. 332. Orig. : « *Bildern von Krieg. Ein Dschungelkrieg. Ein Krieg im Gebirge. Krieg im Bambuswald und Krieg im Packeis. Wüstenkriege. Vergessene Kriege* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 320.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 352-353. Orig. : « *hier einen Frieden von Oranienburg hinterlassen hatte, dort einen Frieden von Jerusalem, einen Frieden von Mosul, einen von Nha Trang oder Kwangju, von Denpasar, Havanna, Lubango, Panama, Santiago und Antananarivo* », *Morbus Kitahara*, op. cit., p. 339.

Elle a été fort bien perçue et formulée par l'architecte et philosophe Paul Virilio, dans *L'Espace critique* (1984). S'appuyant sur l'émergence de la notion d'interface en biologie, il la généralise au sujet de toute surface qui sépare deux portions de l'espace : « *La limitation de l'espace devient commutation, la séparation radicale, passage obligé, transit d'une activité constante, activité d'échanges incessants, transfert entre deux milieux, deux substances*<sup>216</sup> ». Ainsi, tout communique, dans un espace où les frontières sont des membranes qui laissent circuler, à des degrés divers, les informations, les biens et les personnes. Mais les technologies de l'information qui, par la diffusion instantanée sur les différents réseaux d'images prises dans le monde entier, ont permis de créer l'illusion d'un anéantissement des distances, et d'une ubiquité à la portée de chacun, ont aussi fait disparaître le continuum d'espace-temps à quatre dimensions, en faveur de « l'émergence d'un espace-vitesse sans dimension, l'apparition d'une sorte de discontinuum où la grandeur de la vitesse surgit comme espace primitif<sup>217</sup> ». Paul Virilio appelle plus loin ce discontinuum la « dromosphère ». C'est la zone diffuse et secrète de l'espace où les engins de guerre déterritorialisés parcourent le monde : sous-marins indétectables, bombardiers stratosphériques.

C'est une nouvelle façon de contrôler l'espace, et Gilles Deleuze et Félix Guattari le formulent ainsi dans *Mille plateaux* : « au lieu de strier l'espace, on l'occupe avec un vecteur de déterritorialisation en mouvement perpétuel<sup>218</sup> ». Cette nouvelle façon d'occuper l'espace est aussi représentée par Jean Echenoz dans *Les Grandes Blondes* par les voyages de ses personnages autour du monde, dans un décalage horaire qui ne les quitte guère, et par la présence des réseaux mafieux, dont Lagrange et Moopanar font partie, sur tous les continents. Il s'agit

---

<sup>216</sup> Paul Virilio, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 18.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>218</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, op. cit., p. 481.

de systèmes mobiles, qui s'auto-organisent constamment et n'ont pas besoin de base.

Les interfaces sont donc des zones de contact qui filtrent les données et mettent en relation des territoires, des personnes, des données de toutes sortes. L'image du texte comme tissu peut être remplacée par celle des interfaces qui, dans les manières de représenter l'espace qui sont à l'œuvre dans les quatre fictions de notre corpus, jouent un rôle important. Le texte est donc l'objet de notre analyse, mais il est présent, mis en abyme par les textes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr, comme vecteur d'information et comme surface de communication sur laquelle se déplacent des outils de contrôle déterritorialisés. Nos contemporains ont utilisé les notions de multiplicité, de différence et de décentrement affirmées par les penseurs postmodernistes pour en faire des armes et des techniques de surveillance.

La territorialité que fondent les œuvres auxquelles cette étude est consacrée donne donc au monde une forme nouvelle. Le territoire permet de définir un milieu et de canaliser les flux qui le traversent. Ces opérations de contrôle sont présentées par les quatre auteurs sous un jour défavorable. Mais devant la diversité que contiennent leurs fictions, ils agissent de même, cherchant à créer une forme stable tout en refusant de s'inscrire dans un genre canonique. Par là, ils donnent la parole à un monde conçu comme un système en constante évolution, et semblent conférer au texte la toute-puissance de l'auteur dont ils se seraient défaits. Car ils n'ont pas d'idéal à transmettre ni de leçon à donner. Leurs œuvres sont ouvertes aux interprétations les plus diverses, et c'est ce qui provoque aussi leur déportement au sein d'une territorialité incertaine, parfois chaotique, mais très féconde.

## Conclusion

Dans cette étude des *Città invisibili* d'Italo Calvino, des *Grandes Blondes* de Jean Echenoz, de *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon et de *Morbus Kitahara*, de Christoph Ransmayr, nous avons parcouru des œuvres diverses, et envisagé la notion de territoire de bien des façons.

Ces œuvres ont pour point commun de s'inscrire dans le courant postmoderniste, et de situer leurs intrigues dans des territoires en crise. Le décentrement postmoderne s'est donc attaqué à l'espace-temps fictionnel, et a sapé les assurances sur lesquelles pouvait se reposer tout lecteur nourri au lait des classiques modernistes.

Mais dans la mesure où la dimension spatiale a pris au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle une importance prépondérante dans les discours théoriques comme dans la création artistique, la crise du territoire a gagné, comme par contagion, les limites qui séparent les genres littéraires et les procédés qui permettent de distinguer dans la représentation littéraire le réel de l'imaginaire, à tel point que le discours volontiers ludique, anti-hégémonique et souvent relativiste des auteurs s'adresse au lecteur par tous les canaux possibles au sein d'une même œuvre. La fantaisie créatrice, la réhabilitation de genres autrefois considérés comme mineurs, l'adresse directe au lecteur, l'élan lyrique et le discours à tonalité plus grave nous entraînent dans une série de danses parfois énigmatiques, comme celles auxquelles assiste Œdipa Maas au chapitre V de *The*

*Crying of the Lot 49*, de Thomas Pynchon. Le postmodernisme littéraire a donc brouillé les contours de l'œuvre et du monde.

Le monde décrit par ces œuvres est informe parce que ses limites sont mouvantes, et qu'il regorge d'un trop-plein de références intertextuelles, au point que la liberté laissée à l'imagination de l'auteur a pu sembler menacée. Les zones blanches ont disparu de la carte, et l'accélération des transports a provoqué un apparent rétrécissement du monde, ou une compression de l'espace-temps. Mais c'est aussi un monde uniforme que traverse parfois le voyageur, qu'il s'agisse de Gloire Abgrall dans le roman d'Echenoz, ou du Marco Polo des *Città invisibili*. Pour autant, les non-lieux ne se sont pas répandus partout, et l'atlas des villes du Grand Khan comme les voyages touristiques de Gloire Abgrall sont emplis d'une diversité énigmatique, tout comme les lieux évoqués par ce roman encyclopédique qu'est *Gravity's Rainbow* et l'ailleurs que fantasme le personnage de Bering, enfermé dans les limites de la région de Moor, dans *Morbus Kitahara*. Cependant l'espace laissé vide par la crise du territoire est envahi par des simulacres et des parodies de la réalité dont l'étude est l'un des plaisirs que réserve à ses lecteurs la fiction postmoderniste.

Cependant les intrigues développées par les œuvres du corpus entretiennent des liens forts avec l'espace référentiel. Les histoires que nous content Italo Calvino, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr se déroulent dans un cadre également délimité par des événements historiques qui ont modifié l'espace géographique de référence. La présence dans ces œuvres de la Chine du XIII<sup>e</sup> siècle et de l'Europe en 1945 illustre la prégnance du continuum spatio-temporel pour les auteurs postmodernistes, même lorsqu'ils incluent dans leurs fictions des événements qui n'ont pas eu lieu dans le cadre de référence. Cette tendance à l'uchronie est un autre exemple de la perméabilité des genres, puisque par ce type d'intrigue, l'histoire alternative, jusque-là confinée dans le domaine de la science-fiction, gagne des secteurs plus en vue de la création littéraire. En étudiant la toponymie et la cartographie dans les œuvres du corpus, nous avons aussi montré que la

relation de nos auteurs à la géographie se veut précise et documentée, même dans le cas des *Grandes Blondes*, où l'auteur dépayse ses personnages en les lançant dans des avions qui parcourent la planète en tous sens. Leur dépaysement n'offre aucune place à l'exotique : il est un pur effet du décalage horaire.

La fiction postmoderniste ne renonce pas, pourtant, à composer des territoires fictionnels. Les jeux de langage et la dispersion du discours accordent une place à l'espace, qui s'impose littéralement dans les œuvres du corpus. Il leur donne la tonalité mélancolique qu'elles arborent, car il s'agit de territoires altérés ou disparus, de villes idéales qui ne seront jamais rien d'autre que des utopies, dans *Le città invisibili*, ou d'un rêve américain hors d'atteinte, puis grotesque et décevant, dans *Morbus Kitahara*. La mélancolie postmoderne prend une forme différente chez Jean Echenoz, car elle ne touche pas tous les personnages. L'héroïne qui disparaît et que l'on pourchasse tout au long des *Grandes Blondes* n'a certainement pas lu le livre de chevet de son poursuivant, *How to Disappear and Never Be Found*, mais elle sait vivre cachée et jouir, ne fût-ce qu'un temps, du bonheur d'être libre. Quant aux œuvres de Thomas Pynchon, elles contiennent de nombreuses descriptions d'espaces subjonctifs, de parties du monde qui auraient mérité une histoire différente, ou qui sont ouvertes aux idéaux de tous les ambitieux. Le chronotope des fictions du corpus est donc extrêmement divers. Son rapport à la géographie réelle est souvent caractérisé par le brouillage du référent, et les récits nomades qui s'y inscrivent décrivent des lignes de fuite que l'on a pu théoriser en s'aidant des travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Pour montrer que la représentation littéraire a été profondément modifiée par la nouvelle donne proposée par le postmodernisme, nous avons pris le parti de relever les contradictions de la doctrine classique de la *mimèsis*. Sa connotation de ressemblance nous a semblé empêcher que l'on puisse parler de *mimèsis* lorsqu'on travaille sur des auteurs qui comme Thomas Pynchon multiplient les narrateurs différents en leur donnant à tous une voix différente, ou rendent indiscernables les frontières qui séparent le rêve et la réalité. Mais la crise de la

représentation dont les auteurs du corpus sont bien conscients ne les empêche pas de proposer au lecteur des passages mettant en œuvres les procédés traditionnels de la représentation littéraire. La mise en abyme et l'ekphrasis font donc l'objet d'un traitement particulier dans ces textes, et il rejoint l'hyperréalisme de certaines descriptions de Jean Echenoz, qui le situent dans la tradition du roman noir, comme le refus du réalisme de Christoph Ransmayr, dont le roman *Morbus Kitahara* fourmille de symboles. La description des différents types de rapport au réel mis en œuvre par ces auteurs a donc permis de définir autant de modes de la crise du territoire.

Mais la crise du territoire n'a pas rendu vaine la référence à cette notion. Les œuvres de notre corpus fondent en réalité une nouvelle territorialité qui repose sur les milieux et les flux. Pour donner forme au monde, malgré le chaos qui semble le définir, nos auteurs ont recours à des figures architecturales symboliques, le labyrinthe et le mandala, qui réorganisent un cosmos dont leurs œuvres sont le témoignage. Et c'est aussi en profondeur que le territoire affirme son existence dans l'œuvre littéraire. La géophilosophie permet de concevoir l'espace comme une stratification, et les déterritorialisations toujours à l'œuvre n'ont rien de destructeur, car ce sont les procédés qui connectent les concepts, les matériaux, les énergies, dans un ensemble de systèmes qui s'auto-organisent. Le texte littéraire a donc été conçu, à la fin de notre étude, comme une zone de transfert et de communication, une interface qui sépare tout en faisant circuler l'information. Cette conception du texte nous a été suggérée par la prégnance dans les fictions du corpus des problématiques de contrôle des flux.

Nous pouvons donc conclure que la fiction postmoderniste n'a pas pour enjeu la destruction des références qui fondaient la fiction moderniste. Elle les a reprises et critiquées, elle a exacerbé les postures les plus radicales, mais pour redéfinir une façon de donner forme au monde, ce qui reste l'une des fonctions de l'œuvre d'art.

# Bibliographie générale

Remarque : les références indiquées sont celles des éditions que nous avons utilisées et citées plus haut. Les pages consultées sur Internet sont accessibles en date du 23/9/2008.

## A. Corpus

CALVINO Italo, *Le città invisibili* [1972], Milan, Mondadori, 1993 ; tr. de l'it. par Jean Thibaudeau, *Les Villes invisibles*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1996.

ECHENOZ Jean, *Les Grandes Blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995 [pagination identique à celle de l'édition parue en 2006 dans la collection « Double » chez le même éditeur].

PYNCHON Thomas, *Gravity's Rainbow* [1973], New York, Penguin Books, « Great Books of the Twentieth Century », 2000 ; tr. de l'amér. par Michel Doury, *L'Arc-en-ciel de la gravité* [1988], Paris, Éditions du Seuil, « Fictions & Cie », 2007.

RANSMAYR Christoph, *Morbus Kitahara* [1995], Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1997 ; tr. de l'all. par Bernard Kreiss, *Le Syndrome de Kitahara*, Paris, Albin Michel, « Les Grandes Traductions », 1997.

## B. Auteurs

### 1. Italo Calvino

#### a. Romans, fictions, et leurs traductions en français

*Le città invisibili* [1972], Milan, Mondadori, « Oscar », 1993.

*Les Villes invisibles* [1974, 1996], [tr. de l'it. par Jean Thibaudeau], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1996.

*Il barone rampante* [1957], *Romanzi e racconti* [1992], [éd. par Claudio Milanini, avec la collab. de Mario Barenghi et Bruno Falcetto], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2005, t. I, p. 547-777.

*Le Baron perché*, [1960], [tr. de l'it. par Juliette Bertrand], Paris, Seuil, « Points », 1980.

*Le Cosmicomiche* [1965], *Romanzi e racconti* [1992], [éd. par Claudio Milanini, avec la collab. de Mario Barenghi et Bruno Falcetto], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2005, t. II, p. 79-221.

*Cosmicomics* [1968, 2001], [tr. de l'it. par Jean Thibaudeau], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2002.

*Ti con zero* [1967], *Romanzi e racconti* [1992], [éd. par Claudio Milanini, avec la collab. de Mario Barenghi et Bruno Falcetto], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2005, t. II, p. 223-356.

*Temps zéro* [1970], [tr. de l'it. par Jean Thibaudeau], Paris, Seuil, « Points », 1997.

*Il castello dei destini incrociati* [1973], *Romanzi e racconti* [1992], [éd. par Claudio Milanini, avec la collab. de Mario Barenghi et Bruno Falcetto], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2005, t. II, p. 499-610.

*Le Château des destins croisés* [1976], [tr. de l'it. par Jean Thibaudeau et Italo Calvino], Paris, Seuil, « Points », 1985.

*Palomar* [1983], *Romanzi e racconti* [1992], [éd. par Claudio Milanini, avec la collab. de Mario Barenghi et Bruno Falcetto], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2005, t. II, p. 871-979.

*Palomar* [1985, 2003], [tr. de l'it. par Jean-Paul Manganaro], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2003.

#### **b. Intertexte des *Città invisibili***

POLO Marco, *Milione, Versione toscana del Trecento* [1975], [éd. par Valeria Bertolucci Pizzorusso, index : Giorgio R. Cardona], Milan, Adelphi, 2003.

—, *La Description du monde*, [éd. et tr. de la rédaction française due à Thibaut de Cepoy par Pierre-Yves Badel], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche – Lettres gothiques », 1998.

#### **c. Articles, textes critiques, entretiens, lettres, et leurs traductions en français**

« Forestiere a Torino » [1953], *Saggi, 1945-1985*, [éd. par Mario Barenghi], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1995, t. II, p. 2705-2707.

« Étranger à Turin », [tr. de l'it. par Jean-Paul Manganaro], *Ermite à Paris, Pages autobiographiques*, [éd. par Martine van Geertruyden], Paris, Éditions du Seuil, « Bibliothèque Calvino », 2001, p. 11-13.

« Il mare dell'oggettività » [1960], *Saggi, 1945-1985*, [éd. par Mario Barenghi], Milan Mondadori, « I Meridiani », 1995, t. I, p. 52-60.

« L'océan de l'objectivité » [1960], [tr. de l'it. par Jean-Paul Manganaro], *Défis aux labyrinthes*, [éd. par Mario Fusco et Martine Van Geertruyden], Paris, Éditions du Seuil, « Bibliothèque Calvino », 2003, t. I, p. 56-62.

« Il viandante nella mappa » [1980], *Saggi, 1945-1985*, [éd. par Mario Barenghi], Milan Mondadori, « I Meridiani », 1995, t. I, p. 426-433.

« Le voyageur dans la carte », *Collection de sable* [1986], [tr. de l'it. par Jean-Paul Manganaro], *Défis aux labyrinthes*, [éd. par Mario Fusco et Martine Van Geertruyden], Paris, Éditions du Seuil, « Bibliothèque Calvino », 2003, t. I, p. 375-381.

« Mondo scritto e mondo non scritto » [1985], *Saggi, 1945-1985*, [éd. par Mario Barenghi], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1995, t. II, p. 1865-1875.

« Monde écrit et monde non écrit » [1983], [tr. de l'it. par Jean-Paul Manganaro], *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques*, [éd. par Mario Fusco et Martine Van Geertruyden], Paris, Éditions du Seuil, « Bibliothèque Calvino », 2003, t. II, p. 591-599.

« La mia città è New York », [1987], *Saggi, 1945-1985*, [éd. par Mario Barenghi], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1995, t. II, p. 2905-2910.

« New York est ma ville », [tr. de l'it. par Jean-Paul Manganaro], *Ermite à Paris, Pages autobiographiques*, [éd. par Martine van Geertruyden], Paris, Éditions du Seuil, « Bibliothèque Calvino », 2001, p. 169-175.

*Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], Milan, Mondadori, « Oscar », 2002.

*Leçons américaines, Six Propositions pour le prochain millénaire* [2001], [tr. de l'it. par Yves Hersant], *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques*, [éd. par Mario Fusco et Martine Van Geertruyden], Paris, Éditions du Seuil, « Bibliothèque Calvino », 2003, t. II, p. 7-121.

*Lettere 1940-1985*, [éd. par Luca Baranelli], Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2000.

## 2. Jean Echenoz

### a. Romans

*Le Méridien de Greenwich*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

*Cherokee*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

*Lac*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

*Les Grandes Blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

*Je m'en vais* [1999], Paris, Éditions de Minuit, « Double », 2001.

*Au piano*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

*Ravel*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

*Courir*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

### b. Articles, essais et entretiens

« Neuf notes sur *Fatale* », in Jean-Patrick Manchette, *Fatale* [1977], [Paris], Gallimard, « NRF », 1996, p. 147-154.

« L'image du roman comme moteur de la fiction », [entretien avec Jean-Claude Lebrun], *L'Humanité*, 11/10/1996, *Remue.net*, [en ligne], <<http://remue.net/cont/echenozjcl.html>>.

« La réalité en fait trop, il faut la calmer », [entretien avec Jean-Baptiste Harang], *Libération*, 16/9/1999, *Remue.net*, [en ligne], <<http://remue.net/cont/echenozjbh2.html>>.

« Dans l'atelier de l'écrivain », [entretien avec Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélemy], *Je m'en vais*, Éditions de Minuit, « Double », 2001, p. 227-250.

« Tenez-vous droit ! », in Stéphane Michaud [éd.], *Pour fêter Florence Delay*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 73-81.

## 3. Thomas Pynchon

### a. Romans, nouvelles, et leurs traductions en français

V. [1963], New York, Harper & Row, « Harper Perennial », 1986.

V. [1985], [tr. de l'amér. par Minnie Danzas], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2001.

*The Crying of Lot 49* [1966], Londres, Vintage, 1996.

*La Vente à la criée du lot 49* [1987], [tr. de l'amér. par Michel Doury], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2000.

*Gravity's Rainbow* [1973], New York, Penguin Books, « Great Books of the Twentieth Century », 2000.

*L'Arc-en-ciel de la gravité* [1988], [tr. de l'amér. par Michel Doury], Paris, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2007.

*Slow Learner*, Boston – Toronto, Little, Brown & Company, 1984.

*L'Homme qui apprenait lentement* [1985], [tr. de l'amér. par Michel Doury], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2007.

*Vineland*, Londres, Secker & Warburg, 1990 [pagination identique à l'édition américaine, New York, Penguin, 1990].

*Vineland* [1991], [tr. de l'amér. par Michel Doury], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2001.

*Mason & Dixon*, New York, Henry Holt and Company, 1997.

*Mason & Dixon*, [tr. de l'amér. par Christophe Claro et Brice Matthieussent], Paris, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2001.

*Against the Day*, New York, Penguin, 2006.

*Contre-jour*, [tr. de l'américain par Claro], Paris, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2008.

#### **b. Articles**

« Togetherness », *Aerospace Safety*, December 1960, p. 6-8, Larry Daw and Allen Ruch, *The Modern Word, Spermatikos Logos*, 2004, [en ligne], <[http://www.themodernword.com/pynchon/pynchon\\_essays\\_together.html](http://www.themodernword.com/pynchon/pynchon_essays_together.html)>.

### **4. Christoph Ransmayr**

#### **a. Romans et leurs traductions en français**

*Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 1984.

*Les Effrois de la glace et des ténèbres*, [tr. de l'all. par François et Régine Mathieu], Paris, Maren Sell, 1989.

*Die letzte Welt*, Nördlingen, Greno, 1988.

*Le Dernier des mondes* [tr. de l'all. par Jean-Pierre Lefebvre], Paris, P.O.L., 1989.

*Morbus Kitahara* [1995], Francfort-sur-le-Main, Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997.

*Le Syndrome de Kitahara*, [tr. de l'all. par Bernard Kreiss], Paris, Albin Michel, « Les Grandes Traductions », 1997.

*Der Fliegende Berg*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 2006.

*La Montagne volante*, [tr. de l'all. par Bernard Kreiss], Paris, Albin Michel, 2008.

## **b. Poésie**

*Strahlender Untergang, Ein Entwässerungsprojekt oder Die Entdeckung des Wesentlichen* [1982], Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 2000.

## **c. Articles, textes critiques, et entretiens**

« Durch das Fernglas hindurch », entretien avec Herbert Ohrlinger, *Die Presse*, 18/09/1995.

*Der Weg nach Surabaya, Reportagen und kleine Prosa*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 1997.

*Geständnisse eines Touristen, Ein Verhör*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 2004.

# **C. Littérature secondaire**

## **1. Italo Calvino, *Le città invisibili***

AGNES Rebecca, « I luoghi immaginari di Rebecca Agnes », entretien avec Emmanuele Catellani, version électronique d'*Artkey Magazine*, 19/3/2006, [en ligne], <<http://www.teknemedia.net/magazine/dettail.html?mId=1061>>.

BARENGHI Mario, « L'indice delle *Città invisibili*, quattro fogli dall'archivio di Calvino », *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologne, Il Mulino, « Saggi », 2007, p. 253-270.

BELPOLITI Marco, *L'occhio di Calvino*, Turin, Einaudi, « Saggi », 1996.

BONSAVER Guido, *Il mondo scritto, Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Turin, Tirrenia Stampatori, « L'Avventura Letteraria », 1995.

FRASSON-MARIN Aurore, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève – Paris, Slatkine, 1986.

KUON Peter, « Critica e progetto dell'utopia: *Le città invisibili* di Italo Calvino », in Mario BARENGHI, Gianni CANOVA et Bruno FALCETTO [éds], *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Milan, Mondadori, « I luoghi e la storia », 2002, p. 24-41.

LAROCHE Pierre, « Calvino et la ville », in Paolo GROSSI et Silvia FABRIZIO-COSTA [éds], *Italo Calvino, Le Défi au labyrinthe*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1998, p. 61-71.

MANGANARO Jean-Paul, *Italo Calvino, Romancier et conteur*, Paris, Éditions du Seuil, « Les Contemporains », 2000.

MILANINI Claudio, *L'utopia discontinua, Saggi su Italo Calvino*, Milan, Garzanti, « Strumenti di studio », 1990.

PILZ Kerstin, *Mapping Complexity, Literature and Science in the Works of Italo Calvino*, Leicester, Troubador, 2005.

## **2. Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes***

BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2000.

DERAMOND Sophie, *Implications culturelles et structurelles de l'espace dans l'œuvre narrative de Jean Echenoz*, Thèse de doctorat en Littérature française, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2007.

JÉRUSALEM Christine, « Géographies de Jean Echenoz », *Remue.net*, 2003, [en ligne], <<http://remue.net/cont/echenozChrisJer.html>>.

—, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, Saint-Étienne, Publication de l'université de Saint-Étienne, 2005.

—, *Jean Echenoz*, Paris, ADPF – Ministère des Affaires étrangères, « Auteurs », 2006.

LEBRUN Jean-Claude, *Jean Echenoz*, Monaco, Éditions du Rocher, « Domaine français », 1992.

VIART Dominique, « Le divertissement romanesque : Jean Echenoz et l'esthétique du dégagement », in Christine JÉRUSALEM et Jean-Bernard VRAY [éds], *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006, p. 243-254.

VOLKOVITCH Michel, « Les temps verbaux chez Jean Echenoz », in Christine JÉRUSALEM et Jean-Bernard VRAY [éds], *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006, p. 267-276.

### **3. Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow***

BATTESTI Anne, *Thomas Pynchon, L'Approche et l'esquive*, Paris, Belin, « Voix américaines », 2004.

BERRESSEM Hanjo, *Pynchon's Poetics, Interfacing Theory and Text*, Urbana – Chicago, University of Illinois Press, 1993.

CLERC Charles, « Film in *Gravity's Rainbow* », in Charles CLERC [éd.], *Approaches to Gravity's Rainbow*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1983, p. 103-151.

COWART David, *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*, Carbondale (Ill.), Southern Illinois University Press, 1980.

DALY Robert, « Burned by the Hangman: Puritan Agency and the Road not Taken », *Pynchon Notes*, No. 44-45 (Spring – Fall 1999), p. 205-213.

HORVATH Brooke and Irvin MALIN [éds], *Pynchon and Mason & Dixon*, Newark (Del.), University of Delaware Press, 2000.

JELINEK Elfriede, « Avant-propos, Derrière les gravats et les désordres de ce monde » [1976], [tr. de l'all. par Marie Hermann], in Arno Bertina, Étienne Celmare, Claro *et al.*, *Face à Pynchon*, Paris, Inculte – Le Cherche Midi, « Lot 49 », 2008, p. 11-47.

KOLBUSZEWSKA Zofia, *The Poetics of Chronotope in the Novels of Thomas Pynchon*, Lublin, The Learned Society of the Catholic University of Lublin, « Sources et Monographs », 2000.

LANNARK Douglas Kløvedal, « Paperware to Vaporware: The Nativity of Tyrone Slothrop », 2001, [en ligne], <<http://www.ottosell.de/pynchon/horos1.htm>>.

LECLAIR Tom, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana – Chicago, University of Illinois Press, « Illini », 1989.

LÉVY Clément, « So Far as Thomas Pynchon “Loves Cameras:” Photography in Pynchon’s Novels », 2008, [en ligne, enregistrement sonore], <<http://www.lrz-muenchen.de/~poehlmann/IPW2008/index.htm>>.

LOCKE Richard, « One of the Longest, Most Difficult, Most Ambitious Novels in Years », *The New York Times*, 11/3/1973, [en ligne], <<http://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-rainbow.html>>.

MADSEN Deborah L., « Family Legacies: Identifying the Traces of William Pynchon in Gravity’s Rainbow », Luc Herman [éd.], *Approach and Avoid: Essays on Gravity’s Rainbow, Pynchon Notes*, No. 42-43 (Spring – Fall 1998), 1999, p. 29-45.

MCHALE Brian 2000, « Mason & Dixon in the Zone, or, A Brief Poetics of Pynchon-Space », in Brooke HORVATH and Irvin MALIN [éds], *Pynchon and Mason & Dixon*, Newark (Del.), University of Delaware Press, 2000, p. 43-62.

MCHOUL Alec and David WILLS, *Writing Pynchon: Strategies in Fictional Analysis*, Basingstoke – Londres, Macmillan, 1990.

PÉTILLON Pierre-Yves, « 1973 : Gravity’s Rainbow, Thomas Pynchon », *Histoire de la littérature américaine : Notre demi-siècle, 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p. 518-521.

PÖHLMANN Sascha, « Gravity’s Rainbow », *The Literary Encyclopedia*, 24/10/2006, [en ligne], <<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=4900>>.

RAUDASKOSKI Heikki, « “The Feathery Rilke Mustaches and Porky Pig Tattoo on Stomach:” High and Low Pressures in Gravity’s Rainbow », *Postmodern Culture*, Vol. 7, No. 2 (January, 1997), 1997, [en ligne] : <<http://www.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.197/raudaskoski.197>>.

REILLY Terry, « Gravity’s Rainbow, The Anabaptists Rebellions in Germany, 1525-35, and The Unfortunate Traveller », *Oklahoma City University Law Review*, [Fall 1999] Vol. 24, No. 3, p. 704-726.

SCHAUB Thomas H., *Pynchon: The Voice of Ambiguity*, Urbana – Chicago – Londres, University of Illinois Press, 1981.

SCHLEGEL Keith W., « The Rebellion of the Coprophages », *Pynchon Notes*, No. 46-49 (Spring – Fall 2000-2001), 2003, p. 170-177.

SLADE Joseph W., « Religion, Psychology, Sex, and Love in *Gravity's Rainbow* », in Charles CLERC [éd.], *Approaches to Gravity's Rainbow*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1983, p. 153-198.

SMITH Mack, « The Paracinematic Reality of *Gravity's Rainbow* », *Pynchon Notes*, No. 9 (June 1982), 1982, p. 17-37.

WEISENBURGER Steven, *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, Athens (Ga.) – Londres, University of Georgia Press, 2006.

WISNICKI Adrian, « A Trove of New Works by Thomas Pynchon? *Bomarc Service News* Rediscovered », *Pynchon Notes*, No. 46-49 (Spring – Fall 2000-2001), 2003, p. 9-34.

#### **4. Christoph Ransmayr, *Morbus Kitahara***

FETZ Bernhard, « Der "Herr der Welt" tritt ab. Zu *Strahlender Untergang, Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen* », in Uwe WITTSTOCK [éd.], *Die Erfindung der Welt, Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997, p. 27-42.

HARBERS Henk, « Die Erfindung der Wirklichkeit, Eine Einführung in der Romanwelt von Christoph Ransmayr », in Anke BOSSE und Leopold DECLOEDT [éds], *Hinter den Bergen einen andere Welt, Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2004, « Duitse Kroniek », p. 283-306.

KUNNE, Andrea, « Heimat und Holocaust: Aspekte österreichischer Identität aus postmoderner Sicht: Christoph Ransmayrs Roman *Morbus Kitahara* », in Henk HARBERS [éd.], *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?*, Amsterdam – Atlanta (Ga.), Rodopi, « Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik », 2000, p. 311-333.

LANDA Jutta, « Fractured Vision in Christoph Ransmayr's *Morbus Kitahara* », *German Quarterly*, No. 71, n° 2, 1998, p. 136-144.

LISSMANN Konrad Paul, « Der Anfang ist das Ende, *Morbus Kitahara* und die Vergangenheit, die nicht vergehen will », in Uwe Wittstock [éd.], *Die Erfindung der Welt, Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997, p. 148-157.

NEUMANN Thomas, « “Mythenspur des Nationalsozialismus” Der Morgenthauplan und die deutsche Literaturkritik », in Uwe WITTSTOCK [éd.], *Die Erfindung der Welt, Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, « Fischer Taschenbuch », 1997, p. 188-193.

WESTPHAL Bertrand, « Ovide et la pierre d’exil. Le dernier des mondes de Christoph Ransmayr », Jacques LAJARRIGE [éd.], *Lectures croisées de Christoph Ransmayr : Le Dernier des mondes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Études germaniques, Publications de l’Institut d’Allemand (PIA), Série A : Études et documents », 2003, p. 81-92.

## D. Théorie et critique

ABOLGASSEMI Maxime, « Parodie et pastiche : un brouillage persistant », *Fabula : La Recherche en littérature, Atelier de théorie littéraire*, 2008, [en ligne] : <[http://www.fabula.org/atelier.php?Parodie\\_et\\_pastiche%3A\\_un\\_brouillage\\_persistant](http://www.fabula.org/atelier.php?Parodie_et_pastiche%3A_un_brouillage_persistant)>.

ADAM James, *The Republic of Plato*, Cambridge, University Press, 1902, « Perseus Digital Library », Tufts University, Medford, Mass., [en ligne] : <<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Plat.+Rep.+10.597e>>.

AGAMBEN Giorgio, *Homo Sacer, I. Le Pouvoir souverain et la vie nue* [*Homo sacer, I. Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995], [tr. de l’it. par Marilène Raiola], Paris, Éditions du Seuil, « L’Ordre philosophique », 1997.

ALLIEZ Éric, *La Signature du monde, ou Qu’est-ce que la philosophie de Deleuze et Guattari ?*, Paris, Éditions du Cerf, « Passages », 1993.

ANTONIOLI Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L’Harmattan, « Ouverture philosophique », 2003.

ANZALDÚA Gloria, *Borderlands – La Frontera: The New Metiza* [1987], San Francisco, Aunt Lute Books, 1999.

ARENDRT Hannah, *L'Impérialisme* [*The Origins of Totalitarianism. Imperialism*, 1951, 1973], [tr. de l'amér. par Martine Leiris, Hélène Frappat], Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 2006.

ARISTOTE, *La Poétique*, [éd. et tr. du grec ancien par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot], Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1980.

—, *Poétique*, [éd. et tr. du grec ancien par Michel Magnien], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche classique », 1990.

—, *Poetics*, [éd. et tr. du grec ancien par Stephen Halliwell], in *Aristotle, XXIII*, Cambridge (Mass.) – Londres, Harvard University Press, « Loeb Classical Library », 1995, p. 1-141.

—, *Poétique* [1997], [éd. et tr. du grec ancien par Barbara Gernez], Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2002.

AUERBACH Erich, *Mimésis, La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946], [tr. de l'all. par Cornélius Heim], [Paris], Gallimard, « Tel », 1977.

AUGÉ Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1992.

BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes* [1943], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche – biblio/Essais », 1992.

BACHMANN-MEDICK Doris [éd.], *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* [2006], Reinbek, Rowohlt, « Rowohlts Enzyklopädie », 2007.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], [tr. du rus. par Daria Olivier], [Paris], Gallimard, « Tel », 1978.

—, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance* [1970], [tr. du rus. par André Robel], [Paris], Gallimard, « Tel », 1982.

—, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* [1970], [tr. du rus. par Guy Verret], Lausanne, L'Âge d'homme, 2000.

BARTH John, « The Literature of exhaustion » [1967], *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction* [1984], Baltimore (Md.), Johns Hopkins University Press, « Maryland Paperback Bookshelf », 1997, p. 62-76.

—, « The Literature of Replenishment » [1979], *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction* [1984], Baltimore (Md.), Johns Hopkins University Press, « Maryland Paperback Bookshelf », 1997, p. 193-206.

—, « La littérature du renouvellement, La fiction postmoderniste » [tr. de l'amér. par Cynthia Liebow et Jean-Benoît Puech], *Poétique*, n° 48, novembre 1981, p. 395-405.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel », 1970.

—, *Le Plaisir du texte* [1973], *Œuvres complètes*, t. II, [éd. par Éric Marty], Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 1439-1529.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

—, *Simulacra and Simulations*, [tr. en angl. par Sheila Faria Glaser], Ann Arbor (Mich.), University of Michigan Press, 1994.

BAZIN-TACHELLA Sylvie, « Les Mongols dans les récits de voyage de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle : démythification et utopie », in Claude THOMASSET et Danièle JAMES-RAOUL [éds], *En quête d'Utopies*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, « Cultures et civilisations médiévales », 2005, p. 251-275.

BERQUE Augustin, *Médiance : De milieux en paysages*, Montpellier, Reclus, « Géographiques », 1990.

BESSE Jean-Marc, « Le postmodernisme et la géographie. Éléments pour un débat », *L'espace géographique*, n° 1-2004, janvier-mars 2004, p. 1-5.

BONTA Mark and John PROTEVI, *Deleuze and Geophilosophy, A Guide and Glossary*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2004.

BLACK Jeremy, *The British Abroad, The Grand Tour in the Eighteenth Century* [1992], London, Sandpiper Books, 1999.

BROWN Peter and Michael IRWIN [éds], *Literature & Place, 1800-2000*, Oxford – Berne, Peter Lang, 2006.

- CAMPAGNOLI Ruggero, « Postmodernisme de l'Oulipo », in Francis Claudon, Sophie Élias, Sylvie Jouanny *et al.* [éds], *La Modernité mode d'emploi*, Paris, Kimé, 2006, p. 149-160.
- CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, [Paris], Gallimard, « Folio Essais », 1990.
- CLARKE Bruce, « "The Flow of Energy Through a System:" Getting Started with Systems in the *Whole Earth Catalog* », 2006, [en ligne], <<http://www.faculty.english.ttu.edu/clarke/essays/systemswec.htm>>.
- CLAVARON Yves et Bernard DIETERLÉ [éds], *La Mémoire des villes, The Memory of Cities*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, « Centre d'Études Comparatistes », 2003.
- COLLANI Tania et Éric LYSØE [éds], *Entre tensions et passions : Construction/ Déconstruction de l'espace européen*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, « Europes littéraires », [à paraître].
- COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1998.
- CUSSET François, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & C<sup>ie</sup> et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.
- CRANG Mike et Nigel THRIFT [éds], *Thinking Space* [2000], New York – Londres, Routledge, « Critical Geographies », 2003.
- DAGHISTANY Ann and Jeffrey R. SMITTEN [éds], *Spatial Form in Narrative*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1981.
- DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1977.
- DARDEL Éric, *L'Homme et la terre, Nature de la réalité géographique* [1952], [éd. par Philippe Pinchemel et Jean-Marc Besse], Paris, Éditions du CTHS, « Format 6 », 1990.
- DAVIS Mike, *City of Quartz, Los Angeles capitale du futur* [*City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, 1991], Paris, La Découverte, 1997.
- DEAR Michael J. and Steven FLUSTY [éds] 2001, *Spaces of Posmodernity, Readings in Human Geography*, Oxford – Malden (Mass.), Blackwell.

DELEUZE Gilles, « Écrivain non : un nouveau cartographe, Michel Foucault, *Surveiller et Punir* », *Critique*, n° 343, 1975, p. 1207-1227.

—, *Différence et répétition* [1968], Paris, Presses universitaires de France, « Épiméthée », 1976.

—, *Proust et les signes* [1964], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2003.

—, *Nietzsche* [1965], Paris, Presses universitaires de France, « Philosophes », 2006.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *L'anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1973.

—, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1980.

—, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1991.

DELEUZE Gilles et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs », 1996.

DE MAN Paul, « Poetic Nothingness: On a Hermetic Sonnet by Mallarmé » [1955], *Critical Writings, 1953-1978*, [éd. par Lindsay Waters], Minneapolis (Minn.), University of Minnesota Press, « Theory and History of Literature », Vol. 66, 1989, p. 18-29.

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie* [1967], Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1997.

DOLEŽEL Lubomír, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*, Baltimore (Md.) – Londres, The Johns Hopkins University Press, « Parallax », 1998.

DUCROT Oswald et Jean-Marie SCHAEFFER [éds], *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1995.

DÜNNE Jörg und Stephan GÜNZEL [éds], *Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, « Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft », 2006.

ECO Umberto, « Comment j'écris », *De la littérature* [2002], [tr. de l'it. par Myriem Bouzaher], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche biblio/Essais », 2004, p. 397-439.

—, *Apostille au Nom de la rose* [1983], [tr. de l'it. par Myriem Bouzaher], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche – biblio/Essais », 1990.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses, Une Archéologie des sciences humaines* [1966], [Paris], Gallimard, « Tel », 1990.

—, « Préface à l'*Anti-Œdipe* » [1977], *Dits et écrits*, [2 t. : I. 1954-1975 ; II. 1976-1988], [Paris], Gallimard, « Quarto », 2001, t. II, p. 133-136.

—, « Des espaces autres » [1984], *Dits et écrits*, [Paris], Gallimard, « Quarto », 2001, t. II, p. 1571-1581.

FRANK Joseph, *The Idea of Spatial Form*, Piscataway (N.J.), Rutgers University Press, 1991.

GEFEN Alexandre, *La Mimèsis* [2002], Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2003.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré* [1982], Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1983.

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art, Une Approche de la théorie des symboles* [*Languages of art*, 1968], Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

GUADALUPI Gianni et Alberto MANGUEL, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, [1998], [tr. de l'angl. par Patrick Reumaux, Michel-Claude Touchard et Olivier Touchard], Arles, Actes Sud, « Babel », 2001.

GÜNZEL Stephan, « Nietzsche's Geophilosophy », *Journal of Nietzsche Studies*, No. 25, 2003, p. 78-91.

GÜNZEL Stephan [éd.], *Topologie, Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, Transcript, « Kultur- und Medientheorie », 2007.

HABERMAS Jürgen, « La modernité, un projet inachevé » [tr. de l'all. par Gérard Raulet], *Critique*, n° 413, 1981, p. 950-967.

HÅRD Mikael, Andreas LÖSCH and Dirk VERDICCHIO [éds], *Transforming Spaces. The Topological Turn in Technology Studies*, 2003, [en ligne] :

<[http://www.ifs.tu-darmstadt.de/fileadmin/gradkoll//Publikationen/transforming\\_spaces.html](http://www.ifs.tu-darmstadt.de/fileadmin/gradkoll//Publikationen/transforming_spaces.html)>.

HARVEY David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford – Cambridge (Mass.), Blackwell, 1990.

HASSAN Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison (Wis.), University of Wisconsin Press, 1982.

—, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

HIGGINS Dick, *A Dialectics of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts*, New York – Barton (Vt.), Printed Editions, 1978.

HOFFMANN Gerhard, *From Modernism to Postmodernism, Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, Amsterdam – New York, Rodopi, « Postmodern Studies », 2005.

HOLTZ William, « Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration », *Critical Inquiry*, Vol. 4, No. 2 (Winter 1977), 1977, p. 271-283.

HOOKS bell [Gloria Watkins], *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990.

HORVATH Christina, « Le langage de la ville : l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne », in Yves CLAVARON et Bernard DIETERLE [éds], *La Mémoire des villes, The Memory of Cities*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, « Centre d'Études Comparatistes », 2003, p. 347-355.

HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism: History – Theory – Fiction* [1988], New York – Londres, Routledge, 1996.

JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme, ou La Logique culturelle du capitalisme tardif* [*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991], [tr. de l'amér. par Florence Nevoltry], Paris, Beaux-Arts de Paris, « D'Art en questions », 2007.

JANZ Curt Paul, *Friedrich Nietzsche Biographie*, [2 t.], Munich-Vienne, Carl Hanser, 1978.

- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, [tr. de l'all. par Claude Maillard], [Paris], Gallimard, 1978.
- JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires, De quelques inventeurs de mondes au XX<sup>e</sup> siècle, Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991.
- KESTNER Joseph A., *The Spatiality of the Novel*, Detroit (Mich.), Wayne State University Press, 1978.
- KEUNEN Bart, « Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol. 2, Issue 2 (June 2000), Article 2, 2000, [en ligne], <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss2/2>>.
- , *Tijd voor een Verhaal, Mens- en Wereldbeelden in de populaire verhaalcultuur*, Gand, Academia Press, 2005.
- , *Verhaal en Verbeelding, Chronotopen in de westerse verhaalcultuur*, Gand, Academia Press, 2007.
- KAULICH Udo, *Die Geschichte der ehemaligen Kolonie Deutsch-Südwestafrika (1884-1914), Eine Gesamtdarstellung*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2003.
- KORZYBSKI Alfred, « La sémantique générale » [1949], *Une carte n'est pas le territoire*, Paris, L'Éclat, 2001, p. 101-119.
- KRAUSE, Daniel, *Postmoderne – Über die Untauglichkeit eines Begriffs der Philosophie, Architektutheorie und Literaturtheorie*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, « Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland », 2007.
- KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, [Paris], Gallimard, « NRF », 1986.
- KURZ Robert, « L'empire et ses théoriciens », in Anselm JAPPE et Robert KURZ [éds], *Les Habits neufs de l'empire, Remarques sur Negri, Hardt et Ruffin*, [tr. de l'all. par Gérard Briche et Wolfgang Kukulies], Paris, Lignes/Éditions Léo Scheer, 2003, p. 53-124.
- LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace* [1974], Paris, Anthropos, « Ethnosociologie » 2000.
- LETHEN Helmut, « Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avant-Garde and the Debate on Postmodernism », in Douwe W. FOKKEMA and Hans BERTENS [éds], *Approaching Postmodernism: Papers Presented at a Workshop on*

*Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht, Amsterdam – Philadelphie (Pa.)* : John Benjamins, « Utrecht Publications in General and Comparative Literature », 1986, p. 233-238.

LÉVY Clément, « Carte ; Cartographie / Map; Cartography », *Dictionnaire international des termes littéraires*, [en ligne], 2003 :  
<<http://www.ditl.info/arttest/art257.php>>.

—, « Pynchon et Ransmayr inventent un autre mai 1945 en Europe : une expérience littéraire », in Cédric GROULIER, Clément LÉVY et Gian Maria TORE [éds], *Regards croisés sur l'expérience en Sciences de l'homme et de la société*, Constellations, 1, Limoges, Pulim, 2006, p. 231-240.

—, « Nietzsche arpenteur : la géophilosophie et l'Europe », in Tania Collani et Éric Lysøe, *Entre tensions et passions : Construction/ déconstruction de l'espace européen*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, « Europes littéraires », 2009.

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1979.

—, *Le Postmoderne expliqué aux enfants* [1986], Paris, Galilée, « Débats », 2005.

MAIER Anja K. und Burkhardt WOLF [éds], *Wege des Kybernetes, Schreibpraktiken und Steuerungsmodelle von Politik, Reise, Migration*, Münster, LIT, 2004.

MASSUMI Brian [éd.], *A Shock to Thought, Expression after Deleuze and Guattari* (2002), Londres – New York, Routledge, 2003.

MARX Karl, *Fondements de la critique de l'économie politique* (« Grundrisse ») 3, *Chapitre du Capital (suite)* [1953], [tr. de l'all. par Roger Dandeville], Paris, Union Générale d'Édition, « 10/18 », 1968.

MCHALE Brian, *Postmodernist Fiction*, New York – Londres, Methuen, 1987.

—, *Constructing Postmodernism*, Londres – New York, Routledge, 1992.

MEUNIER Jean-Guy, « Représentation, information et culture », in Simon Bouquet et François Rastier [éds], *Une Introduction aux sciences de la culture*, Paris, Presses universitaires de France, « Formes sémiotiques », 2002, p. 137-155.

- MITCHELL W.J.T., « Spatial Form in Literature: Toward a General Theory », *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 3 (Spring 1980), 1980, p. 539-567.
- MONTALBETTI Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1997.
- MORETTI Franco, *Atlas du roman européen, 1800-1900* [1997], [tr. de l'it. par Jérôme Nicolas], Paris, Éditions du Seuil, « La couleur des idées », 2000.
- MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, « Littératures européennes », 1998.
- NUHN Walter, *Sturm über Südwest: Der Hereroaufstand von 1904 – Ein düsteres Kapitel der deutschen kolonialen Vergangenheit Namibias*, Coblenz : Bernard und Graefe, 1989.
- OLALQUIAGA Celeste, *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*, Minneapolis –Oxford, University of Minnesota Press, 1992.
- PAGEAUX Daniel-Henri, « Perspectives liminaires », *Revue de littérature comparée*, n° 298 [« Les parallèles »], 2001, p. 199-203.
- PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1988.
- , *La Pensée du roman*, [Paris], Gallimard, « NRF Essais », 2003.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, 1997.
- PLATON, *La République, Livres VIII-X* [1934], [éd. et tr. du grec ancien par Émile Chambry], *Œuvres complètes*, t. VII-2, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1982
- , *Le Banquet*, [tr. du grec ancien par Léon Robin], [Paris], Gallimard, « Folio Essais », 1987.
- , *Le Banquet* [éd. par Paul Vicaire], *Œuvres complètes*, t. IV-2, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1992.
- , *La République*, [tr. du grec ancien par Georges Leroux], Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 2004.
- RECLUS Élisée, *L'Homme et la Terre*, [intr. et choix de textes par Béatrice Giblin], Paris, La Découverte, « La Découverte/Poche, Sciences humaines et sociales », 1998.

- RICŒUR Paul, *Temps et récit* [1983-1985], [trois t. : I. *L'Intrigue et le récit historique*, II. *La Configuration dans le récit de fiction*, III. *Le Temps raconté*], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1991.
- RODAWAY Paul, *Sensuous Geographies, Body, Sense, and Place* [1994], Londres – New York, Routledge, 2001.
- RORTY Richard [éd.], *The Linguistic Turn, Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago – Londres, The University of Chicago Press, 1967.
- RUFFEL Lionel, *Le Dénouement*, Lagrasse (Aude), Verdier, « Chaoïd », 2005.
- SAÏD Edward W., *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident* [*Orientalism, Western Conceptions of the Orient*, 1978, 2003], [tr. de l'amér. par Catherine Malamoud], Paris, Éditions du Seuil, « La Couleur des idées », 2005.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.
- SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Fiction », in Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1995, p. 373-384.
- SCHILLING Derek, « Tentative de description : villes perecquiennes », in Freeman G. HENRY [éd.], *Geo/Graphies: Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film*, Amsterdam – New York, Rodopi, « French Literature Series », 2003, p. 137-150.
- SMITH Neil, *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space* [1990], Oxford – Cambridge (Mass.), Blackwell, « Ideas », 1991.
- SOJA Edward W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford – Malden (Mass.), Blackwell, 1996.
- THÉRY Hervé et Roger Brunet, « Territoire », in Roger BRUNET [éd.], *Les Mots de la géographie, Dictionnaire critique* [1992], Montpellier, GIP Reclus, La Documentation française, 1993, p. 480-481.
- TUAN Yi-Fu, « Space and Place: Humanistic Perspective », *Progress in Human Geography*, 6, London, Arnold Publishers, 1974, p. 211-252.
- , « Sign and Metaphor », *Annals of the Association of American Geographers*, 68 (3), 1978, p. 363-372.

- , « Literature and Geography: Implications for Geographical Research », in D. LEY and M. S. SAMUEL [éds], *Humanistic Geography: Prospects and Problems*, Londres, Croom Helm, 1978, p. 194-206.
- VION-DURY Juliette [éd.], *Le Lieu dans le mythe*, Limoges, PULIM, « Espaces humains », 2002.
- VION-DURY Juliette, Jean-Marie GRASSIN, Bertrand WESTPHAL [éds], *Littérature et espaces* [Actes du XXX<sup>e</sup> Congrès de la SFLGC], Limoges, PULIM, « Espaces humains », 2003.
- VIRILIO Paul, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, « L'Espace critique », 1977.
- , *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984.
- VOUILLOUX Bernard, *L'Œuvre en souffrance, Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, « L'Extrême contemporain », 2004.
- WESSERLING Elisabeth, « Historical Fiction: Utopia in History », Hans Bertens and Douwe Fokkema [éds], *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, 1997, Amsterdam – Philadelphia (Pa.), John Benjamins, « A Comparative History of Literatures in European Languages », 1997, p. 203-211.
- WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique, Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007.
- WESTPHAL Bertrand [éd.], *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, « Espaces humains », 2000.
- , *Le Rivage des mythes, Une géocritique méditerranéenne, Le lieu et son mythe*, Limoges, PULIM, « Espaces humains », 2001.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Recherches philosophiques* [1953], [tr. de l'all. par Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautéro], [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2005.
- ŽIŽEK Slavoj, *Bienvenue dans le désert du réel* [*Welcome to the Desert of the Real*, 2002], [tr. de l'angl. par François Théron], Paris, Flammarion, « Champs », 2007.
- ZOURABICHVILI François, *Deleuze, Une philosophie de l'événement*, Paris, Presses universitaires de France, « Philosophies », 1994.
- , *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, « Vocabulaire de... », 2004.

## Index

- Agamben, Giorgio, 67, 68  
 Aristote, 45, 90, 186, 216, 217, 221-227, 230, 237-241  
 Auerbach, Erich, 227, 228, 229, 250  
 Augé, Marc, 61-64, 67  
 Bakhtine, Mikhaïl, 81, 88, 91, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 251, 266  
 Barthes, Roland, 359  
 Baudrillard, Jean, 74, 77-80, 82, 175  
 Berque, Augustin, 338, 339  
 Borges, Jorge Luis, 73, 74, 134, 144, 154, 175, 181, 300, 301, 305  
 Brouillage référentiel, 94, 242, 276  
 Cartographie, 47, 119, 132, 135, 137, 145, 146, 200, 203, 372  
 Certeau, Michel de, 63  
 Chronotope, 88, 91, 177, 185-190, 210, 251, 256, 258, 373  
 Continuum spatio-temporel, Espace-temps, 57, 88, 89, 90, 93, 97, 103, 114, 118, 120, 145, 182, 187, 188, 190, 202, 211, 229, 230, 232, 250, 251, 254, 258, 259, 294, 302, 303, 327, 369, 371, 372  
 Cosmos, 133, 199, 300, 313, 315, 316, 327, 374  
 Crise du territoire, 4, 9, 47, 48, 250, 277, 280, 284, 288, 292, 293, 371, 372, 374  
 Dardel, Éric, 53, 54  
 Deleuze, Gilles, 6, 15, 17, 35, 46, 47, 180, 196-204, 207, 208, 210, 318-322, 326-328, 337, 338, 360, 369, 373  
 Dépaysement, 107, 108, 111, 202, 203, 288, 373  
 Détachement, 22, 50, 111, 218, 271  
 Déterritorialisation, reterritorialisation, 199, 200, 203, 204, 206, 208, 209, 318, 321, 322, 326, 360, 369  
 Dislocation, 99, 276, 277, 280  
 Eco, Umberto, 5, 88-90  
 Écoumène, 322, 339  
 Effet de réel, 22, 142, 249  
 Ekphrasis, 47, 110, 241, 250, 259-262, 264, 267-275, 276, 293, 294, 374  
 Espace lisse/strié, 201, 202, 203, 207, 322  
 Fantaisie, 23, 37, 40, 73, 97, 114, 128, 163, 184, 187, 206, 233, 235, 236, 242, 263, 294, 309, 357, 371  
 Fictionnalité, fictionnel, 80, 82, 88, 90, 138, 145, 162, 167, 183, 193, 194, 251, 276, 294, 302, 364, 367, 371  
 Foucault, Michel, 6, 12, 89, 156, 180, 181, 185, 320  
 Genette, Gérard, 80, 81, 207, 217  
 Géocritique, 13, 14, 16, 47, 197  
 Géologie, 47, 197, 319, 325  
 Guattari, Félix, 15, 17, 35, 46, 47, 180, 196-203, 207, 208, 210, 318-322, 326-328, 337, 338, 360, 369, 373  
 Habitude, 101, 261, 289, 327  
 Harvey, David, 5, 13, 46, 56, 151, 159  
 Hétérotopie, 156, 180, 181  
 Homère, 54, 161, 216, 217, 241  
 Jameson, Fredric, 13, 46, 151, 162  
 Kundera, Milan, 51  
 Labyrinthe, 47, 158, 175, 282, 283, 300, 302, 303, 305, 306, 310, 311, 312, 313, 315, 374  
 LeClair, Tom, 33, 34, 347, 348, 349  
 Lefebvre, Henri, 39, 157, 191

- Lukács, György, 49
- Lyotard, Jean-François, 11, 148, 149, 150, 151, 152, 153
- Mandala, 47, 307, 308, 309, 313, 315, 340, 374
- Marx, Karl, 56, 57, 182, 263
- McHale, Brian, 5, 9, 152, 153, 154, 155, 156, 173, 174, 177, 183, 184, 185
- Médiance, 339
- Mimèsis*, 47, 88, 196, 212-216, 218, 221-227, 230, 232, 237, 238, 239, 240, 249, 294, 373
- Moura, Jean-Marc, 53
- Nabokov, Vladimir, 9, 119, 154
- Nietzsche, Friedrich, 16, 17, 197, 319
- non-lieux, 46, 61, 64, 66, 67, 71, 86, 292, 372
- Œcumène, 321, 322
- Ovide, 20, 39, 124, 161, 184, 303, 337, 360
- Pavel, Thomas, 49, 50, 51, 192, 194, 196
- Perec, Georges, 16, 54, 55, 73, 107
- Plan de consistance, Planomène, 198, 321, 322
- Platon, 45, 186, 211, 216, 217, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 230, 237, 239
- Polo, Marco, 19, 83, 93, 95, 97, 143, 144, 206, 256, 257, 258
- Postmodernisme, postmoderniste, 4-14, 18, 19, 22, 34, 38, 44, 45, 46, 47, 62, 82, 86, 147-149, 152, 153, 154, 155, 162, 169, 170, 173, 174, 177, 181, 183, 185, 190, 196, 203, 210, 266, 275, 294, 349, 371-374
- Postmodernité, postmoderne, 4-12, 29, 32, 35, 46, 49, 51, 54, 56, 62, 148-152, 154, 155, 159, 161, 168, 169, 177, 194, 202, 210, 211, 230, 300, 371, 373
- Réalisme, 22, 37, 47, 49, 119, 192, 211, 228, 232, 235, 236, 248, 250, 374
- Reclus, Élisée, 15, 45, 338, 339
- Représentation, 4, 9, 11, 13, 14, 17, 19, 35, 38, 44, 45, 46, 47, 48, 55, 70, 73, 74, 80, 86, 87, 112, 132, 134, 141, 142, 143, 163, 186, 190, 203, 211-217, - 229, 237, 240-242, 246, 247, 249, 251, 259, 262, 266, 267, 277, 293, 294, 302, 304, 306, 313, 316, 319, 349, 360, 371, 373
- Ressemblance, 163, 227, 231, 237, 373
- Rétrécissement de la planète, monde qui rétrécit, 54, 56, 62
- Rhizome, 17, 180, 198, 321, 360
- Ricœur, Paul, 224, 238, 239, 240, 241
- Sarraute, Nathalie, 10, 229, 343, 344
- Smith, Neil, 46, 54, 56, 182
- Soja, Edward, 12, 13, 80, 177, 180, 185
- Strate, stratification, 44, 80, 198, 199, 229, 284, 318, 320-322, 374
- Systèmes, théorie des, 46, 150, 201, 242, 273, 320, 332, 347-349, 358, 360, 370, 374
- Uchronie, 39, 117, 340, 349, 353, 372
- Utopie, 37, 39, 40, 83, 118, 157, 175, 181
- Virilio, Paul, 201, 369
- Vraisemblance, 90, 163, 294, 353
- Westphal, Bertrand, 13, 14, 54, 79, 124, 179, 180, 184, 185, 187, 192, 301, 302
- Žižek, Slavoj, 77, 78, 79, 80, 82

# Table des matières

Introduction.....	4
Chapitre 1 Un monde informel .....	49
A. Le vide et le plein.....	51
1. Le trop-plein d'un monde fini.....	52
2. Non-lieux .....	61
B. Simulacre et parodie.....	72
1. La carte et le territoire .....	73
2. La parodie du réel.....	77
Chapitre 2 La géographie de la fiction .....	87
A. L'espace de l'histoire .....	88
1. <i>Le città invisibili</i> et la Chine de Marco Polo.....	91
2. La « Zone » de <i>Gravity's Rainbow</i> .....	97
3. Le tour du monde des <i>Grandes Blondes</i> .....	104
4. <i>Morbus Kitahara</i> et l'Europe de la Seconde Guerre mondiale.....	112
B. La géographie dans le récit.....	118
1. La raison des toponymes .....	118
a. La <i>Mitteleuropa</i> camouflée de Christoph Ransmayr .....	120
b. L'encyclopédie des prénoms d'Italo Calvino.....	123
c. L'exil d'Enzian dans <i>Gravity's Rainbow</i> .....	128
2. Les cartes et le récit.....	133
a. La mappemonde.....	135
b. Les itinéraires .....	142
Chapitre 3 Les territoires de la fiction postmoderniste .....	148
A. L'espace nostalgique de la postmodernité.....	155
1. Les cités sans mémoire d'Italo Calvino.....	155
2. La confusion des références dans <i>Morbus Kitahara</i> .....	160
3. La mélancolie dans <i>Les Grandes Blondes</i> .....	170
4. Les espaces subjonctifs dans <i>Gravity's Rainbow</i> .....	174
B. Chronotopes et mondes possibles .....	177
1. Le tournant spatial (« <i>spatial turn</i> »).....	178
2. Le chronotope et la fiction .....	186
3. Territoires et mondes possibles.....	191
C. Territoires et lignes de fuite.....	197
1. La géophilosophie de Deleuze et Guattari.....	197

	401
2. Des récits nomades.....	203
Chapitre 4 La représentation de l'espace-temps .....	212
A. Représentation et <i>mimèsis</i> .....	213
1. Les problèmes de la <i>mimèsis</i> .....	215
2. La crise de la représentation .....	238
B. Le territoire et la fiction.....	251
1. L'espace et le rythme du récit.....	251
2. La disgrâce de l'ekphrasis.....	260
3. La crise du territoire .....	278
Chapitre 5 Territorialité : les milieux et les flux.....	297
A. Donner forme au monde.....	297
1. Images du cosmos .....	301
2. Territoires et milieux .....	316
3. La forme du monde et le genre littéraire .....	341
B. Un monde de flux.....	350
1. Des flux d'information .....	351
2. Le texte comme interface et la question du contrôle.....	360
Conclusion .....	372
Bibliographie générale.....	376
A. Corpus .....	376
B. Auteurs.....	376
1. Italo Calvino.....	376
a. Romans, fictions, et leurs traductions en français .....	376
b. Intertexte des <i>Città invisibili</i> .....	377
c. Articles, textes critiques, entretiens, lettres, et leurs traductions en français.....	377
2. Jean Echenoz.....	379
a. Romans.....	379
b. Articles, essais et entretiens .....	379
3. Thomas Pynchon.....	379
c. Romans, nouvelles, et leurs traductions en français .....	379
d. Articles .....	380
4. Christoph Ransmayr .....	380
a. Romans et leurs traductions en français.....	380
b. Poésie .....	381

	402
c. Articles, textes critiques, et entretiens.....	381
C. Littérature secondaire .....	381
1. Italo Calvino, <i>Le città invisibili</i> .....	381
2. Jean Echenoz, <i>Les Grandes Blondes</i> .....	382
3. Thomas Pynchon, <i>Gravity's Rainbow</i> .....	383
4. Christoph Ransmayr, <i>Morbus Kitahara</i> .....	385
D. Théorie et critique .....	386
Index .....	398
Table des matières.....	400