

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres
Département de Lettres modernes

Écrire la ville :
***L'emploi du temps de Butor, La forme d'une ville de Gracq, Tentative
d'épuisement d'un lieu parisien de Perec***

Mémoire de recherche : Master 1 (30 crédits), spécialité « Littératures »

Présenté par :
Lison BRENU

Directrice de recherches :
Mme Brigitte FERRATO-COMBE
Maître de Conférences

2009

Table des matières

Introduction	4
1. La ville : un cadre littéraire	9
1.1 La ville : décor du récit	11
1.1.1 <i>L'entrée</i>	11
1.1.2 <i>La ville ou le cadre du récit</i>	13
1.1.3 <i>Décrire la ville</i>	16
1.2 La structure de la ville	19
1.2.1 <i>Les transports</i>	19
1.2.2 <i>Le découpage urbain</i>	21
1.2.3 <i>Le rythme de la ville</i>	25
1.3 La ville multiple	29
1.3.1 <i>Une dialectique : entre unité et diversité</i>	29
1.3.2 <i>La ville labyrinthe</i>	31
1.3.3 <i>Entre géographie réelle et géographie « personnelle »</i>	34
2. La ville et le personnage.	39
2.1 La ville comme corps organique	41
2.1.1 <i>Lumières sur la ville</i>	41
2.1.2 <i>Le corps de la ville</i>	44
2.1.3 <i>La ville personnifiée</i>	46
2.2 La confrontation entre ville et personnage	50
2.2.1 <i>Habiter la ville</i>	50
2.2.2 <i>Un face à face</i>	54
2.2.3 <i>Un rapport de forces</i>	57
2.3 La ville formatrice : importance du milieu dans la formation du « je »	60
2.3.1 <i>L'espace initiatique</i>	60
2.3.2 <i>Le regard subjectif porté sur la ville ou la prise de conscience du « je » dans la ville</i>	62
2.3.3 <i>Le lieu de la mémoire</i>	64
3. La ville : invitation à l'imagination	70

3.1 Analogie entre ville et livre	72
3.1.1 <i>Le « texte de la ville »</i>	72
3.1.2 <i>Configuration livresque de la ville et configuration urbaine du livre</i> . .	75
3.1.3 <i>Le lecteur de la ville</i>	78
3.2 La restructuration de l'espace urbain par l'imaginaire	81
3.2.1 <i>L'inconnu</i>	81
3.2.2 <i>Le rêve</i>	84
3.2.3 <i>Le nom : motif de rêverie</i>	86
3.3 Ville et art	90
3.3.1 <i>La ville comme œuvre architecturale ou le poids du monumental</i>	90
3.3.2 <i>L'influence des lectures</i>	93
3.3.3 <i>La ville comme incitation à la création littéraire</i>	95
Conclusion	99
Annexes	103
Annexe 1 : Butor, plan de Bleston	104
Annexe 2 : Plan de Nantes	105
Annexe 3 : Perec au « Café de la Mairie », place Saint Sulpice	106
Annexe 4 : Vieira da Silva, <i>Perspectives urbaines</i>	107
Annexe 5 : Klee, <i>Villas florentines</i>	108
Bibliographie	109

Introduction

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de La Seine [...]. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : "À nous deux maintenant"¹.

Ainsi s'achève *Le Père Goriot* de Balzac. Rastignac, du haut de son promontoire, observe Paris. La vue surplombante que lui offre sa position lui permet d'embrasser la ville du regard. L'adresse directe du personnage à l'espace urbain clôt le roman. Cependant, loin de correspondre à un point final, l'observation de Paris par le jeune et ambitieux Rastignac offre une fin ouverte. Présente ici au terme du roman, la cité parisienne fonctionne aussi comme un point de départ pour d'autres récits, d'autres histoires en puissance – les paroles du personnage indiquant une suite pour l'aventure, un hors-cadre pour la fiction. Le milieu urbain est donc à la fois une fin et un commencement. Espace dans lequel Rastignac se construit en étudiant le droit et en intégrant divers cercles parisiens, la ville est présente dans le déroulement même de l'intrigue. Ce passage final du roman de Balzac confère à la ville une place significative. Il s'agit bien d'une étendue spatiale de laquelle une vue panoramique nous est offerte à travers le regard du personnage. Toutefois, l'intervention de Rastignac signalée par le discours direct souligne le rapport singulier qu'il entretient avec l'espace parisien. Le décor urbain ne se contente pas de soutenir les actions du personnage : il y participe. En effet, les propos attribués à Rastignac donnent à la ville une identité à part entière. L'utilisation du pronom personnel « nous » instaure un rapport de proximité entre le personnage et la ville. Autrement dit, un lien est mis en place entre les actions de Rastignac et l'espace urbain. La ville est ici valorisée en tant qu'elle est présentée comme un espace fondamental dans le déroulement du récit. Il semble que l'espace urbain est, dans une œuvre comme celle-ci, indissociable des actions écrites.

La ville, si elle représente le milieu de l'action, ne correspond cependant pas à un espace figé qui trouve son unique légitimité par sa présence dans un certain récit. Elle constitue un environnement intarissable pour la littérature. En offrant à la ville un rôle fondamental dans *Le Père Goriot* – Paris étant l'un des seuls lieux de ce roman

¹ BALZAC, Honoré. *La Comédie humaine. Le Père Goriot*. (1835). Paris : Omnibus, 2007. p. 318.

réaliste du XIX^e siècle - Balzac nous invite à observer l'espace urbain comme participant de l'œuvre littéraire. Ce texte permet alors d'engager un questionnement quant au traitement du décor urbain dans la littérature.

D'autres auteurs ont choisi d'ancrer leurs récits dans le cadre urbain. La ville semble, dès lors, trouver une place légitime dans la littérature. L'espace citadin, par sa complexité, constitue un lieu adéquat pour implanter de multiples écrits. Il correspond en effet à un milieu, c'est-à-dire à une étendue spatiale délimitée qui contient des caractéristiques propres. En tant qu'espace complexe, la ville peut comprendre d'autres lieux. En d'autres termes, l'ensemble urbain est composé de plusieurs espaces qui se distinguent. La ville, bien qu'elle spécifie un seul espace, est un endroit composite. Le milieu urbain se distingue du monde rural en tant qu'il est sous le signe de la concentration : concentration de population, de services, de commerces... Il se caractérise alors par la grandeur et la densité de sa composition. Il s'agit ainsi d'un décor riche et prolifique dans lequel une grande diversité d'écrits peuvent prendre source. A la fois localité – espace géographique – et centre de vie – espace social -, la ville se définit tant par son immuabilité que par sa mobilité. Constante par ses pierres et changeante par sa population, elle est un espace paradoxal. Dans son ouvrage *Espèces d'espaces*, Georges Perec définit ainsi l'espace urbain : « Une ville : de la pierre, du béton, de l'asphalte. Des inconnus, des monuments, des institutions »¹. Ces propos sur la ville insistent sur son caractère hétéroclite puisqu'ils indiquent le double sens de sa définition : son agencement de bâtiments et sa réunion d'individus. La cité ne se limite alors pas – dans sa définition – à une simple étendue spatiale, un simple territoire. Elle consiste plutôt en l'agencement particulier de ses différents composants. Par agencement, nous entendons une structure urbaine, une composition propre à chaque cité. Si la ville est un espace constitué de multiples constructions et de multiples habitants, elle s'identifie par une certaine organisation. Elle est, en effet, construction en tant qu'elle s'aménage en fonction des différents ensembles qui la composent. Par extension, le terme de « ville » peut désigner l'ensemble de sa population. Il s'agit d'un espace de vie, lequel est marqué par le sceau des mœurs et des coutumes de ses habitants. En tant que lieu regroupant un grand nombre de population, la ville est un espace à vivre et un espace vécu. En effet, l'espace urbain trouve sa spécificité dès lors

¹ PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Editions Galilée, 1974. p. 85.

qu'il est habité. Les édifices et les artères de la ville ne trouvent leur particularité que s'ils sont appréhendés par des individus. Plus que d'être le signe d'une contradiction urbaine, le fait que l'espace urbain soit constitué tant par des constructions fixes que par des individus mobiles semble en faire sa particularité. La ville ne prend sens qu'à travers la réunion de ces deux facettes qui la constituent. Les deux sont interdépendantes : les édifices urbains ne prennent sens qu'au contact de la population citadine, de même que les individus, pour être qualifiés de citoyens, doivent frôler quotidiennement les constructions de la ville. La cité correspond à un espace peuplé. Dès lors, elle constitue un socle pour de nombreuses possibilités d'événements et d'aventures. La ville propose non seulement un cadre, un milieu, en tant qu'elle est délimitation géographique de l'espace, mais offre aussi un large panel d'histoires individuelles.

Si la ville est un espace complexe, qui ne se limite pas à une simple représentation géographique, son traitement littéraire ne peut pas se démarquer de la richesse de sa définition. En d'autres termes, le choix du milieu urbain comme cadre littéraire ne paraît pas pouvoir relever du hasard. Ancrer un écrit dans le décor citadin suppose l'acceptation des particularités de cet environnement. C'est d'ailleurs la complexité de la ville qui semble en faire un cadre littéraire puisqu'il s'agit d'un espace où d'innombrables récits peuvent prendre place. Prendre la ville comme lieu et sujet d'écriture, c'est ce qu'ont fait Michel Butor, Julien Gracq et Georges Perec dans les ouvrages que nous nous proposons d'étudier. Nous nous intéresserons à l'appréhension de la ville comme espace littéraire chez ces trois auteurs du XX^e siècle.

Le roman *L'emploi du temps* de Butor invite le lecteur à découvrir une ville à travers le personnage, Jacques Revel. Celui-ci arrive dans une cité anglo-saxonne méconnue, Bleston, pour effectuer un stage pendant un an dans la société « *Matthews and Sons* ». Dans un récit à la première personne qui prend la forme d'un journal de bord – le personnage ayant la fonction de narrateur – l'expérience de Jacques Revel nous est contée. Sa vie se partage entre son bureau où il tisse des liens avec James Jenkins, sa chambre d'hôtel à laquelle viendra se substituer, après de longues recherches, une chambre, les restaurants qu'il fréquente, le cinéma, le musée, la visite de la ville, la fréquentation de ses amis : Lucien, Ann et Rose Bailey, Georges Burton et sa femme. Bien que l'écriture suive une chronologie précise grâce à la forme du journal,

différentes temporalités et différents récits se mêlent dans la narration. Plusieurs dimensions sont alors présentes dans le roman. Ainsi, la découverte par le personnage d'un roman policier, *Le Meurtre de Bleston*, conduit le narrateur à s'interroger sur les pouvoirs dont semble être dotée la ville et à s'investir dans une véritable enquête ; ses relations avec les sœurs Bailey l'amènent à un questionnement amoureux... L'espace urbain est ici appréhendé selon l'angle de la fiction, à travers la perception de la ville de Bleston par le personnage.

Dans *La forme d'une ville*, Gracq évoque Nantes, où il a été interne durant son adolescence. Il décrit les lieux qu'il côtoyait jeune, ceux qu'il a revus plus tard. Le retour par les mots dans la ville de Nantes permet de faire ressurgir des sensations du passé. En retraçant ses parcours dans la cité, ses images connues de la ville – ses édifices, ses rues, ses cours d'eau – le narrateur s'adonne à un travail de réminiscence. Le récit de Gracq porte donc sur l'espace nantais. La mise en mots de la ville semble fonctionner comme un point de départ pour les souvenirs du narrateur.

L'ouvrage de Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, correspond à une approche toute différente de l'espace urbain, le postulat étant d'écrire le perçu. A l'instar d'un exercice, l'écriture est dictée par un jeu de contraintes. Ainsi, pendant trois jours consécutifs, à différents horaires, il s'est installé place Saint-Sulpice, à Paris, afin de l'observer et de ne décrire que ce que lui offre son champ de vision. L'œuvre qui en résulte prend alors la forme d'un recensement de toutes les choses aperçues par le narrateur qui se fait spectateur. La ville est ici le premier sujet de l'écriture en tant qu'elle est l'objet de l'observation. Cependant, il s'agit d'une fraction de l'espace urbain, laquelle correspond à un choix géographique de l'auteur.

Les trois ouvrages de notre corpus, s'ils diffèrent par leur genre et par leurs moyens d'appréhender la ville, ont le point commun de proposer un regard sur l'espace urbain. Les trois écrits s'ancrent dans un décor urbain. Ils correspondent à des points de vue sur la ville. Autrement dit, ils sont tous le fruit d'une perception particulière du milieu citadin. Leur confrontation permettra de faire surgir des informations quant à la manière d'appréhender et d'écrire la ville. Il s'agira de tenter de dégager des similitudes ou des différences dans l'approche littéraire du territoire urbain.

Les trois ouvrages de notre corpus invitent à s'interroger sur la présence de l'espace urbain dans l'écriture. Dès lors, en quoi la ville peut-elle, dans les œuvres de

notre corpus, constituer un motif littéraire ? Le terme de « motif » est ici à comprendre dans ses deux sens. Dans un premier temps, il s'agit d'un mobile, d'un prétexte à l'écriture. L'implantation dans un décor urbain serait alors une source d'inspiration, une motivation pour l'œuvre littéraire. Dans un second temps, parler d'une ville comme d'un motif revient à lui imputer un rôle dominant dans l'œuvre. En effet, le motif correspond au sujet d'une peinture. Il sera ainsi question de comprendre en quoi la ville peut être au cœur de l'écriture.

Pour répondre à cette problématique, nous nous interrogerons tout d'abord sur la fonction d'arrière-fond de la ville dans la littérature. Nous l'envisagerons alors comme un cadre littéraire. Il s'agira de se demander comment elle tend à fonctionner comme un socle pour l'écriture, et comment son espace se dessine dans l'œuvre littéraire. Ensuite, nous nous demanderons la nature de la relation qu'entretiennent ville et personnage. En effet, faire de la ville un sujet littéraire conduit à lui accorder un rôle important dans l'œuvre. Il conviendra de se demander en quoi la mise en mots de l'espace urbain peut en faire un personnage à part entière. Le rapport qu'entretiennent ville et individu – c'est-à-dire le narrateur qui parcourt la cité – ne peut être que sous le signe de la proximité. Enfin, nous étudierons l'apport de la ville dans la création littéraire. Nous verrons en quoi elle peut inciter et guider le travail de l'imagination. C'est son rapport avec l'art – à savoir les interférences qui existent entre activité artistique et espace urbain – qui nous intéressera alors.

1. La ville : un cadre littéraire

Le choix d'un décor pour implanter son récit peut se révéler décisif. Préférer un milieu à un autre revient à trouver plus adéquat un certain espace à l'histoire que l'on souhaite raconter. Il semble, dès lors, que le cadre du récit participe de son élaboration. Prendre la ville pour environnement d'un livre – comme il en est question dans *L'emploi du temps* de Butor, *La forme d'une ville* de Gracq et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec - ne relève donc pas du hasard. Les trois ouvrages de notre corpus proposent, en effet, un texte sur la ville, c'est-à-dire optant pour un cadre exclusivement urbain. La ville correspond alors au milieu occupé par les écrits. Il s'agit d'un décor sur lequel les différents textes prennent appui.

Or, la ville est un espace particulier en tant qu'elle se définit à la fois comme une étendue spatiale et comme une localité habitée. En d'autres termes, elle correspond à la zone qu'elle délimite mais aussi à sa constitution interne, laquelle est composée tant par ses constructions que par sa population. Ainsi, choisir la ville pour cadre d'un texte suppose la prise en compte de son caractère dual : l'espace qu'elle compose et ses composants. Elire un décor urbain, c'est utiliser les caractéristiques principales de la ville, ses ressources – qu'elles soient spatiales ou humaines.

Nous nous demanderons ici en quoi la ville peut constituer un cadre littéraire. Pour cela, nous verrons comment les ouvrages de notre corpus occupent l'espace urbain. Celui-ci correspond à une composition propre, laquelle répond à des problèmes de l'ordre de l'urbanisme. Nous nous attacherons à la place accordée à cette structure urbaine dans les récits qui s'implantent dans la ville. Enfin, nous observerons la ville d'après une échelle différente en tentant de la saisir dans son intériorité. En observant la cité du point de vue de l'individu qui la parcourt, nous constaterons les multiples possibilités d'appréhender un ensemble urbain.

1.1 La ville : décor du récit

Dans son acception première, la ville est un « milieu géographique et social »¹. En d'autres termes, elle est un regroupement de population dans un espace spécifique et délimité. La ville constitue une étendue spatiale. Écrire la ville semble alors consister d'abord en la mise en place d'un lieu, en l'implantation d'un cadre pour le texte.

En interrogeant cette fonction de décor de l'espace urbain, nous nous demanderons quelles sont les modalités littéraires pour évoquer un lieu.

1.1.1 L'entrée

« C'est à ce moment que je suis entré, que commence mon séjour dans la ville, [...] lorsque peu à peu je me suis dégagé de ma somnolence, dans ce coin de compartiment où j'étais seul, face à la marche »². Dans *L'emploi du temps* de Michel Butor, la rencontre du lecteur avec la ville s'effectue simultanément avec le début du roman. Le point de départ est énoncé, l'arrivée dans la ville constitue la condition *sine qua non* du commencement du récit. Le décor est présenté comme coupé du monde. Il s'agit d'une entrée immédiate au sein de la cité. Le voyage en train parcourt une certaine distance entre différents lieux. Dès lors, il forme un passage, une marge entre deux sites. L'état de torpeur du personnage accentue cette idée : endormi lors du déplacement, il se réveille pour la découverte d'un site nouveau. Lorsque le narrateur aperçoit la ville, ce nouvel espace constitue le point de départ de son histoire. Ainsi, le narrateur découvre la ville au même rythme que le lecteur.

Le train, moyen de transport qui relie entre elles différentes localités, semble être le mode de déplacement le plus approprié à l'arrivée dans un lieu et à son imprégnation immédiate. En effet, il permet au voyageur de se laisser porter tout en découvrant la ville qui s'offre à lui. Dans *La forme d'une ville*, Julien Gracq se souvient de ses

¹ *Le Petit Robert*. Édition 2004.

² BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. (1956). Paris : éditions de Minuit, 1995. (Collection « Double », 11). p. 9.

premiers contacts avec Nantes à bord d'un train où la voie ferrée se frayait un passage au cœur de la ville :

Ici la ville [...] s'ouvrait en deux brusquement devant le voyageur, surpris de couper par le milieu une fourmilière tranchée par la bêche, une circulation bourdonnante qui coagulait le long de la voie en caillots instantanés à chaque passage à niveau¹.

Le train se faufile dans Nantes, ce qui permet de montrer la ville soudainement, d'être de façon inattendue porté en son sein. La violence des termes utilisés est frappante : le train semble fracturer l'espace avec brutalité. Cette force le fait entrer instantanément dans la ville. Dès lors, la vision de la ville à travers la vitre du train se fait sous le signe de la surprise, du dépaysement inopiné.

Le transport ferroviaire peut être l'occasion sinon de percer la ville, du moins d'y conduire. L'entrée dans la ville se trouve alors matérialisée par la gare. C'est par cette porte que le narrateur de *L'emploi du temps* accède à Bleston. La gare marque – contrairement à la vue depuis le wagon - l'arrêt dans un lieu. Elle signale le seuil de la ville, son point de départ pour le voyageur. La gare correspond alors bien, comme l'indique Pierre Sansot dans sa *Poétique de la ville*, « les portes de la ville »². Tel un titre de livre, la ville se présente, s'annonce : « Bleston Hamilton Station »³. Une fois le nom de la ville énoncé, le personnage ne peut plus faire marche arrière, il est happé et toutes ses actions sont encadrées par le décor urbain. Ainsi, le personnage entrant dans la ville est immédiatement absorbé dans ce décor, il l'habite aussitôt. Cette assimilation immédiate est remarquée par l'auteur Jean-Christophe Bailly, lorsqu'il évoque ses différents voyages : « Rien n'est plus déroutant, peut-être, que cette facilité avec laquelle le tissu urbain s'empare de celui qui s'y glisse »⁴. En d'autres termes, s'introduire dans la ville ne peut pas se faire par palier, petit à petit. Entrer dans une ville, c'est accepter d'en faire partie, d'être compris – au sens étymologique du terme – en elle.

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. (1985). Paris : Librairie José Corti, 2008. p. 22.

² SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Réédition. Paris : Editions Payot & Rivages, 2004. (« Petite Bibliothèque Payot »). p. 123

³ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 9.

⁴ BAILLY, Jean-Christophe. *La ville à l'œuvre*. Paris : éditions Jacques Berton, 1992. pp. 34-35.

1.1.2 La ville ou le cadre du récit

La ville constitue un espace délimité, qui se distingue d'autres lieux. Evoquer la ville dans un texte semble permettre avant tout de donner un espace, un cadre à son récit. Dès lors, la ville, en tant que milieu, peut former le décor du récit. Il s'agit d'un décor construit au préalable, pensé dans sa totalité. Bien que les villes évoquées dans *La forme d'une ville* de Gracq et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec soient clairement référencées géographiquement – Nantes et Paris –, le roman de Butor, *L'emploi du temps*, prend pour décor un lieu fictif élaboré dans son intégralité. Pour ce faire, une iconographie est introduite dès le début de l'ouvrage : le plan de Bleston¹. Tel le plan d'une véritable ville, il nous présente une structure urbaine qui s'articule autour d'axes, lesquels sont nommés et différenciés : rues, cours d'eau, chemins de fer. De la même façon qu'on pourrait feuilleter un guide touristique présentant une ville en se focalisant sur ses centres d'intérêt, le plan qui précède le texte de *L'emploi du temps* attribue des sites précis à chaque événement du récit. Toute action est contenue dans le plan et peut être repérée. L'on peut situer par exemple les trois gares de la ville représentées par un point noir (« *New Station* », « *Dudley Station* » et « *Hamilton Station* »), l'université, l'hôpital, les parcs, le cimetière... Tous ces éléments rappellent ceux d'une ville réelle. La comparaison peut être faite avec le plan du centre de Nantes² qui permet de situer l'Hôtel de Ville, le Musée des Beaux-Arts, le théâtre ou encore le Jardin des Plantes. Le cadre du récit est ainsi donné. Carte en main, le lecteur peut appréhender l'œuvre avec un arrière-fond déterminé. Si le plan de la ville apporte un référentiel concret au texte, il contribue également à donner le cadre général de l'œuvre. Le narrateur du roman de Butor affirme d'ailleurs que le plan de Bleston déplié sur son lit lui a permis « [d'embrasser] d'un seul regard toute l'étendue de la ville »³. Le cadre urbain confère au roman une unité de lieu. Que les actions du personnage se situent dans sa chambre d'hôtel, dans son bureau, dans un terrain vague où se trouve la foire, tout se passe dans Bleston. Le plan du personnage permet de discerner clairement la totalité de la ville et ses délimitations :

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 8. Voir annexe 1, p. 104.

² Voir annexe 2, p. 105.

³ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 53.

Grâce à cette image, j'étais mieux renseigné sur la structure de Bleston que n'aurait pu l'être un aviateur la survolant, ne serait-ce que par cette ligne pointillée marquant les limites de son territoire administratif en dehors duquel les maisons se groupent sous d'autres noms, la dessinant en forme d'œuf, la pointe au nord¹.

Le plan de la ville permet d'en donner une vue surplombante. C'est grâce à lui que le lecteur peut avoir une vue d'ensemble de l'environnement du récit. Le plan de Bleston, placé avant l'écrit, révèle le décor avant même l'amorce du récit. Comme l'indique Else Jongeneel dans une étude consacrée à l'œuvre romanesque de Butor, le plan de Bleston « fonctionne comme une sorte de "table des matières" : il visualise l'histoire, en concentrant sur l'étendue d'une seule page toute une année d'aventures »². C'est en cela qu'on peut faire un rapprochement de la présentation de *L'emploi du temps* avec une représentation théâtrale : le lever de rideau dévoile au spectateur le décor de la pièce. Puis, au cours du spectacle, le décor est toujours présent, l'action se fonde en lui. Ce qu'on avait distingué avant le début du jeu prend son importance au fur et à mesure que l'action se déroule : les lieux sont occupés et parcourus par les personnages.

L'idée selon laquelle la ville est le cadre du récit est à prendre au premier sens du terme. En évoquant une étendue spatiale, l'auteur effectue un choix puisqu'il propose son propre cadrage. A la manière d'un peintre qui élit un paysage en délimitant – faute de possibilité matérielle – une bordure, l'écrivain trace des limites pour évoquer les éléments de sa perspective. L'auteur tente alors de présenter ce qui compose son champ de vision, comme le montre Roland Barthes :

Toute description littéraire est une *vue*. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle³.

Dès lors, celui qui écrit est celui qui se place, qui délimite un cadre et adopte un décor. Ainsi, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Perec précise sa position et rend compte de son emplacement au lecteur : « Je suis maintenant à la

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 54.

² JONGENEEL, Else. *Michel Butor. Le pacte romanesque*. Paris : Librairie José Corti, 1988. (« Rien de commun »). p. 65.

³ BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Editions du Seuil, 1970. p. 61.

fontaine Saint-Sulpice, assis de telle façon que je tourne le dos à la place »¹. Il s'agit bien de mettre en place son récit en prenant pour point de départ les données matérielles que sont les éléments de la ville.

Ce décor urbain est la clef d'un pacte de lecture fondé sur la connivence entre l'auteur et son lecteur. Inscrire son récit dans un lieu donné, dans le cadre familier que représente la ville, c'est jalonner son texte de point de repères pour le lecteur. Parler de ce que l'on voit, du perçu, permet d'emporter l'adhésion du lecteur. Faire le portrait de Nantes, comme il en est question dans *La forme d'une ville* de Gracq, suppose de prendre pour support ce que la ville nous offre à voir d'elle-même. La question du « portrait de ville », étudiée par Henri Garric, pose le problème de la référence factuelle à un lieu². Comme tout portrait, il s'agit de représenter, c'est-à-dire de rendre visible ce que l'on évoque. Lorsqu'un auteur dresse le portrait d'une ville existante, « il met donc en place un contrat qui incite son lecteur à le lire comme un texte référentiel »³. En d'autres termes, mettre en mots une ville déjà existante revient à donner une « référence directe »⁴ à son texte. Le texte transmet au lecteur les choses visibles de la ville.

Ainsi, implanter son texte dans la ville permet à l'auteur de donner une structure visuelle à son récit. L'écriture de Perec est, à ce niveau, tout à fait caractéristique en tant qu'elle décrit les moindres détails d'une rue, d'une place. En effet, percevoir « une mairie, un hôtel des finances, un commissariat de police, trois cafés dont un fait tabac, un cinéma »⁵ est de l'ordre du quotidien pour le lecteur urbain contemporain de Perec. Ainsi, le contexte est donné et le lecteur peut mettre des images sur le texte, se créer un environnement mental. Un référentiel cognitif commun est mis en place entre l'auteur et le lecteur. Il est question, pour le lecteur, d'un lieu familier, palpable, ce qui peut faciliter son adhésion à l'œuvre même s'il méconnaît la ville dont il est question. Alors même qu'un texte prend pour cadre une ville particulière, il n'en reste pas moins que cette ville peut renvoyer à d'autres et donc représenter la ville en général. Dans un ouvrage consacré à la *Création et recréation de l'espace* dans les romans de Gracq,

¹ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : éditions Christian Bourgois, 2008. (Collection « Titre »). p.24.

² GARRIC, Henri. *Portraits de ville. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*. Paris : Honoré Champion, 2007. (« Bibliothèque de littérature générale et comparée », n°69). p. 147.

³ Ibid., p. 148.

⁴ Ibid., p.151.

⁵ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p. 9.

Michèle Monballin insiste sur la faculté littéraire d'évoquer différentes cités en ne parlant que d'une seule : « telle ville tend à devenir la Ville »¹. C'est ici qu'il est question du « lieu commun »² décrit par Garric. Ce lieu commun est à prendre au sens figuré comme au sens propre. Il correspond à une idée commune, partagée, à un cliché. Autrement dit, en parlant de la ville, l'écrivain propose des images quotidiennes, banales, que tout un chacun – bien évidemment s'il est contemporain à l'auteur et s'il vit dans la même société – peut concevoir. L'écriture d'un endroit ordinaire – ou lieu commun – peut alors refléter un site concret pour le lecteur. Le lieu commun est à rapprocher de la notion de *topos*. Ce terme, provenant du grec, définit dans un premier temps une région, un lieu. Dans la rhétorique littéraire, l'idée de *topos* indique l'absence de caractère novateur d'un propos. En d'autres termes, de la même façon que le lieu commun, le *topos* se réfère à la fois à une géographie et à l'essence d'un propos. Dès lors, la notion de *topos* prend toute son importance dans notre étude en tant qu'elle indique une référence géographique commune. Celle-ci permet à l'auteur de décrire un espace particulier tout en le dotant de caractéristiques qui invitent le lecteur à se représenter un autre lieu.

1.1.3 Décrire la ville

Placer son récit au cœur du décor urbain suppose une concrétisation par les mots de la ville. Il s'agit de décrire l'espace géographique – autrement dit, d'effectuer une topographie -, c'est-à-dire d'en faire un espace littéraire. Cependant, l'écriture du perçu reste problématique en littérature puisque l'écriture, contrairement à l'art pictural, doit transformer l'étendue spatiale du visible pour en faire une séquence linguistique. Comme l'affirme Paul Ricoeur dans *Temps et Récit*, « le monde que le récit re-figure est un monde *temporel* »³. Ainsi, le récit fonctionne comme la transfiguration du monde qu'il se propose de présenter d'après un système temporel. La description littéraire est

¹ MONBALLIN, Michèle. *Gracq. Création et recreation de l'espace*. Bruxelles : Editions universitaires, De Boeck Université, 1987. (« Prisme méthodes 2 »). p. 81.

² GARRIC, Henri. Op. cit., p. 148.

³ RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*, I. Paris : Editions du Seuil, 1983. (Collection « L'ordre philosophique »). p. 110.

donc de l'ordre du déroulement chronologique de l'écriture et son originalité consiste à transformer une surface spatiale en un tableau temporel. Etant donné que situer son récit dans une ville suppose d'en décrire les formes, les aspects, l'écrivain doit être celui qui voit le monde et le re-présente d'après ses propres matériaux que constituent les mots. « Re-présenter », soit présenter à nouveau, suppose effectuer une mutation du « vu » en « dit ». Formuler ce qui est perçu, tel est le dessein de Perec lorsqu'il dévoile sa « méthode » pour retranscrire l'espace :

Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique.

S'appliquer. Prendre son temps.

Noter le lieu : la terrasse d'un café près du carrefour Bac-Saint-Germain

L'heure : sept heures du soir

La date : 15 mai 1973

Le temps : beau fixe

Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. [...]

Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne¹.

Ce procédé est mis en œuvre dans sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Dès lors, la description des lieux se fait énumération, inventaire. Elle correspond à une « tendance horizontale » qui s'apparente à un « balayage » du perçu, pour reprendre les termes de Philippe Hamon². C'est comme s'il s'agissait d'un « degré zéro » de la description où l'auteur se veut recenseur en établissant un « inventaire de quelques-unes des choses strictement visibles »³. Il est question ici de saisir ce qui est vu, d'étaler l'espace urbain sous la forme d'une nomenclature. Cette mise à plat du visible correspond à la transformation de la perspective en matière littéraire. Selon Gracq, le mode temporel de la description suit une voie particulière :

En littérature, toute description est *chemin* (qui peut ne mener nulle part), chemin qu'on descend, mais qu'on ne remonte jamais ; toute description vraie est une dérive qui ne renvoie à son point initial qu'à la manière dont un ruisseau renvoie à sa source : en lui tournant le dos [...].

¹ PEREC, Georges. *Espèces d'espace*. Paris : Galilée, 1974. p. 170.

² HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris : Hachette supérieur, 1993. (« Recherches littéraires »). pp. 60-61.

³ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p. 10.

Décrire, c'est substituer à l'appréhension instantanée de la rétine une séquence associative d'images déroulée dans le temps¹.

Etant dans l'incapacité de tout montrer d'un seul coup, la littérature propose plutôt, en terme de description, de présenter l'espace urbain en le suivant du regard. Dès lors, le lecteur est amené à découvrir la ville qu'on lui présente au rythme de sa lecture. Si décrire revient à tracer un « chemin », cela permet au lecteur de s'aventurer sur un sentier balisé et d'enrichir le décor du récit au fil des lignes. La lecture permettrait elle-même de bâtir l'environnement du texte, et le lecteur – pour filer la métaphore -, serait tel un promeneur qui, au fur et à mesure de son avancée, ouvre sa perspective en découvrant de nouveaux paysages.

Entrer dans un récit évoquant la ville revient à découvrir un décor, à se laisser enivrer par une atmosphère particulière. Bien que les textes de Perec, Gracq et Butor soient de nature différente, les trois offrent au lecteur un cadre, un milieu jonché de points de repère. Cependant, écrire l'espace urbain suppose de procéder à une transfiguration de ce qui est de l'ordre visuel pour en faire du littéraire. En transformant l'étendue spatiale en étendue temporelle dans leurs descriptions, les écrivains de la ville parviennent à « faire voir » ce qui est dit.

¹ GRACQ, Julien. *Œuvres complètes II. En lisant, en écrivant*. Paris : Gallimard, 1995. (« Bibliothèque de La Pléiade »). pp. 564-565.

1.2 La structure de la ville

En tant qu'elle correspond à un milieu spécifique, la ville possède sa propre structure. A l'inverse de l'espace rural, l'étendue urbaine se caractérise par la densité de ses constructions, due à une population nombreuse. La différenciation faite entre ville et campagne semble en partie venir du fait que le réseau urbain correspond à la concentration de plusieurs services, qu'ils soient privés – entreprises, logements – ou publics : santé, éducation, administration... Face à cette centralisation, un agencement urbain spécifique est nécessaire. Dès lors, la structure de la ville, sa géographie interne, constitue une réponse au besoin d'organisation des différents domaines qui la composent.

Il s'agira ici de tenter de dégager le squelette urbain représenté dans la littérature, laquelle nous invite à comprendre son fonctionnement.

1.2.1 Les transports

La structure de la ville permet d'en élaborer le plan, d'en faire le dessin. En d'autres termes, le développement des constructions dans la ville suppose une organisation – plus ou moins efficace et plus ou moins rationnelle – qui œuvre pour l'agencement des différents espaces. Si l'on en croit Pierre Merlin lorsqu'il affirme que « tout plan de développement urbain [est] d'abord caractérisé par un plan de transports, les axes de ceux-ci orientant l'urbanisation projetée »¹, l'armature urbaine est avant tout constituée par son réseau de transports. Ainsi, les premières lignes qui révèlent le tracé d'une ville sont celles qui mettent en relation des différents espaces citadins. Le plan de la ville étant établi de la sorte, le réseau de transports paraît donc former une sorte de squelette urbain, c'est-à-dire une structure solide, agencée de manière à soutenir les différents composants de la cité. Utilisant une métaphore organique, Pierre Sansot

¹ MERLIN, Pierre. « Ville. Transports urbains ». *Encyclopaedia Universalis*. Paris, 1992. Tome 23. p. 615.

définit le métro comme les « veines de la ville »¹. Il est ici évident que les structures de transports urbains sont comparables à des flux, lesquels relient entre eux les espaces de la ville. Les moyens de transport trahissent eux-mêmes la structure urbaine en tant qu'ils annoncent les sites reliés. L'observation faite par Perec dans sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* en est la preuve : « Le 96 va à la Gare Montparnasse [...]. Venant de la rue du Vieux-Colombier, un 84 tourne dans la rue Bonaparte (en direction du Luxembourg) »². Sous la forme d'une métonymie, chaque numéro représente un bus. La numérotation des véhicules constitue un indice de l'organisation de la ville. En effet, loin de refléter une structure aléatoire, elle témoigne d'un ordre urbain : chaque numéro correspond à un certain trajet et découpe l'espace de façon réfléchie. Le réseau de transport permet ainsi de dévoiler la composition de la ville.

Comme le montre Perec, les moyens de locomotion présents dans le milieu urbain sont nombreux :

Véhicule à deux roues (sans moteur, à moteur), automobiles (voitures privées, voitures de firmes, voitures de louage, auto-école), véhicules utilitaires, services publics, transports en commun, car de touristes³.

Parce qu'ils mettent en place des liens entre les différents lieux d'une agglomération, les transports urbains semblent être incontournables lorsqu'il s'agit de visiter une ville. Ainsi, dans *La forme d'une ville*, Gracq se rappelle avoir pris le tramway avec ses parents lorsqu'ils étaient de passage à Nantes⁴. Le choix du moyen de déplacement utilisé permet d'appréhender le tissu urbain d'après un circuit particulier. La première fois qu'il emprunte le bus, le narrateur de *L'emploi du temps*, dit être « monté à l'étage supérieur d'où [il a] regardé les automobiles glisser au-dessous de [lui] comme des poissons de rivière »⁵. La comparaison met en lumière l'idée de mouvement, de flux du réseau urbain. Depuis sa hauteur, le personnage perçoit le reste de la ville avec une vue surplombante. Se situant à la fois dans l'espace urbain et au-dessus de ce qu'il peut voir lorsqu'il marche, le personnage de Jacques Revel peut discerner la structure de la ville. En effet, vus d'en haut, les entrelacs des rues

¹ Entretiens de Pierre Sansot avec Jean-François Dhuys. France Culture : « A voix nue », 2008. INA.

² PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p. 14.

³ Ibid. p. 15.

⁴ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 25.

⁵ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 25.

témoignent d'une unité, d'un réseau organisé. Ces différences de perception de la structure urbaine semblent être liées non seulement à la situation de l'observateur dans l'espace, mais aussi à la direction suivie par son regard. C'est ce que signale Gracq, dans *Autour de sept collines*, lorsqu'il évoque quelques villes visitées :

A Paris, dans les rues, on vit le regard à hauteur de visage. A New York je vivais le nez en l'air, l'œil aspiré vers le zénith par la fusée des gratte-ciel. A Rome, il se fixait plutôt à mi-hauteur des façades, en quête d'entablements, de cartouches, de balcons, de corniches sculptées¹.

Comme le transport est mouvement, il permet au narrateur de devenir spectateur et de varier l'orientation de son regard. Ainsi, l'utilisation du bus permet au personnage de *L'emploi du temps* de contempler la ville non seulement à hauteur humaine, mais aussi depuis la hauteur des bâtiments et de percevoir de la sorte la composition urbaine.

1.2.2 Le découpage urbain

La structure urbaine existante semble répondre à des plans d'urbanismes, lesquels sont à l'origine du classement et de la hiérarchisation des différents domaines. Il en résulte un découpage du tissu urbain en zones. Chaque secteur se différencie par une fonction qui lui est propre. Cette division spatiale est mise en évidence dans le roman de Butor par le plan de Bleston qui divise l'espace grâce à des couleurs :

Le bleu, les eaux, la Slee surtout [...]. Le noir, toutes les installations ferroviaires [...]. L'écarlate, les limites administratives et postales [...]. Le vert, les parcs [...]. Le rose pâle des maisons, celui, plus soutenu, des monuments publics².

Le tissu urbain devient alors un manteau d'Arlequin. En d'autres termes, il se constitue en sorte de palette de peintre où chaque couleur détermine une fonction particulière de la ville. Dans *La forme d'une ville*, Gracq présente Nantes par zones. Chaque partie du texte est consacrée à un lieu particulier : le théâtre et les rues qui

¹ GRACQ, Julien. *Œuvres complètes II. Autour de sept collines*. Paris : Gallimard, 1995. (« Bibliothèque de La Pléiade »). p. 905.

² BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. pp. 54-55.

l'entourent¹, le lycée², le stade de rugby³. Ainsi, la ville est un espace clos qui comprend différents territoires, différents secteurs. Des regroupements peuvent cependant être effectués. En effet, le centre urbain contient différents espaces. Lorsque Gracq évoque ce qui correspond, pour lui, au noyau de Nantes, il insiste sur la pluralité des éléments qui le constituent :

C'était le Nantes administratif, militaire et clérical, dont l'axe suit du nord au sud, entre Erdre et Loire, la ligne des cours : cours S^t Pierre et cours S^t André, [...] et qui groupe, dans un cercle de quelque trois cent mètres de rayon la préfecture, l'hôtel de ville, la cathédrale, le musée, le lycée, le Corps d'armée, le Jardin des Plantes, le château⁴.

La complexité de la structure urbaine est ici mise en évidence. La ville comporte des ensembles et des sous-ensembles. Si le réseau urbain distingue le centre de la périphérie, chacun de ces espaces est lui-même constitué par différentes zones. Le découpage de la ville constitue la marque de la différenciation des secteurs. Il en résulte une étendue spatiale fragmentée qui doit son unité au réseau de transports, comme nous l'avons vu précédemment. La cartographie urbaine est donc un entrelacs de différents espaces qui se côtoient et se distinguent à la fois.

Dans cette composition spatiale, une place particulière est attribuée aux terrains vagues. Ceux-ci correspondent à une parcelle de territoire au sens premier du terme : ils sont avant tout un espace, un lieu vide. Dans *L'emploi du temps* de Butor, ils sont qualifiés d'« accroc[s] du tissu urbain »⁵. Les terrains vagues semblent renvoyer à des lieux à la marge de l'urbain, lequel est souvent caractérisé par sa densité – densité des constructions et densité de la population. S'ils constituent une sorte de parenthèse de calme dans la ville mouvementée, les terrains vagues offrent aussi une signification pour les habitants :

Et le nom de *terrains vagues* [...] recouvre ici pour moi un désir en même temps qu'une image élue : la confusion qui embrume par places ces lisières des villes en fait des espaces de rêve en même temps que des zones de libre vagabondage⁶.

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. pp. 87-89.

² Ibid., pp. 149-155.

³ Ibid., pp. 164-165.

⁴ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. pp. 28-29.

⁵ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 182.

⁶ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. pp. 62-63.

Cette réflexion de Gracq insiste sur la valeur particulière de ces zones inoccupées. Le terrain vague définit une parcelle vide tant dans l'espace que dans la pensée du personnage. Il est le lieu paradoxal de l'absence – pas de constructions, pas de cultures – au sein de la ville qui est, par essence, concentration. Comme l'exprime Gracq, il constitue aussi un espace de liberté pour la pensée : le personnage ne voit rien qui s'impose dans son champ de vision et peut, dès lors, laisser libre cours à son imagination. La portée du terrain vague fait de cet espace un lieu abrité du mouvement urbain. Il correspond à des sortes de pauses dans le décor de la ville et son intégration dans la structure de la cité permet la respiration de celle-ci.

S'il est sous le signe du classement et de la hiérarchisation, l'espace urbain se dessine aussi d'après une géographie sociale. La ville – qui est à comprendre certes comme une étendue spatiale, mais aussi comme un regroupement de population – est composée non seulement de secteurs hétérogènes, mais aussi de divers individus. Une dimension sociale est alors à prendre en compte. Dans son article sur « Ville et Politique », Raymond Ledrut s'interroge sur la « signification de l'espace urbain »¹. Selon lui, la population se différencie d'un point de vue social principalement par son point d'ancrage dans la ville, par l'appropriation d'un lieu spécifique. Autrement dit, la société se divise à l'instar de l'espace urbain qui se fragmente. La dimension sociale de la structure urbaine est prise en compte dans *L'emploi du temps* de Butor. Lorsque le narrateur s'éloigne du centre-ville, il se retrouve dans « une région où la chaussée déserte était défoncée, où les maisons n'avaient plus que deux ou trois étages, où le chemin était barré par un petit mur »². Jacques Revel se trouve dans la banlieue de Bleston. L'étonnement du personnage à la rencontre du lieu prouve une séparation entre les habitants du cœur de la ville et ceux de la périphérie : le narrateur travaille et vit dans le centre et ne s'éloigne presque jamais vers les marges de la ville. C'est dans cette zone de ceinture urbaine qu'il fait la rencontre de Horace Buck. Ce dernier affirme n'avoir pas vu le centre depuis des années³. La dualité entre le noyau de la ville et la banlieue, si elle est visible d'un point de vue géographique, est aussi perceptible dans la distinction entre habitants. Invité chez Horace Buck, le narrateur souligne l'indigence de

¹ LEDRUT, Raymond. « Ville et Politique ». *Encyclopaedia Universalis*. Paris, 1992. Tome 23. p. 611.

² BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 28.

³ Ibid. p. 29.

l'habitat : « J'ai été assailli par l'odeur aigre du vieux linge [...]. Par terre, presque sous le lavabo, luisait la flamme bleue du réchaud »¹. La présentation du logement insiste sur son caractère vétuste et étroit.

La séparation spatiale des différences sociales se double d'une discrimination raciale de la part de la population. En effet, l'identité du personnage d'Horace Buck n'est pas sans signification. Il s'agit d'un homme noir. Or, il est directement associé à la partie pauvre de la ville. La distinction entre Noirs et Blancs est soulignée par le nom même des rues. Comme l'indique Pierre Brunel dans une étude consacrée au roman de Butor, « *Brown Street* et *White Street* s'opposent d'une manière banale dans Bleston »². « *Brown Street* », ou la rue brune, sombre, correspond à la première ville empruntée par le narrateur. Cette découverte se fait de nuit, alors que rien n'est perceptible pour le personnage. Quand à « *White Street* », la rue blanche, elle comprend l'entreprise dans laquelle travaille Jacques Revel : « *Matthews and Sons* ». Les personnages avec lesquels le narrateur tisse des liens dans le centre de la ville sont tous des individus blancs. Or, la plupart – comme James Jenkins, le collègue de travail de Jacques Revel – éprouve un sentiment de haine envers les Noirs. Ainsi, Madame Grosvenor – gardienne du second logement du narrateur – « voue tous ces démons noirs au même enfer, à la même potence »³ et les considère comme des « fauves à figure à peine humaine »⁴. Au-delà de la différenciation spatiale entre le centre et la périphérie, c'est une distinction sociale et raciste qui naît. Ainsi, la discrimination envers les pauvres et les Noirs semble aller de pair avec la structure même de la ville. Seul le narrateur permet de faire le lien entre les différents personnages et les différentes zones de la ville. Cette géographie sociale qui sépare les individus est aussi lisible dans des structures moins grandes que la ville. Le roman de Perec, *La Vie mode d'emploi*, insiste sur la distinction sociale au sein d'un même immeuble qui, bien qu'elle s'amenuise au cours du temps, reste marquée :

Au début, les deux étages de combles n'étaient occupés que par les domestiques. Ils n'avaient pas le droit d'emprunter le grand escalier ; ils devaient entrer et sortir par la porte de service⁵.

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 34.

² BRUNEL, Pierre. *Butor, L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*. Paris : PUF, 1995. (Collection « écrivains »). p. 56.

³ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 139.

⁴ Loc. cit.

⁵ PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi*. (1978). Paris : Hachette, 2004. (« Le Livre de Poche »). p. 264.

La microsociété constituée par les habitant d'un immeuble est donc elle aussi, à l'instar de la ville, hiérarchisée et cette distinction est repérable du point de vue de la structuration spatiale.

1.2.3 Le rythme de la ville

La structure de la ville peut aussi se lire d'un point de vue temporel. Autrement dit, la ville possède un rythme, une cadence, qui lui est propre et qui est la marque de son fonctionnement. Le mouvement urbain, s'il permet de structurer la ville, est doué d'une certaine régularité. Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Perec s'applique à indiquer rigoureusement le moment auquel il se poste pour observer la ville. La précision apportée par Perec quant à la fréquence de ses observations ne fait jamais défaut. La référence systématique à la date et à l'heure est une méthode pour saisir l'espace urbain. Elle permet en outre de donner un rythme à l'ouvrage de Perec et d'établir une sorte de cadre temporel. La régularité avec laquelle Perec se rend en ville pendant trois jours consécutifs¹ pour en décrire les mécanismes indique une volonté d'en déceler le fonctionnement. De plus, les différentes observations correspondent à différents moments de la journée. Cet exercice n'est pas sans rappeler la série des cathédrales de Rouen peintes par Monet entre 1892 et 1894. Dans les différentes planches de la cathédrale, Monet choisit un point de vue et limite sa production à son seul champ de vision. Chaque point de vue du monument se voit décliné en différents moments de la journée. Par exemple, les lumières et les couleurs de l'édifice perçu depuis chez Lévy – c'est-à-dire le portail de la cathédral – varient selon les heures : brume et couleurs froides en début de matinée, prédominance du jaune de 9 à 10 heures, effet de contre-jour de midi et demie à 1 heure²... Bien que l'élément observé et reproduit soit le même sur les différentes planches, la temporalité est présente à travers les changements de tons de la peinture. La série de toiles de la cathédrale de Rouen

¹ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p. 10 : « La date : 18 octobre 1974 » ; p. 33 : « La date : 19 octobre 1974 (samedi) » ; p. 44 : « La date : vingt octobre 1974 (dimanche) ».

² PISSARRO, Joachim. *Les cathédrales de Monet. Rouen 1892-1894*. Arcueil : Anthèse, 1990.

dévoile une perpétuelle transformation du décor spatial. De la même façon, la régularité avec laquelle Perec se place en spectateur témoigne de la nécessité d'être en permanence présent dans la ville. Par ce procédé, l'écrivain paraît tenter de comprendre une mécanique urbaine. Une cadence urbaine est d'ailleurs dégagée. Celle-ci est assurée par la présence de mouvements. Le tempo est notamment assuré par les passages des autobus. Ces derniers suivent en effet des parcours réguliers, ce qui les amène à passer à plusieurs reprises dans la même rue. Le narrateur s'interroge d'ailleurs sur la pertinence de son observation :

Pourquoi compter les autobus ? sans doute parce qu'ils sont reconnaissables et réguliers : ils découpent le temps, ils rythment le bruit de fond ; à la limite ils sont prévisibles.

Le reste semble aléatoire, improbable, anarchique ; les autobus passent parce qu'ils doivent passer, mais rien ne veut qu'une voiture fasse marche arrière¹.

Ainsi, le rythme urbain est composite. Les autobus fonctionnent comme le métronome – ce qui assure la régularité du tempo – tandis que le reste joue sa propre partition selon un rythme particulier. Dès lors, la cadence de la ville reflète son hétérogénéité : d'une part, elle est structure, cadre ordonné, de l'autre, elle est faite de variations infinies et de rythmes individuels. La ville joue alors une partition complexe dans laquelle certains éléments fonctionnent comme la basse alors que d'autres se permettent diverses improvisations.

Dans cette variété rythmique, les lieux clos de la ville correspondent à autant de pauses. Si la ville est caractérisée par ses bâtiments et ses rues, elle est aussi composée par des intérieurs. Ces espaces du dedans sont autant d'arrêts pour les habitants du mouvement urbain. Ainsi, les parcours du personnage de *L'emploi du temps* de Butor sont ponctués par ses arrêts dans les intérieurs de la ville. Le premier espace occupé par Jacques Revel à son arrivée est la salle d'attente de la gare de « Bleston New Station »². Le quotidien du personnage se divise ensuite principalement entre les cafés, les restaurants, son bureau et sa chambre d'hôtel à l'Ecrou – à laquelle succédera son propre logement. Ces lieux clos font partie intégrante de la ville. Dès lors, ils en

¹ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p. 28.

² BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 13.

constituent le reflet, ils en soulignent les spécificités. Ainsi, c'est dans une ville peu accueillante qu'arrive le personnage Jacques Revel. Ce caractère de la ville est mis en évidence par l'un de ses premiers contacts avec elle : l'entrée dans un café. Dans celui-ci, une femme « tout à fait fanée, osseuse, les gestes nerveux »¹ refuse de lui servir un verre d'alcool « avant onze heures et demi »². L'atmosphère du café témoigne ici de la nature de la ville. Autrement dit, le manque d'attention portée au personnage est révélateur d'une ville froide et austère dans laquelle Jacques Revel ne se sent pas à son aise. Dans sa *Leçon littéraire sur L'Emploi du temps de Michel Butor*, Marie-Claire Kerbrat met en évidence la qualité révélatrice des intérieurs :

La ville de Bleston peut s'analyser comme un système de synecdoques : tous les lieux (fermés) qui la composent sont semblables à la ville tout entière, qu'ils représentent en abyme³.

Si les établissements urbains réfléchissent le caractère de la ville, ils constituent alors un moyen de l'appréhender fidèlement. C'est ce que semble confirmer Perec lorsqu'il décide, à plusieurs reprises, de s'installer dans un café⁴ pour contempler certaines zones de Paris : « Je suis assis au Café de la Mairie, un tout petit peu en retrait par rapport à la terrasse »⁵. Placé d'une telle manière, le narrateur peut scruter divers éléments de la perspective et même observer la vie dans les intérieurs de la ville : « Je vois presque tout le café (et moi-même écrivant) en reflet dans ses propres vitres »⁶. L'emplacement du spectateur de la ville est donc significatif : il s'agit, afin d'avoir une vue du moins complète, sinon révélatrice de la cité, d'en cerner tant les espaces extérieurs que les espaces intérieurs. Le fonctionnement urbain se lit à travers ce double phénomène qui correspond à la dialectique du dehors et du dedans.

La structure urbaine correspond alors à un plan clair. Cet agencement correspond à la séparation établie entre les divers secteurs qui composent la ville –

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 16.

² Loc. cit.

³ KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur L'emploi du temps de Michel Butor*. Paris : PUF, 1995. (« Collection Major »). p. 29.

⁴ Voir Annexe 3, p. 106.

⁵ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p.28.

⁶ Ibid. p. 31.

lesquels trouvent une unité dans leur réunion par le réseau de transports urbains. Si les lignes de communication sont la clé d'une harmonie urbaine, la ville n'en reste pas moins composite et hétérogène. En effet, sa composition fonctionne comme le témoignage d'un classement hiérarchique de ses différents secteurs. L'organisation de la ville est aussi perceptible à travers le rythme particulier qui en résulte. Ainsi, la structure de l'espace urbain – tant spatiale que temporelle – dévoile son fonctionnement et lui confère une identité propre.

1.3 La ville multiple

Si la ville constitue une étendue spatiale, elle est aussi sous le signe du regroupement. Lorsqu'on parle de la ville, les images qui semblent s'en échapper sont celles d'une population en nombre abondant dans les rues. La ville se caractérise alors comme un centre vivant, un lieu habité de multiples existences.

L'on s'attachera à appréhender la ville à travers les vies qui la composent. Dès lors, c'est sur son caractère kaléidoscopique que l'on s'attardera afin de saisir sa multiplicité.

1.3.1 Une dialectique : entre unité et diversité

L'ambiguïté de la définition de la « ville » vient du fait qu'elle détermine tant l'étendue spatiale que l'étendue habitée, tant la charpente urbaine que l'existence humaine. Cette dualité est renforcée par un problème d'accords. En effet, lorsqu'il est question de n'importe quelle ville – Paris, Londres, New York et bien d'autres – il s'agit toujours de « la » ville. L'article défini utilisé au singulier suppose l'unité du déterminé. La ville est donc une structure englobante qui se définit tant par sa dimension géographique que par la dimension individuelle de ses habitants. La ville en tant qu'espace peut être considérée comme le décor d'existences particulières. Cette réflexion est mise en évidence par Bailly dans *La ville à l'œuvre* lorsqu'il compare l'espace citadin à une scène de théâtre¹. D'après l'écrivain, les espaces de la ville sont propices à la représentation. En effet, il s'agit de lieux qui permettent la rencontre entre les individus. Les places, les grands boulevards, sont autant de lieux où débouchent rues et ruelles et où les individus se rencontrent et se côtoient. Prise dans cette dimension, la ville constitue un compromis entre espace et vies individuelles. Ses étendues spatiales permettent son unité en tant qu'ils garantissent la réunion de ses habitants. Dans *La forme d'une ville*, Gracq insiste sur le caractère théâtral de la cité :

¹ BAILLY, Jean-Christophe. *La ville à l'œuvre*. Op. cit. p. 65.

Mais ce n'est plus le théâtre qui descend animer la rue : c'est plutôt la vie de la rue, la vie inglorieuse du petit commerce et de la boutique qui, timidement, ici, se signifie et se théâtralise, et qui, sous l'œil de Louis Pommeraye – muse paternelle et metteur en scène incongru de cette galerie marchande – s'envole vers les cintres et semble escalader vers la rue Crébillon entre cour et jardin¹.

Ici, c'est la vie urbaine qui fait office de pièce théâtrale. La rue Pommeraye est le lieu d'un spectacle permanent garanti par les individus qui la parcourent. Cette analogie entre théâtre et étendue urbaine charge la ville d'une double signification : elle est à la fois décor qui tient l'action et l'action elle-même. Les deux notions sont interdépendantes. En effet, la représentation théâtrale ne s'actualise que dans sa mise en place dans l'espace, de même que la scène ne prend sens que si elle porte une pièce de théâtre. De la même façon, l'étendue urbaine permet la spatialisation des activités de ses habitants, tout comme une ville déserte semble être amputée d'une partie de sa signification. Parler de la ville comme d'une scène de théâtre permet de dépasser le paradoxe de sa définition.

Les citadins peuvent alors être considérés comme des acteurs. Cette dernière notion est à comprendre dans le sens où chacun joue son propre rôle, mène sa propre existence. La population définit, autant que la structure géographique, la ville. Dès lors, l'individu joue un rôle fondamental dans la partition urbaine, comme l'indique Bailly dans *Description d'Olonne* : « nous vivons tous en même temps dans cette ville et nous plions à ses rites comme le font aussi sans le savoir ceux qui ne sont que de passage »². Qu'il s'agisse d'un habitant ou d'un visiteur provisoire, chaque individu présent au sein de la cité participe de son identité. Saisir la ville revient alors à en déceler les habitudes individuelles, à la contempler dans sa quotidienneté. Dans sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Perec indique sa volonté de se focaliser sur la ville à travers les vies urbaines :

Un grand nombre, sinon la plupart, de ces choses ont été décrites, inventoriées, photographiées, racontées ou recensées. Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance :

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 98.

² BAILLY, Jean-Christophe. *Description d'Olonne*. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1992. p. 184.

ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages.¹

Il s'agit ici d'observer ce qui correspond à l'ordinaire urbain. Paradoxalement, le quotidien est peu accessible au regard. Ce n'est pas l'événement qui compte et qui fait l'objet du fait littéraire, ce sont plutôt les détails de la ville auxquels Perec prête son attention. Loin de prétendre à une description surplombante du paysage urbain, l'auteur ouvre ici une brèche dans la ville et l'observe depuis l'intérieur. Dès lors, ce sont les éléments du quotidien qui sont mis en valeur. Ces derniers fonctionnent comme autant d'indices pour présenter les vies des habitants de la ville. Bien qu'elles partagent le même décor, les existences urbaines sont multiples. La ville constitue un milieu apte à loger une multiplicité d'individus tout en étant une.

1.3.2 La ville labyrinthe

Tout en étant un espace commun pour ses habitants, la ville est multiple et elle est le lieu de tous les possibles. La notion de labyrinthe renvoie au labyrinthe inextricable de la géographie urbaine pour les individus qui la parcourent. Se perdre dans la ville signifie ne la voir que dans son intériorité et, dès lors, perdre de vue sa structure. Comme l'affirme Bailly, « la ville commence pour ainsi dire quand on ne la voit plus »². Entrer dans la ville correspond alors à ne plus percevoir sa composition globale et à ne l'appréhender qu'au travers de son champ de vision. Dans *La forme d'une ville*, Gracq parle de son égarement alors qu'il se trouvait dans un lieu auparavant connu :

Je me suis perdu l'an dernier – en quittant une maison amie où je m'étais fait conduire en taxi – dans les environs de cette route de Vannes pourtant souvent visitée ; je ne reconnaissais pas la longue et large ligne droite [...] sur laquelle je débouchais : je m'imaginai mal qu'en direction du nord-ouest, vers Orvault et Saint-Herblain, l'agglomération avait progressé depuis 1925 de plusieurs kilomètres³.

¹ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. pp. 9-10.

² BAILLY, Jean-Christophe. *La ville à l'œuvre*. Op. cit. p. 97.

³ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. pp. 48-49.

Se perdre résulte d'une méconnaissance de l'organisation globale de la ville, due ici aux changements dans l'agencement urbain. La confrontation directe – et non à travers la vitre du taxi – à l'espace fait perdre à l'individu toute perspective complète du lieu et le contraint à n'aborder l'étendue spatiale qu'à partir de ce qu'il peut voir. De la même manière, le narrateur de *L'emploi du temps* de Butor ne possède aucun point de repères quant à la structure de Bleston la première fois qu'il s'y trouve :

Parvenu en haut de la pente, j'ai été surpris par la largeur de la façade ; certes, je ne l'avais pas regardée avec attention tout à l'heure, mais était-il possible que je fusse passé sous ce portique ? N'y avait-il pas une marquise ? Et cette tour, comment ne l'avais-je pas aperçue ?

Quand je suis entré, j'ai dû me rendre à l'évidence : déjà ce court périple m'avait égaré ; j'étais arrivé dans une autre gare¹.

Jacques Revel se trouve ici dans un lieu inconnu et s'inquiète de son manque de repères visuels. La ville peut alors constituer un véritable labyrinthe pour les individus qui la parcourent sans la visualiser dans son ensemble. Le labyrinthe amène le personnage à ne plus retrouver son chemin et il dissimule les possibilités d'en sortir. Ainsi, lorsque Jacques Revel souhaite quitter Bleston, il se trouve dans l'incapacité d'échapper complètement aux constructions urbaines et échoue dans sa tentative d'atteindre une zone rurale :

C'était comme si je n'avançais pas ; c'était comme si je n'étais pas arrivé à ce rond-point, comme si je n'avais pas fait demi-tour, comme si je me retrouvais non seulement au même endroit, mais encore au même moment qui allait durer indéfiniment, dont rien n'annonçait l'abolition².

Le personnage se retrouve comme pris au piège dans les entrelacs urbains. Dans le roman de Butor, la ville de Bleston – où le personnage doit vivre pour une durée d'un an – correspond à une étendue dont on n'échappe pas. Le titre de l'ouvrage de Brunel sur *L'emploi du temps* est significatif puisqu'il s'agit d'établir un parallèle entre *Le texte et le labyrinthe*. Dans cet ouvrage, Brunel se plaît à montrer le caractère arachnéen de Bleston qu'il présente comme « une ville pleine de toiles »³. La comparaison insiste sur les entremêlements de la ville qui condamnent le narrateur à demeurer « *Dans le labyrinthe* », pour reprendre le titre d'un écrit d'Alain Robbe-Grillet. Le caractère

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 13.

² Ibid. p. 42.

³ BRUNEL, Pierre. *Butor, L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*. Op. cit. p. 26.

labyrinthe de la ville est renforcé par l'image arachnéenne du fait d'un réseau en perpétuelle reconstruction. Ainsi, le dédale de Bleston déconcerte Jacques Revel « puisqu'il augmente à mesure qu'il le parcour[t], puisqu'il se déforme à mesure qu'il l'explore »¹. Comme une toile d'araignée, le territoire urbain se recompose à mesure qu'il est identifié par le narrateur. Toute tentative de mise en perspective de l'espace paraît alors vaine. Le motif labyrinthe de la ville est mis en évidence dans le tableau *Perspectives urbaines* de Vieira da Silva². Le peintre semble ici effectuer un travail architectural en structurant son tableau par un réseau complexe de lignes. Amas de traits par moments, desserrements par endroits, la composition de *Perspectives urbaines* perd l'observateur. Cet enchevêtrement de lignes plus ou moins dense ouvre une série de voies que le spectateur peut emprunter. Cependant, comme perdu dans une toile labyrinthe, on se trompe de routes et on se heurte à des obstacles. Ce sont les méandres de la ville qui semblent ici la caractériser principalement.

Si les entrelacs de la ville lui confèrent une image labyrinthe, la vie du narrateur du roman de Butor paraît tout autant constituer un réseau complexe. Comme le remarque Brunel, « le labyrinthe [...] [est] l'entrelacs d'une vie et d'une ville »³. En d'autres termes, les actions prêtées au personnage de Jacques Revel sont elles-mêmes mêlées et emmêlées dans l'oeuvre. Si l'on s'en tient uniquement à la forme que prend le roman, on remarque qu'elle consiste en un journal intime. Cependant, loin de correspondre aux modalités ordinaires d'un carnet de bord, le moment de l'écriture ne coïncide presque jamais à la date de l'action racontée. Les repères chronologiques de la fiction se trouvent alors brouillés. A cette superposition des époques, s'ajoutent les différentes fréquentations de Jacques Revel. Chaque personnage côtoyé par le narrateur correspond à une facette ou une action du personnage. Ainsi, James Jenkins est lié au travail et aux repas pris chez sa mère ; Horace Buck participe de la haine du narrateur pour la ville de Bleston ; les sœurs Bailey sont au cœur des problèmes sentimentaux du personnage ; Georges William Burton – connu sous le pseudonyme de J.-C. Hamilton – contribue à l'énigme policière du roman. La notion de labyrinthe peut alors être attribuée tant à la géographie de la ville qu'au caractère fragmentaire du personnage. Ce

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 247.

² VIEIRA DA SILVA, Maria Helena. *Perspectives urbaines*. 1952. Huile sur toile. 97 x 130 cm. Collection privée. Voir annexe 4, p. 107.

³ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 135.

qui importe principalement dans la notion de labyrinthe, ce sont les parcours suivis par le personnage, ses propres pérégrinations à travers l'espace.

Face au dédale de la ville, la solution consiste en la mise en place de repères. Pour que l'individu retrouve son chemin, encore faut-il qu'il soit guidé. Le motif du fil d'Ariane est régulièrement convoqué dans l'œuvre de Gracq. D'après la mythologie grecque, Thésée doit se rendre dans le labyrinthe de Dédale afin d'affronter le minotaure et de vaincre ainsi Minos. Cependant, la fille de ce dernier, Ariane, s'éprend de Thésée et lui confie une pelote de fil qu'elle tient à l'extrémité pour qu'il puisse sortir du labyrinthe. L'image du fil d'Ariane est doublée par la notion de fil rouge, lequel fonctionne comme un fil conducteur en assurant une cohérence dans les déambulations du personnage. Ainsi, dans *Autour de sept collines*, Gracq met en mots la relation entre fil et ville : « j'aimais retrouver tout à coup au tournant d'une rue le fil rouge d'Ariane faufilé entre les maisons, tout comme il est figuré sur le plan de la ville »¹. Le fil rouge d'Ariane permet alors au promeneur urbain de retrouver son chemin, de savoir où il se trouve, tout en donnant à son parcours une continuité, une cohérence. Visible sur le plan, Gracq le recherche lorsqu'il est au cœur de la ville. Le cordon se glisse dans les entrelacs du réseau urbain et fait office de guide pour le promeneur. Celui-ci, tel Thésée, peut alors pénétrer dans le lacis de la ville sans craindre de ne pas retrouver le lieu d'où il vient. De même, il peut se perdre volontairement, tourner dans des rues à son gré, choisir n'importe quel itinéraire : le fil rouge d'Ariane le suit dans chacune de ses aventures. Dès lors, pour Gracq, l'aventure urbaine peut être entamée sans peur de l'égarement. Le motif du cordon constitue ainsi ce qui fait le lien entre le visiteur et la ville, ce qui accompagne le promeneur entre les murs de la cité.

1.3.3 Entre géographie réelle et géographie « personnelle »

Constituée de multiples possibilités de parcours, la ville vue depuis son intérieur prend un aspect tout différent à celui du plan. Entre ces deux perspectives, un changement d'échelle a lieu. A l'inverse de la carte, l'individu qui sillonne un itinéraire

¹ GRACQ, Julien. *Œuvres complètes II. Autour de sept collines*. Op. cit. p. 898.

particulier ne peut plus avoir de vue surplombante de la cité et ne peut la considérer que d'après certains aspects. Pour s'orienter facilement dans la ville, nombre de guides touristiques mettent en place des parcours qui permettent au visiteur de voir les éléments dits incontournables. De cette habitude, il résulte un attachement à certains monuments grâce auxquels on se « fait une idée » de la ville. Gracq récuse un tel usage :

A la limite, une sensibilisation de ce genre, exacerbée et rendue systématique par la culture du *Guide Bleu* qui gagne aujourd'hui partout du terrain, finit par rendre une « ville d'art » classée à peu près exsangue pour le visiteur. Le touriste qui s'arrête deux jours à Venise pour « voir la ville » n'a pas le moindre soupçon de la vie populaire peu tapageuse, mais spontanée et charmante, qui s'embusque partout le long des *calli*, des *rii*, et des placettes pavées¹.

D'après lui, le visiteur n'a pas une chance de cerner le véritable caractère de la ville s'il s'arrête au « prêt à voir » - c'est-à-dire aux espaces déjà décrits et analysés dans les guides à vocation touristique. En rendant caduque tout effet de surprise pour le visiteur, il ne produit qu'un sentiment de déception. Gracq ne condamne pas pour autant complètement ces ouvrages qui lui ont permis, enfant, de rêver en observant de simples plans du guide Michelin². Néanmoins, la découverte de la cité n'est pour lui possible qu'en l'appréhendant d'après des trajectoires personnelles, loin des parcours déjà tracés, des sentiers déjà battus. Si le guide ne permet pas d'insister sur les charmes cachés d'un lieu, son style qui se veut objectif peut montrer par les mots ce à quoi ressemble la ville. Ainsi, le recours à certains procédés extraits de ces guides est parfois présent dans les ouvrages littéraires. Dans *Le Génie du lieu*, ouvrage composé de récits de voyages, la présentation de la ville italienne de Mantoue par Butor prend des allures de visite guidée :

Avec quelle violence on est frappé lorsque l'on débouche pour la première fois [...] dans cet ensemble de places rouge sombre liées, rythmé par les hautes tours, l'une des plus remarquablement variées de toutes les organisations internes d'espaces urbains que nous devons au Moyen Age³.

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. pp. 106-107.

² Ibid. pp. 18-19.

³ BUTOR, Michel. *Le Génie du lieu*. Paris : Editions Bernard Grasset, 1958. 210 p. ("Les Cahiers Rouges"). p. 98.

L'utilisation du pronom personnel indéfini « on » - qui se substitue au « je » - produit sinon une impression de neutralité, du moins un effet d'effacement de la marque de l'auteur. Il semble que l'objectivité soit recherchée dans la très détaillée description des monuments. Un subtil mélange entre la forme de guide touristique et les remarques personnelles est mis en œuvre dans *La forme d'une ville*, où Gracq procède à la présentation d'un itinéraire :

Quand on a laissé sur sa droite, à l'angle du boulevard Amiral-Courbet, le clocher de S^t-Félix – une des plus laides églises d'une ville qui n'en compte pas peu – on a devant soi une avenue, rectiligne et presque inhabitée, endeuillée par la maigre verdure de ces platanes à moignons, mutilés par l'étalage¹.

Il s'agit ici de représenter un parcours dans les rues de Nantes tout en agrémentant le tableau de touches individuelles. Gracq conserve le pronom indéfini dans l'évocation du perceptible et ajoute son propre jugement esthétique. La volonté de dire ce qui est vu est doublée d'une tentative d'exprimer l'atmosphère du paysage, d'où le recours à des métaphores dans la seconde partie de la phrase.

La réflexion de Garric sur les représentations de la ville dans les œuvres du XX^{ème} siècle soulève un point fondamental concernant l'approche du site urbain. Selon lui, c'est la « position du marcheur »² qui prime dans l'observation. Dès lors, la notion de parcours est caractéristique de l'examen de la ville. Conscients de l'impossibilité de rendre compte de l'univers urbain dans sa totalité qui est devenu « trop démesuré pour les outils qui servent à le représenter »³, les auteurs – comme Gracq, Butor, Perec – doivent l'affronter avec leurs propres moyens, c'est-à-dire à partir de leur propre perception de l'espace. Ainsi, les textes sur la ville révèlent plutôt des itinéraires suivis en son sein. Dans *La forme d'une ville*, Gracq se présente d'ailleurs comme un « promeneur »⁴ qui découvre et redécouvre Nantes. Les promenades urbaines suivent le rythme de la marche et progressent selon des modalités particulières. Si les excursions ne permettent pas de tout voir dans la ville, le marcheur peut néanmoins découvrir

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 68.

² GARRIC, Henri. *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*. Op. cit. p. 256.

³ Ibid. p. 545.

⁴ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 50.

l'espace à son gré. En évoquant ses errances d'enfant, Gracq se souvient : « J'allais à l'aventure, en petit sauvage, dans les rues d'une ville non triée, non étiquetée, non répertoriée »¹. Cette liberté de découverte n'est possible que pour le marcheur qui avance au gré de ses envies. Il s'agit bien d'une « aventure », qui permet la surprise face aux divers composants de la ville. Le caractère indéterminé et imprévisible de la promenade permet au promeneur d'apprécier la cité avec un regard innocent, immaculé de toute pensée préconçue. L'absence de hiérarchisation peut, de prime abord, paraître contradictoire avec l'entreprise de Perec qui, d'après le titre d'un de ses ouvrages - *Penser / Classer* - effectue un tri des constituants de l'espace. Dans un rapprochement effectué entre les regards du peintre Klee et de Perec, Patrizia Molteni parle d'une « vision du monde [qui est] celle d'un chaos sans signifié apparent qui attend d'être ordonné par l'artiste »². Si l'univers disparate du perçu doit être rangé par le peintre ou l'écrivain, c'est pour permettre de mieux saisir ce qui s'offre à la vue, d'en faire un cliché exhaustif et synthétique à la fois. Autrement dit, dans ses descriptions de l'espace, Perec n'effectue pas à proprement parler de hiérarchie entre les éléments, mais il les ordonne plutôt en leur conférant une cohérence. Le regard de l'observateur doit bien être neutre face à la scène qui s'offre à lui pour ensuite la remettre en ordre d'après ses propres perceptions. Pour découvrir une ville, Perec consent à voyager sans détermination préalable. Il parle notamment, dans les textes qui composent *L'infra-ordinaire*, du « hasard »³ des promenades et de la « surprise »⁴ des promeneurs.

La configuration spatiale de la ville offre à l'individu qui s'y trouve – habitant ou visiteur – une multitude de possibilités de l'envisager. En tant qu'étendue spatiale, elle constitue le socle des aventures de la population, sa composition permettant la création d'espaces de solitude, de rencontres... Confronté à sa structure parfois incompréhensible à échelle humaine, le personnage peut s'y perdre et choisir des parcours qui lui sont propres. C'est pourquoi une différence est notable entre la carte d'une ville – unique – et les parcours particuliers projetés sur ce plan – multiples.

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p.108.

² MOLTENI, Patrizia. « Faussaire et réaliste : le premier Gaspard de Georges Perec ». *L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture*. Paris : éditions du Seuil, 1996. p. 57.

³ PEREC, Georges. *L'infra-ordinaire*. Paris : Editions du Seuil, 1989. (« La librairie du XX^e siècle »). p. 72.

⁴ Ibid. p. 80.

La ville constitue un cadre littéraire d'une grande richesse. En effet, la mise en mots de l'espace urbain invite le lecteur à entrer dans un décor et dans une atmosphère. Le milieu qui se dessine alors suit les traits de composition du territoire urbain, lequel dévoile son fonctionnement au travers d'une structure, d'un plan. Le cadre urbain, par la diversité qui le caractérise, offre aux personnages qui l'habitent un champ de possibles illimité.

Espace de tous les possibles, la ville fonctionne comme un creuset au sein duquel les histoires peuvent se tramer. Le territoire urbain constitue une source d'inspiration intarissable pour l'écrivain. Il s'agit alors d'un motif, au sens de mobile pour l'écriture, puisqu'il concentre une multitude d'actes à mettre en mots. Cependant, les trois œuvres de notre corpus semblent accorder une place à la ville qui va au-delà du simple décor. En effet, si l'espace citadin est le milieu du récit, il est omniprésent au sein de l'écrit lui-même.

2. La ville et le personnage

Un cadre, un décor, un milieu : la ville, en tant qu'étendue spatiale, constitue un socle pour l'écriture. Cependant, dans les trois livres de notre corpus, sa présence paraît dépasser le simple niveau d'arrière-fond. Certes, la cité est avant tout un lieu, soit un ensemble à étudier sur le plan géographique. Toutefois, la place qui lui est accordée dans *L'emploi du temps* de Butor, *La forme d'une ville* de Gracq et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec souligne une présence qui déborde du cadre dessiné. En effet, les trois ouvrages de notre corpus offrent à la ville un rôle à part entière, voire lui accordent le rôle principal.

Il s'agit d'observer l'élément urbain et d'en découvrir l'identité. Cette position occupée n'est pas sans conséquence sur le rapport mis en place entre le personnage et la cité. La focalisation sur l'espace urbain semble en faire un protagoniste – au sens qu'il occupe, par sa position, le devant de la scène.

Dès lors, quelles relations entretiennent la ville et le personnage ? Il semble premièrement qu'un rapport fusionnel les soude en tant que la ville devient elle-même personnage dans sa description comme un organisme vivant. Cette position centrale de la cité instaure un rapport particulier entre la ville et le personnage qui s'apparente à une confrontation. Le personnage doit s'imposer face à l'espace qu'il occupe et le milieu urbain devient ainsi formateur.

2.1 La ville comme corps organique

Les trois ouvrages de Butor, Gracq et Perec octroient à l'espace urbain un rôle à part entière. La ville semble constituer le sujet principal des écrits. Cette focalisation sur la cité lui confère une réalité toute autre que figurative. Dans les textes étudiés de Butor, Gracq et Perec, la ville est dotée d'une identité propre. Douée d'une capacité à agir, elle est donc observée comme un corps, c'est-à-dire comme un organisme animé.

Il s'agira ici de voir en quoi la caractérisation de la ville correspond à celle d'un corps humain. Pour cela, on tentera d'étudier la forme sous laquelle la ville apparaît au lecteur. Un même sentiment de trouble face à la cité semble être présent chez les auteurs qui l'observent.

2.1.1 Lumières sur la ville

Choisir la ville comme décor d'un récit n'est pas inhabituel dans la littérature. Cependant, l'auteur peut lui concéder une place particulière : si elle est souvent un arrière fond à l'action, elle peut aussi revêtir un rôle plus considérable. En d'autres termes, la ville peut être observée pour elle-même et, dès lors, constituer un sujet à part entière. Dans *La tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec, l'importance accordée à la ville est explicite. Ce texte est principalement constitué par une observation, celle de la place Saint-Sulpice à Paris. L'objet de cet examen est la ville considérée dans son intérieur, c'est-à-dire contemplée à travers les lieux qui la constituent. Ainsi, le protagoniste de la *tentative* de Perec – au sens de celui qui est au-devant de la scène – est bien l'espace urbain. Le narrateur, loin d'être un personnage qui agit, tient la place d'un spectateur qui contemple le paysage citadin. Tandis que le narrateur est immobile, « assis à la même table »¹, la ville, elle, est sous le signe du

¹ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p. 34.

mouvement et constituée par « plusieurs dizaines, plusieurs centaines d'actions simultanées, de micro-événements »¹.

Afin de mettre en valeur l'espace urbain et de le placer au devant de la scène, tout un jeu de lumière est mis en place. La luminosité instaurée dans un écrit sur la ville est primordiale pour sa représentation. Les couleurs de la ville sont donc affectées par les lumières qui s'imposent dans les rues et qui les caractérisent. Ainsi, dans *Aurélien* d'Aragon, il est question d'un gris propre à la ville de Paris :

Mais il y a un gris sale, un gris terrible, un gris jaune tirant sur le vert, un gris pareil à la poix, [...] ce gris à douter des beaux jours, jamais et nulle part si désespérant qu'à Paris².

Chaque espace possède donc une teinte qui lui est propre, un éclairage particulier qui le détermine. Dans *La Forme d'une ville*, Gracq insiste sur le caractère fondamental de la lumière dans la perception d'un lieu :

Mais le passage Pommeraye manque pour moi du secret que confère à ses congénères leur attribut le plus séduisant : cette paupière soudain abaissée – que suggère le demi-jour – sur des allées et venues que la lumière crue immédiate dépoétiserait³.

La mise en lumière d'un lieu permet d'en transcrire l'atmosphère. Pour Gracq, l'absence de jeu de lumière est la marque du déficit d'une rue. En d'autres termes, la perception d'un espace n'est pas uniquement conduite par son agencement architectural mais aussi par sa mise en lumière. Ce qui séduit Gracq dans certaines rues nantaises, ce sont les clairs-obscurs, les lumières tamisées, les zones d'ombres qui viennent donner forme aux constructions urbaines. Aux lumières blafardes qui découvrent de façon brutale la ville et dévoilent au jour ses secrets, Gracq préfère la luminosité travaillée et transformée par les prismes qu'elle traverse, c'est-à-dire par les mutations qu'elle subit dans ses passages à travers les cloisons urbaines.

Si la mise en lumière d'un espace participe à sa configuration, le lieu peut alors subir des transfigurations dues aux changements lumineux. A l'inverse des bâtiments de

¹ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p. 15.

² ARAGON, Louis. *Aurélien*. Cité dans *Le goût de Paris. L'espace*. Textes réunis et présentés par BERNARD, Jean-Pierre Arthur. Paris : Mercure de France, 2004. p. 56.

³ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 96.

l'espace urbain qui sont des constructions implantées pour une certaine durée, la lumière, elle, est changeante par nature et se métamorphose du matin au soir. Gracq insiste sur l'harmonie qui s'opère entre une ville et les couleurs d'une saison :

J'ai aimé, certes, par la suite, le Nantes reclus, encapuchonné, des pesantes brumes d'hiver, le dé perforé, rougeoyant à tous ses trous, au coin des rues, du brasero des marchands [...].

Mais l'été reste pour moi, depuis mon premier contact avec elle, la saison fatidique de la ville qu'on a appelée Nantes la Grise. Dès que les chandelles roses et blanches des marronniers commencent à illuminer les Cours, dès que les magnolias du Jardin des Plantes retrouvent leur luisant neuf, ces indices à peine perceptibles de la saison élue me montent à la tête¹.

La ville se métamorphose donc au rythme des saisons. Par les changements effectués par les nuances de couleurs et les jeux de lumières, l'espace urbain se révèle différent au fil du temps. Les éclairages hivernaux de la ville sont réduits tant dans leur densité que dans leur étendue. Les lumières estivales, quant à elles, ajoutent une multitude de colorations comme celles des plantes qui viennent farder les rues et les parcs. Ces transformations perceptibles au niveau des couleurs de la ville sont doublées par des changements d'ordre spatiaux. Autrement dit, la dimension urbaine se voit elle-même configurée par les lumières qui l'illuminent. Comme le remarque Bailly dans *Description d'Olonne*, la ville n'est pas identique en été ou en hiver. Alors que la saison estivale semble repousser les limites de la ville, « en hiver, la ville liée au ciel marin était contrainte de se recueillir sous sa dimension purement humaine »². Ainsi, les représentations de la ville passent aussi par un travail de la lumière projetée sur cet espace. La mise en lumière permet de révéler les formes de la ville. Dès lors, l'espace urbain se trouve mis en exergue par la luminosité. La ville, telle une actrice lors d'une représentation, se trouve sous les projecteurs et est mise en valeur selon un jeu de couleurs.

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 27.

² BAILLY, Jean-Christophe. *Description d'Olonne*. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1992. p. 106.

2.1.2 Le corps de la ville

La ville, qui semble occuper le devant de la scène dans les textes de Butor, Gracq et Perec, est décrite selon des modalités propres à la représentation d'un être humain. Autrement dit, la ville est caractérisée à la manière d'un organisme, d'un corps vivant. Dans *La forme d'une ville*, Gracq parle de la « physionomie de la ville »¹. Possédant des particularités propres au corps humain, elle est présentée, à la manière d'un visage, comme une « ville [...] souriante »². Lorsqu'il marche à travers Nantes, Gracq évoque « la respiration lente, largement oxygénée, d'un jardin architectural à la française, qui dilate ses pores à l'aise dans le luxe d'un espace libéralement mesuré »³. Si le paysage décrit correspond à l'étendue spatiale d'un jardin de ville, les éléments qui viennent le caractériser sont propres à la description d'individus. A l'instar d'un organisme, le lieu respire et son étendue est comparée à une peau. Les métaphores utilisées personnifient la ville. Cette personnification confère à la ville une identité. L'image de la ville qui résulte de cet anthropomorphisme pour le lecteur est celle d'un personnage, d'un organisme vivant qui agit. L'idée de respiration urbaine est aussi présente dans le roman de Butor. La ville de Bleston semble posséder un air particulier qui se fait sentir par le personnage qui l'habite : « Cet air auquel j'étais désormais condamné pour tout un an, je l'ai interrogé par mes narines et ma langue »⁴. Les rues de Bleston trahissent les respirations et le souffle de la ville. Plus qu'une étendue spatiale, la ville possède une haleine, une odeur qui lui est propre et qui envahit celui qui la parcourt. Gracq se dit lui-même surtout sensible « à l'odeur, au hâle, au grain de peau d'une ville »⁵. La ville embaume donc par son parfum particulier et se montre à son visiteur curieux sous des traits humains.

Si elle correspond au souffle urbain, l'effluve de la ville peut prendre d'autres formes. Ainsi, dans *L'emploi du temps*, le narrateur parle d'une « transpiration, [d'une] terrible exhalaison de Bleston »⁶. L'odeur de la ville du roman de Butor surprend le narrateur par le miasme qui s'en échappe. Il s'agit, dès lors, d'une émanation propre à

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 98.

² Ibid. p. 197.

³ Ibid. p. 33.

⁴ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 11.

⁵ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 109

⁶ Ibid. p. 131.

un corps malade, putride. Dans *Les imaginaires de la ville entre littérature et art* - étude consacrée aux représentations artistiques de la ville – une mise en examen des œuvres dévoile que « les métaphores médicales et organiques abondent sous la plume des écrivains qui palpent le grand corps malade »¹. Comme un corps humain, la réalité organique de la ville révèle ses états de santé. Or, pour le narrateur de *L'emploi du temps*, la ville de Bleston correspond bien à un corps malade : « Déjà, les ruses de la ville usaient, étouffaient mon courage, déjà sa maladie m'avait enveloppé »². La ville contaminée est contagieuse pour celui qui y habite. La spécificité de la ville est due non seulement à sa physionomie, à sa structure, mais aussi à des traits que l'on retrouve dans la description d'êtres humains. Si l'espace urbain est, dans son ensemble, caractérisé comme un corps, les composants de la ville fonctionnent eux aussi, dans *L'emploi du temps*, comme des organismes à part entière. Ainsi, lorsqu'il revoit en rêve la nouvelle cathédrale, le narrateur Jacques Revel accumule les comparaisons avec un corps humain où les éléments de la construction semblent être « animés d'une scandaleuse respiration »³ :

Ses arcs-boutants s'écartant et se rapprochant comme les côtés d'un thorax, [...] cette nef qui s'agrandissait à chaque souffle, [...] ces murs qui léchaient nos pieds comme de grandes lèvres sèches⁴.

La construction religieuse de la ville est ici totalement métamorphosée en un organisme monstrueux. La ville, comme les éléments qui la constituent, se trouve décrite selon des termes organiques.

Le motif récurrent de la « cicatrice » dans *La forme d'une ville* confère à la ville une identité corporelle. Ainsi, selon Gracq, Nantes souffre d'une « cicatrice indurée d'une ancienne frontière militaire »⁵ ou témoigne d'« une déchirure non cicatrisable [qui] s'est faite pour [lui] avec la guerre dans le tissu de la ville »⁶. La cicatrice correspond à la marque d'une plaie laissée sur la peau. Appliquer ce terme à l'espace

¹ MENELGADO Hélène et Gille (dir.). *Les imaginaires de la ville, entre littérature et arts*. Rennes : PUR, 2007. (Collection « Interférences »). p. 11.

² BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 43.

³ Ibid. p. 365.

⁴ Ibid. p. 366.

⁵ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 32.

⁶ Ibid. p. 104.

urbain revient à doter la ville d'un épiderme. La cicatrice fonctionne alors comme révélatrice d'une blessure antérieure. La ville garde la marque de son passé. La cicatrice indique donc l'histoire de la ville en témoignant de sa configuration antérieure. Si le passé de la ville est perceptible à travers des signes comme la cicatrice, elle est un espace qui évolue. La ville conserve les éléments de son histoire qui la marquent malgré ses transformations. Or, cette mutation progressive, si l'on s'attache au caractère organique de la cité, peut être comparé à un vieillissement. La notion de vieillissement suggère le déclin de la ville. Celui-ci est mis en évidence dans *L'emploi du temps* de Butor. Le narrateur semble obnubilé par la présence de mouches dans la ville. Jacques Revel est d'abord étonné de voir l'insecte dans un bijou de la mère de James Jenkins et observe « la mouche aux ailes diaprées, enfermée dans la bulle de verre du châton de sa bague »¹. Plus tard, lorsqu'il rend visite à Georges William Burton dans sa chambre d'hôpital, il déclare : « J'avais les yeux fixés sur cette grosse mouche qui décrivait des cercles de plus en plus étroits autour de la tête de Georges Burton [...], une mouche velue et métallique »². La présence de l'insecte semble donner à Bleston les caractéristiques d'un corps en décomposition. L'attribution d'un corps à la ville - corps insalubre en ce qui concerne Bleston – l'inscrit dans une temporalité. Si la ville fonctionne comme un organisme vivant, elle est alors marquée par le temps qui se lit à travers elle.

2.1.3 La ville personnifiée

Si les représentations de la ville la dotent de caractéristiques organiques, la cité peut aussi être présentée comme un personnage à part entière. Autrement dit, elle peut revêtir le costume d'un type voire d'un être humain particulier. Dans *La forme d'une ville*, Gracq compare Nantes à un vampire lorsqu'il évoque la Tour de Bretagne, « plantée toute seule agressivement comme le pieu de Dracula au cœur de cette ville vampirique »³. La référence à cette figure chimérique confère à la ville une identité symbolique. Le vampire est un être qui conserve son existence grâce au sang des

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 121.

² Ibid. p. 231.

³ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 47.

vivants. Identifier la cité à un vampire, c'est la doter d'un pouvoir sur ses habitants, c'est en faire un être vivant qui puise son énergie dans les individus qui s'y trouvent. Cette image vampirique est présente dans *L'emploi du temps* de Butor. Le narrateur se dit, en effet, affaibli par la ville : « J'échappais ainsi un peu à l'enlèvement de Bleston, qui m'aurait englouti »¹. Bleston semble ici posséder un pouvoir sur ses habitants, en tant qu'il les absorbe à la manière d'un vampire.

La personnification de la ville ne s'arrête pas à des représentations chimériques. Les écritures de la ville l'habillent souvent à la manière d'une personne qui semble tout à fait réelle. En effet, l'image de la femme est souvent présente dans les représentations urbaines. Ainsi, dans *La forme d'une ville*, Gracq apprécie Nantes comme on le ferait d'une femme en affirmant n'être que peu sensible « aux bijoux dont elle s'enorgueillit »². Cette analogie entre la ville et la femme – remarquée par Jean-Louis Leutrat dans une étude sur Gracq³ - n'est cependant pas nouvelle. Au XIX^e siècle, dans son épilogue du *Spleen de Paris*, Baudelaire parle déjà en ces termes de la ville :

[...]
Mais comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse,
Je voulais m'enivrer de l'énorme catin
Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse

Que tu dormes encor dans les draps du matin,
Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanés
Dans les voiles du soir passémentés d'or fin
[...]⁴.

La métaphore qui assimile Paris à une prostituée rend compte d'une image sensuelle de la ville. Observant la ville depuis un point culminant, le poète la voit toute entière comme une femme dont il peut jouir. Cette image est reprise chez Gracq lorsqu'il évoque l'arrivée d'un voyageur qui contemple la ville avant d'y accéder : « une ville ainsi dévêtue par la nudité de sa campagne proche, semble nous dire "je suis ainsi – toute offerte de loin et toute connue – de quelque côté qu'on m'aborde je suis ainsi" »⁵. L'image de la femme offerte, de la femme facile, fait de la ville une zone

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 145.

² GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 109.

³ LEUTRAT, Jean-Louis. *Julien Gracq*. Paris : Editions du Seuil, 1991. (« Les Contemporains »). p. 45.

⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. (1862). Paris : Flammarion, 2007. (« Librio »). p. 91.

⁵ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 122.

accessible. Dans un autre passage de *La forme d'une ville*, un écho au texte de Baudelaire est perceptible lorsque Gracq compare l'atmosphère nantaise à « la chaleur sensuelle d'un lit défait »¹. Parler de la ville de comme s'il s'agissait d'une femme lui confère alors une dimension érotique :

La séduction liée, dans une cité, aux "passages", a des affinités érotiques qui sont de structure, et évidentes : hantise des orifices et des conduits secrets, ombreux, chaleureux, qui donnent sur le labyrinthe viscéral, les repères intimes du vaste corps urbain².

Le caractère charmeur de la ville n'est pas sans paradoxe. En effet, Gracq se dit séduit, attiré par la ville, mais, au même moment, un sentiment de peur s'empare du narrateur. Les composants de la « ville-femme » sont ici présentés comme mystérieux. Face à la séduction de la ville, le citadin se trouve dans un état de trouble. Entre l'attraction et la répulsion face à l'image féminine de la ville, le narrateur balance. L'image féminine de la ville lui donne une identité complexe. Si elle semble s'offrir à l'individu qui la parcourt, elle est néanmoins mystérieuse. C'est sous cet angle que la présente Butor dans *L'emploi du temps* :

C'est la grand jour gris qui éclaire le plan de cette ville encore tellement inconnue, qui se camoufle elle-même comme un manteau dont les plis cachent d'autres plis, qui se refuse à l'examen comme si la lumière la brûlait, telle une femme dont on ne pourrait apercevoir le visage qu'en arrachant son voile avec violence³.

A l'instar de la féminité, la ville est sous le signe de la dissimulation ; elle cache des secrets. Si elle semble être appréciable à œil nu, elle reste néanmoins à découvrir, à apprendre. La sensualité - voire l'érotisme - qui s'en échappe met en place un rapport particulier entre le personnage et la ville. C'est un sentiment troublé entre le désir et la crainte à l'égard de la cité qui s'installe.

L'angle d'approche de la ville par ses écrivains tient son originalité au fait qu'il se focalise sur l'espace lui-même. Il s'agit, en effet, de projeter la lumière sur les

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 27.

² Ibid. pp. 94-95.

³ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 135.

espaces urbains de sorte à les mettre en valeur, à leur donner une consistance proche de celle d'un acteur. Cette mise en lumière de l'étendue citadine lui confère une identité propre. Elle est décrite comme un organisme vivant, c'est-à-dire qu'elle respire, transpire, mais aussi vieillit et est marquée par le temps. Le corps de la ville lui permet de revêtir un rôle. Ainsi, les auteurs la personnifient jusqu'à la transformer tour à tour en figure effrayante ou attirantes.

2.2. La confrontation entre ville et personnage

Faire occuper à la ville une place centrale dans un texte où la voix du narrateur est fortement présente met en place un rapport particulier entre l'espace urbain et le personnage. En effet, décrire la ville comme un corps et lui accorder des caractéristiques humaines en fait une concurrente du personnage présent dans l'œuvre. L'enjeu pour celui qui entre dans la ville est donc de s'imposer face à la grandeur spatiale. Mis sur un rang d'égalité, les deux entités que sont la ville et l'individu se livrent à une véritable lutte afin de conserver sa place. Un rapport de forces s'instaure. L'individu doit affronter la cité pour ne pas s'y laisser engloutir.

2.2.1 Habiter la ville

Habiter dans une ville – c'est-à-dire y demeurer pour un temps donné – revient à entretenir avec elle une relation de proximité. Le paradoxe pour le citadin est dû à l'ambiguïté qui définit la ville. Elle est, en effet, le lieu de tous, le centre qui concentre une dense population. Elle constitue donc un espace qui doit correspondre à tous les habitants. Cependant, dans cet espace fait pour tous, il s'agit de se faire une place. Ainsi, il convient de marquer l'espace urbain du sceau de son identité. Habiter un endroit suppose d'y séjourner sur le mode de l'appropriation : appropriation des lieux, des mœurs. Dans *La forme d'une ville*, Gracq évoque la particularité avec laquelle il vivait à Nantes : « Les conditions dans lesquelles j'y vivais faisaient que, dans mon cas, la ville n'était ni vraiment et familièrement habitée, ni non plus simplement visitée »¹. Gracq n'habite pas la ville en tant qu'il demeure dans un espace clos : l'internat. Ainsi, Gracq occupe une position intermédiaire entre habitant et touriste. Pour habiter un lieu, il ne suffit pas d'y demeurer, mais bien d'être compris – au sens étymologique du terme – en lui. Face à la démesure spatiale de la ville, l'individu trouve sa place par la manière dont il habite l'espace. Dès lors, habiter une ville peut prendre de multiples formes. Pris

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 107.

au premier sens du terme, marquer la ville de son existence consiste à la tatouer directement. Comme l'indique Maurice Frechuret dans son article « Rituels et espaces d'intimité dans la ville », la manière la plus brutale de s'approprier une ville est de la marquer physiquement. En guise d'exemples d'empreintes de l'habitant dans la ville, le critique mentionne « les graffitis, les lacérations »¹. Ce moyen direct de marquer son identité au sein de la cité permet d'affirmer son identité propre dans un espace impersonnel. Cependant, d'autres modes d'appropriation sont possibles. Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Perec habite la ville en utilisant les ressources qu'elle offre. En prenant place dans un café, le narrateur accapare un espace : « Je suis redescendu m'installer à la table que j'avais occupé le matin »². Le café – composant de la ville – qui est un lieu impersonnel, c'est-à-dire qui peut être occupé par tous, trouve ici son résidant. En choisissant son poste d'observation, le narrateur s'approprie par la même occasion un espace. Le fait de s'installer au même endroit que la veille donne une impression de familiarité – ou un lien de proximité – du narrateur avec le lieu. Dans son texte *Espèces d'espace*, Perec explique cette initiative :

S'enraciner, retrouver, ou façonner ses racines, arracher à l'espace le lieu qui sera le vôtre, bâtir, planter, s'approprier, millimètre par millimètre, son "chez soi"³.

Il s'agit bien de choisir un lieu et de le faire sien. La proposition de Perec stipule que tout espace peut être l'objet d'une appropriation personnelle. Le narrateur de *L'emploi du temps* a, lui aussi, ses habitudes dans la ville. Entre autres lieux, Jacques Revel s'installe fréquemment dans des restaurants :

L'Oriental Bamboo, l'Oriental Rose, sur la place de l'Hôtel de Ville et l'Oriental Pearl sur celle de la Nouvelle Cathédrale [...] m'ont servi de refuge à peu près hebdomadaire⁴.

En élisant un lieu précis, le narrateur habite la ville dans le sens où il se l'approprie. Autrement dit, il détermine, trouve et marque sa position au sein de la ville. Il appartient à la ville en tant qu'il possède sa place en son sein. Comme l'indique Bailly

¹ FRECHURET, Maurice. « Rituels et espaces d'intimité dans la ville ». *Espaces en représentations*. Saint-Étienne : CIEREC, 1982. p. 143.

² PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p. 24.

³ PEREC, Georges. *Espèces d'espace*. Paris : Galilée, 1974. p. 96.

⁴ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 112.

dans *Description d'Olonne*, « le rapport d'un individu à une ville est avant tout et d'emblée un rapport intime »¹. En d'autres termes, la relation entre l'individu et l'espace, si elle se fait sous le signe de l'appropriation, instaure un pacte. Il s'agit pour l'individu de tisser un lien avec la ville. Une complémentarité entre les deux entités se met alors en place.

Le principe d'appropriation d'une ville a des similitudes avec l'idée d'habiter un logement. Comme l'indique Bachelard dans *La poétique de l'espace*, « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison »². L'appartement – logement urbain par excellence – est un lieu qu'on occupe et qui, dès lors, se voit marqué par l'identité de son locataire. La touche personnelle visible dans toute habitation est mise en évidence dans le roman de Perec, *La Vie mode d'emploi*. Chacune des amorces des chapitres – qui sont autant d'entrées dans des logements privés – décrit l'apparence des appartements :

La chambre des parents Berger : une pièce parquetée, peu spacieuse, presque carrée, aux murs couverts d'un papier bleu clair à fines rayures jaunes ; une carte du Tour de France 1975, grand format, offerte par Vitamix, le reconstituant des sportifs et des champions, est épinglée sur le mur du fond, à gauche de la porte³.

Cette présentation du logement permet de mettre en place des repères spatiaux et, en même temps, de montrer quelques caractéristiques du personnage qui y habite. D'après ce texte, habiter un espace, c'est le doter de nouvelles caractéristiques. Le fait d'afficher – qu'il s'agisse de photographies, d'images, de publicités, de textes – permet à l'habitant de prendre possession de son logement et de le faire sien. Dès lors, voir l'intérieur d'un appartement revient à s'immiscer dans l'intimité du locataire. Pour Bachelard, l'observation des intérieurs permet d'identifier la manière dont ils sont habités :

Il y a un sens à dire qu'on "lit une maison", qu'on "lit une chambre", puisque chambre et maison sont des diagrammes de psychologie qui guident les écrivains et les poètes dans l'analyse de l'intimité⁴.

¹ BAILLY, Jean-Christophe. *Description d'Olonne*. Op. cit. p. 7.

² BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. (1957). Paris : PUF, 1983. (« Quadrige »). p. 24.

³ PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi*. Op. cit. p. 487.

⁴ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Op. cit. p. 51.

En d'autres termes, les espaces habités fonctionnent comme des révélateurs de la personnalité du locataire. Habiter un espace, en l'occurrence une ville, consiste donc en l'appropriation d'un lieu qui peut être une prise de possession. Le problème de l'espace privé est soulevé dans *L'emploi du temps* de Butor. En effet, le personnage Jacques Revel éprouve quelques difficultés à trouver son propre logement, son « chez-soi ». Il est, dès lors, condamné à ne pas pouvoir habiter véritablement la ville de Bleston. L'espace qui fait d'abord office de logement se résume à une petite chambre d'hôtel dans laquelle « il n'y avait pas de table ; la fenêtre donnait sur un mur de briques au fond d'une cour »¹. Ce qui semble caractériser principalement la chambre d'hôtel, c'est son impersonnalité. Elle est un lieu qui, par définition, n'est pas habité : alors qu'habiter, c'est demeurer et s'approprier un endroit, la chambre d'hôtel est faite pour les gens de passage. Dans cette pénurie d'espace privé, le personnage du roman se voit contraint de construire son propre endroit. Cette construction passe par la création d'un texte : Jacques Revel écrit afin de trouver un espace d'intimité, pour construire « un texte qui demeurera de [son] passage »². Comme l'indique Brunel dans son étude sur *L'emploi du temps*, « l'écriture l'isole [Jacques Revel] du monde »³. En d'autres termes, l'écriture lui permet de se créer un endroit à part, un « chez soi », dans lequel il peut livrer son intimité. Les autres espaces privés de *L'emploi du temps* sont caractérisés par l'absence d'une véritable appropriation. La description de l'arrivée du narrateur chez son collègue James Jenkins est significative :

C'était ma première entrée [...] dans la haute maison se délabrant au milieu des tilleuls et des pelouses négligées, rapiécées çà et là de petits carrés de cultures potagères, dans la haute maison bien trop vaste pour eux deux, mais dont ils n'auraient pu me louer une chambre, car il pleuvait alors dans toutes celles qu'ils n'utilisaient pas⁴.

La demeure est caractérisée par son état de délabrement. Le champ lexical de la négligence indique l'absence de la marque de l'homme dans cet espace. La recherche

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 23.

² Ibid. p. 354.

³ BRUNEL, Pierre. *Butor, L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*. Op. cit. p. 128.

⁴ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 64.

d'un espace privé pour Jacques Revel trouve son accomplissement dans une chambre du « 37, Copper Street, Bleston 7 »¹ :

C'en était fini de ces matinées gelantes, le dimanche à l'Ecrou, de ces horribles soirées mal éclairées, qu'enfin, après être resté plus d'un mois dans cette anti-chambre [...], j'étais admis dans la ville de Bleston et que j'allais pouvoir la voir de près².

La découverte d'un logement digne de ce nom donne au narrateur l'espoir de mieux cerner la ville, de mieux l'habiter. Ainsi, habiter la ville c'est aussi posséder un espace privé dans son sein.

2.2.2 Un face à face

Dans sa découverte de la ville, le personnage se voit contraint de s'imposer face à la démesure urbaine afin de ne pas être englouti. S'il doit s'appropriier l'espace urbain, c'est pour mieux signaler sa présence et se faire entendre. Dans les textes de Butor, Gracq et Perec, on remarque qu'il s'agit à chaque fois d'écrire le rapport qu'entretient un personnage avec la ville. En d'autres termes, l'expérience de la ville est rapportée comme étant l'acte d'un personnage. Il s'agit d'une approche de la ville à la première personne. Les trois ouvrages de notre corpus présentent, en effet, un récit dans lequel le narrateur se confond avec le personnage. Cette constatation est prouvée par le recours permanent au pronom personnel « je ». Pour reprendre les termes de Gérard Genette dans *Figures III*, il s'agit d'une « focalisation interne »³. Ainsi, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, le narrateur correspond bien à l'observateur qui écrit ce qu'il voit d'après son propre champ de vision : « je peux, de ma place, en compter [des bancs] jusqu'à six »⁴. Dans *La forme d'une ville*, le narrateur se remémore ses passages dans la ville de Nantes en nous livrant ses goûts : « La ville a changé depuis mon enfance [...]. J'aime pourtant entre deux trains [...] monter, à droite des douves du

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 138.

² Ibid. p. 141.

³ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972. (« collection Poétique »). p. 206.

⁴ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p. 12.

château »¹. Enfin, dans *L'emploi du temps*, la voix narrative est celle du personnage de Jacques Revel : « J'ai posé mes pieds sur le quai presque désert, et je me suis aperçu que les derniers chocs avaient achevé de découdre ma vieille poignée de cuir »². Le narrateur est donc celui qui voit et observe la ville dans laquelle il se trouve. Cette rencontre est sous le signe du face à face en tant que le personnage se caractérise par sa solitude. Le personnage de Jacques Revel parle d'une « solitude absolue »³. L'isolement du personnage se double d'un sentiment d'altérité :

De nouveau, je suis seul à Bleston ; seul de ma race et seul de ma langue, car s'il est bien probable qu'il y a d'autres Français que moi dans cette ville, seuls dans leurs chambres [...], ils n'ont pas su me distinguer, je n'ai pas su les distinguer⁴.

L'emploi du temps met en scène un individu français qui se rend dans une ville anglophone pour un an. Le sentiment de différence est renforcé par le problème de la langue. Au début de son séjour, le personnage peine à se faire comprendre et à comprendre ses interlocuteurs :

Le chauffeur de taxi [...] m'a demandé où je voulais être mené (ses paroles ne pouvaient avoir d'autre sens), mais les mots qu'il employait, je ne les reconnaissais pas, et ceux par lesquels j'ai voulu le remercier, je ne parvenais pas à les former dans ma bouche ; c'est un simple murmure que je me suis entendu prononcer⁵.

Les difficultés du personnage face à la langue du pays tendent à l'isoler du monde extérieur et des conversations avec les autres habitants de la ville. Ainsi, la difficile adaptation à la ville de Bleston est renforcée par le caractère étranger de Jacques Revel. Ces problèmes d'acclimatation à une nouvelle ville sont relevés par Bailly dans *La ville à l'œuvre*. Bailly parle du moment d'adaptation à la ville de New York comme d'un « apprentissage de la ville »⁶. Ainsi, entrer dans une ville n'est pas sous le signe de la facilité mais suppose un temps d'initiation. Il semble que ce soit dans l'épreuve de la solitude que l'individu se trouve confronté à la ville.

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. pp. 15-16.

² BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 10.

³ Ibid. p. 27.

⁴ Ibid. p. 253.

⁵ Ibid. p. 12.

⁶ BAILLY, Jean-Christophe. *La ville à l'œuvre*. Op. cit. p. 29.

Dans ce face à face qui convoque le personnage et la ville, un véritable dialogue prend place. Cette conversation est effective dans *L'emploi du temps* de Butor. En effet, le narrateur se prend à parler de façon directe à la ville de Bleston : « je te haïssais, Bleston ; comme je te haïssais déjà ! »¹. Dans chacune de ses paroles à destination de la ville, le personnage de Jacques Revel témoigne une grande aversion. La ville semble se présenter elle-même au personnage : « Je suis Bleston, Jacques Revel, je dure, je suis tenace ! »². A travers ces propos, la cité expose son identité. S'il s'agit d'un dialogue, il est avant tout sous le signe de la confrontation. Le narrateur prête une parole à la ville qui se trouve elle-même dotée d'une voix : « J'ai retrouvé au fond de moi, très atténuée, la voix tonnante et dure avec laquelle tu me proclamais ce discours impitoyable [...], ta voix hargneuse, autoritaire et satisfaite »³. La voix de la ville est ici caractérisée par sa rigidité. Puisque la ville parle, comme s'il s'agissait d'un individu, le personnage peut converser et débattre avec elle. La discussion se convertit en une joute verbale entre les deux entités :

" N'avons-nous pas conclu un pacte, ville de Bleston ? " [...].
Mais maintenant, [...] je t'entends me dire, ma complice contre toi-même :
" T'imagines-tu te débarrasser, me débarrasser, dérisoire alchimiste, si rapidement, si commodément de mon immense puissance d'ombre, de ce monstre de lassitude qui ronge ta résolution et qui ne demande qu'à se laisser ignorer pour mieux te perdre ? "4.

Ce passage prend la forme d'un dialogue et offre à chaque orateur un temps de parole. L'utilisation de la deuxième personne du singulier met en place un rapport direct entre Bleston et Jacques Revel. Cette relation établit ainsi comme un tête à tête entre les deux entités.

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 367.

² BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 306.

³ Ibid. p. 369.

⁴ Ibid. p. 358.

2.2.3 Un rapport de forces

La ville et son habitant partagent un rapport particulier fondé sur une relation de proximité et d'égalité. Si cette confrontation est visible sur le plan de la parole et du dialogue, elle peut aussi se concrétiser dans les actes. La relation conflictuelle peut se traduire par la mise en place d'une bataille. La cité se présente au visiteur comme si elle était dotée de quelques forces. L'entrée dans une ville accable l'individu d'un sentiment d'inquiétude. Lorsque Gracq évoque ses souvenirs d'enfance lors de ses premières visites de Nantes, il insiste sur le trouble qui le parcourait :

Le même sentiment d'agitation désorbitée, d'affairement incontrôlable, que j'avais ressenti, enfant, à la traversée de Nantes, renaissait, précisant la nuance de malaise et de vertige dont mon premier contact avec la grande ville s'était teinté¹.

Le sentiment de malaise naît de la rencontre avec la ville. Il semble que la ville est traversée par une tension laquelle plonge l'individu dans une sorte d'étourdissement. Si un sentiment d'allégresse peut s'emparer du visiteur, il peut vite céder la place à l'inquiétude. En effet, la ville peut être synonyme de danger pour celui qui ose s'y aventurer. Considérer la ville comme nantie de pouvoirs, c'est la rendre potentiellement dangereuse en tant qu'on lui confère une capacité d'agir. Le titre du roman policier présent dans *L'emploi du temps* révèle la menace que constitue la ville de Bleston. Il s'agit du *Meurtre de Bleston* que le narrateur découvre au hasard d'une publicité dans l'« *Evening News* »². L'ambiguïté du titre est d'ordre grammaticale. En effet, on ignore s'il s'agit d'un meurtre perpétré dans la ville ou si le nom de Bleston correspond à un complément du nom. Dans ce cas, c'est la ville elle-même qui se voit accusée d'un crime. L'énigme proposée par le titre du livre policier d'un certain J.-C. Hamilton est rapidement démêlée puisque le narrateur atteste que la ville se meut dans la volonté de tuer. Un crime est d'ailleurs commis, ou du moins une tentative de meurtre. La victime de l'« accident »³ est Georges Burton. Malgré une enquête, le coupable ne sera jamais révélé. Cependant, le narrateur souffre de culpabilité (« J'aurais bien voulu

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 23.

² BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 70.

³ Ibid. p. 171.

m'expliquer, m'excuser, tout lui avouer, que c'était bien moi qui l'avait trahi »¹)
puisqu'il a révélé à d'autres que l'auteur énigmatique J.-C. Hamilton n'était autre que
Georges Burton. Si Jacques Revel dénonce les pouvoirs perniciose de Bleston et qu'il
confesse sa culpabilité, il peut être considéré comme un complice de la ville.

Face à cette injustice, le narrateur charge la ville de la malédiction dont il se dit
victime :

Cette ville de Bleston, [...] cette ville de mon malheur, cette ville qui
s'acharne contre moi, cette hydre, cette pieuvre aux bras ramifiés, cette
seiche vomissant son encre sur nous, nous rendant méconnaissables l'un à
l'autre et même à nous-mêmes².

La ville endosse ici le rôle d'opposant. En effet, elle refuse au personnage son
identité. Le narrateur insiste sur le fait que la ville efface peu à peu les traits
caractéristiques des personnages. On se rappelle que, dès son arrivée à Bleston, Jacques
Revel déclare : « dans le miroir [...] j'avais peine à me reconnaître »³. Un rapport de
force est alors perceptible puisque chaque entité cherche à dominer jusqu'à anéantir
l'autre. Le personnage s'octroie alors le droit de riposter.

La lutte contre Bleston atteint son point paroxystique dans « la destruction du
plan de Bleston »⁴ de Jacques Revel par le feu. La fascination du narrateur à l'égard des
flammes est souvent évoquée dans le roman. Ainsi, Bleston est identifiée à une « ville
de fumées »⁵ dont les « flammes sont noires, implacables et puantes ! »⁶.
L'anéantissement symbolique effectué par le personnage qui brûle le plan de la ville
trouve alors sa concrétisation. Lorsque Jacques Revel apprend qu'une boutique de
Bleston a pris feu, un sentiment de contentement s'empare de lui :

Je sentais la flamme courir, gagner la ville ; je la sentais, avec une intense
satisfaction vengeresse ; je n'ai cessé de la sentir courir, applaudissant à
tous les incendies, dans tous les quartiers de la ville⁷.

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 234.

² Ibid. p. 324.

³ Ibid. p. 17.

⁴ Ibid. p. 299.

⁵ Ibid. p. 293.

⁶ Loc. cit.

⁷ Ibid. p. 299.

Par les flammes, le personnage peut atteindre et blesser la ville. Le combat est donc équitable puisque les deux entités sont capables de se détruire l'une et l'autre. De cette lutte continue avec Bleston, Jacques Revel ressort plus fort qu'auparavant. Comme pour signaler la fin d'un combat, il fait une déclaration à son ennemie :

Je te remercie de t'être si cruellement, si évidemment vengée de moi, ville de Bleston que je vais quitter dans moins d'un mois, mais dont je demeurerai l'un des princes puisque j'ai réussi, en reconnaissant ma défaite, à exaucer ton désir secret de me voir survivre à cet engloutissement, à cette sorte de mort que tu m'avais réservée, puisque je suis devenu maintenant, par le baptême de ta fureur, invulnérable à la manière des fantômes¹.

Par ce discours, Jacques Revel annonce la fin du combat et en donne l'issue. Il se présente comme un combattant digne de la ville puisque Bleston n'aura pas réussi à l'anéantir. Dès lors, tel le protagoniste d'un chemin initiatique, Jacques Revel ressort plus fort de ses épreuves.

L'intérêt littéraire dans le fait de convoquer une ville est de la charger d'une identité. La cité n'est plus seulement une étendue spatiale mais se trouve dotée de caractéristiques qu'on attribue généralement à un personnage. Elle devient un véritable partenaire pour le personnage du récit. Le souci de l'écrivain consiste alors à montrer la relation entre ville et personnage et à mettre en place un tête à tête. Ce face à face se convertit rapidement en une lutte pour savoir laquelle des deux entités conservera son identité sans être transformée voire anéantie par l'autre.

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 346.

2.3 La ville formatrice : importance du milieu dans la formation du « je »

Comme nous l'avons vu précédemment, la ville est définie tant par son étendue spatiale que par sa population. Par sa définition même, la ville permet la mise en place d'un rapport particulier entre l'habitant et l'espace habité. Un jeu d'interférence, d'influence réciproque, se met alors en place. Il s'agit, pour les auteurs de notre corpus, de montrer en quoi l'espace urbain joue un rôle fondamental dans la formation de l'individu.

En tant qu'espace habité, la ville constitue un support pour les actions humaines. En cela, elle est un lieu qui porte l'individu dans les différentes étapes de son existence – c'est-à-dire un espace lié à l'initiation. On verra que la ville constitue alors une matière stable qui permet à l'individu d'affirmer sa subjectivité. Si elle représente un socle pour ses habitants, c'est que son caractère immuable maintient les mémoires collectives et individuelles.

2.3.1 L'espace initiatique

L'individu qui habite la ville la saisit par étapes. Loin d'un embrassement immédiat, la perception d'une ville se fait sous le signe de la découverte. Le citoyen s'initie graduellement aux secrets de la cité. Cet apprentissage du lieu se double d'une initiation du personnage. Autrement dit, le milieu urbain correspond à un espace initiatique duquel l'individu va sortir grandi. Dans *La forme d'une ville*, Gracq évoque ses années d'enfance et d'adolescence au sein de Nantes. Bien que le récit se fasse à travers la voix d'un narrateur adulte, celui-ci revient sur les lieux qui ont marqué sa jeunesse. La ville est présentée comme milieu dans lequel la personnalité et les traits de caractère du narrateur se dessinent :

Comme tant d'habitudes, bonnes ou mauvaises, prises dans cette ville formatrice, ce pli d'inculture, cette répugnance à visiter "les monuments et objets artistiques", me sont restés pour la vie¹.

Gracq parle ici de Nantes comme d'un milieu déterminant pour sa propre identité. La ville constitue un lieu dans lequel le narrateur s'est construit. La notion de formation, si on la considère d'après sa première acception, insiste sur l'empreinte du lieu sur l'individu. En effet, former un individu revient à lui donner une forme, à le constituer. Dire que la ville est formatrice, c'est la définir comme un moule dans lequel le personnage urbain trouve une forme. La ville correspond bien à un milieu au sein duquel l'identité de l'individu se construit. Etant donné qu'il s'agit d'un espace spécifique – Nantes – qui possède sa propre configuration, ses propres caractéristiques, l'individu qui se trouve en son sein en est « in-formé ». Cette notion d'empreinte est renforcée par la fonction « matricielle »² de Nantes. La présence de la figure de la mère définit la ville comme un espace protecteur qui finit par laisser se libérer l'individu : « passé mes sept années d'incubation réglementaire, elle me libéra pour un horizon plus large »³. Il n'est pas question d'une mère « castratrice et possessive »⁴ mais plutôt d'un espace qui forme l'individu jusqu'à ce que celui-ci atteigne la maturité suffisante pour s'en dégager. Le caractère matriciel de Nantes donne naissance à une relation fusionnelle entre la ville et le narrateur qui affirme avoir « vécu en symbiose trop étroite avec Nantes »⁵. Ce rapport entretenu avec la ville témoigne d'une conformation – au premier sens du terme – de l'individu à l'espace urbain. En effet, la fusion entre ville et personnage peut se lire à travers l'empreinte laissée. Ce qui importe dans l'espace habité, pour Gracq, c'est sa marque : « Je ne cherche pas ici à faire le portrait d'une ville. Je voudrais seulement essayer de montrer [...] comment elle m'a formé »⁶. La fonction de la ville est ici clarifiée. Elle permet la formation de celui qui l'habite avant son éventuelle émancipation.

Le caractère initiatique de l'espace est aussi visible au sens figuré. Si la ville ne constitue pas le lieu de croissance pour l'individu, elle peut néanmoins présenter des

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. pp. 108-109.

² GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 195.

³ Loc. cit.

⁴ Loc. cit.

⁵ Ibid. p. 198.

⁶ Ibid. p. 7.

épreuves. Leur accomplissement va permettre, en un sens, la formation du personnage. Ainsi, dans *L'emploi du temps*, le temps passé dans la ville de Bleston représente une épreuve à surmonter pour le personnage de Jacques Revel. La durée délimitée d'une année dans la ville anglophone propose au narrateur un espace différent et neutre. Jacques Revel doit alors se construire, ou plutôt se reconstruire une identité, au sein de ce nouveau milieu. La notion de parcours initiatique suppose une évolution du personnage. C'est au sein de Bleston que Jacques Revel se transforme au fil des pages et des jours. Le changement du personnage est perceptible en tant que le roman s'amorce sur un nouveau départ : muté dans une autre ville, le passé du personnage semble inexistant. Il s'agit donc de combler les lacunes du personnage par la création d'un réseau de personnages secondaires ainsi que par la mise en place d'habitudes et de découvertes. Le Jacques Revel solitaire du début diffère alors nécessairement du Jacques Revel de la fin du roman. En effet, le personnage de papier se trouve épaissi d'une histoire. Présenté comme coupé de tout lien au début, un réseau de personnages se crée peu à peu grâce aux rencontres successives : James Jenkins¹, Horace Buck², Ann Bailey³... Bleston constitue alors un espace initiatique, vierge et neutre, dans lequel le personnage se construit progressivement une identité à travers la construction d'un réseau de connaissances et de lieux.

2.3.2 Le regard subjectif porté sur la ville ou la prise de conscience du « je » dans la ville

La présentation de la ville se fait toujours, comme nous l'avons vu dans une première partie, à partir d'un point de vue spécifique. Ainsi, dans son ouvrage *Julien Gracq*, Jean-Louis Poitevin affirme que « chaque lieu réel ou imaginaire, paysage ou pièce d'une demeure, naît sous un regard »⁴. Autrement dit, tout portrait littéraire d'une ville ne peut se faire qu'à partir d'une focalisation particulière. L'auteur, loin de prétendre vouloir embrasser par l'écriture l'espace urbain dans sa totalité, concède au

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 21

² Ibid. p. 29.

³ Ibid. p. 48.

⁴ POITEVIN, Jean-Louis. *Julien Gracq*. Paris : Marval, 1990. (« Lieux de l'écrit »). p. 6.

lecteur qu'il ne présente que ses propres perceptions. Il s'agit moins de rendre compte de l'espace objectif que de le dévoiler d'après la subjectivité du narrateur. Dès lors, les verbes modalisateurs abondent. Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Perec convient avec le lecteur qu'il ne livre que son point de vue : « Arrivent les pigeons ; ils me semblent moins nombreux qu'hier »¹. De même, dans *La forme d'une ville*, Gracq évoque le paysage sans écarter la possibilité d'inexactitudes : « Les tribunes, m'a-t-il semblé, ont été rebâties et agrandies »². Le narrateur se fait témoin plus que géographe. Il ne dément pas sa position singulière quant à sa perception de la ville mais, au contraire, il la met en scène. Il concède au lecteur les carences d'une telle présentation de la ville :

Limites évidentes d'une telle entreprise : même en me fixant comme seul but de regarder, je ne vois pas ce qui se passe à quelques mètres de moi : je ne remarque pas, par exemple, que des voitures se garent³.

Le pacte de lecture est fondé sur l'humilité. Plus que de montrer l'espace urbain, il s'agit de mettre en mots la perception particulière de cette étendue. Ainsi, dans son observation de l'extérieur, Perec expose son propre jugement de ce qu'il voit tout en laissant transparaître les inexactitudes possibles de son avis :

Passe un homme qui porte une maquette d'architecte (est-ce vraiment une maquette d'architecte ? Ça ressemble à l'idée que je me fais d'une maquette d'architecte ; je ne vois pas ce que ça pourrait être d'autre)⁴.

La mise entre parenthèse fonctionne comme une remarque concessive sur le jugement prononcé et comme une adresse en direction du lecteur. En témoignant de l'absence de vérification de ce qu'il voit, le narrateur affirme que son travail d'écriture révèle uniquement ses capacités sensorielles. Ce qui importe le plus, finalement, dans l'écriture de la ville, ce sont ces remarques personnelles qui ont pour vocation de livrer au lecteur la subjectivité de l'observateur.

¹ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p. 34.

² GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 72.

³ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p. 21.

⁴ Ibid. p. 32.

Il existe autant de perceptions de la ville que d'individus qui la parcourent. Cette remarque est mise en évidence dans *L'emploi du temps* de Butor où les habitudes spatiales du narrateur diffèrent de celles des autres personnages. Ainsi, le personnage James Jenkins, éternel habitant de Bleston, méconnaît certains lieux de la ville fréquentés par Jacques Revel :

James, qui, naturellement, n'était jamais venu dans un endroit de ce genre, agréablement décontenancé par ces saveurs nouvelles, me félicitait de connaître déjà si bien les ressources de cette ville¹.

Si le personnage de James Jenkins ne connaît pas le lieu fréquenté par Jacques Revel, ce n'est pas qu'il ignore la ville de Bleston mais qu'il n'en mesure pas toutes les ressources. Chaque personnage possède donc ses propres références et ses propres habitudes en matière de lieux. Chaque individu connaît une facette de la ville qui diverge de celle d'un autre. De la même manière, dans *La forme d'une ville*, Gracq parle de Nantes comme de « [sa] ville »². L'utilisation du pronom possessif semble plus relever de l'affirmation de la subjectivité du narrateur que de la propriété individuelle de la ville. En d'autres termes, le possessif permet de parler de la ville d'après son propre point de vue, sans prétendre rendre compte de « la » ville. Il s'agit de l'engagement subjectif de l'auteur qui ne peut compromettre en rien la cité nantaise. C'est toujours la vision subjective du narrateur qui est mise en perspective : « Le vrai port pour moi [...] c'était Saint-Nazaire, où je faisais escale chaque été sur le chemin de la plage »³. Le recentrage sur le sujet permet à Gracq de ne pas imposer sa vision des choses au lecteur et de ne pas le placer en unique connaisseur de Nantes. Il est question d'un rapport personnel à la ville qui évince tout caractère autoritaire du discours :

Je ne prétends en rien faire le portrait véridique d'une ville qui, au travers de son prisme, n'a jamais laissé la lumière filtrer pour moi intacte. Je ne fais état, je l'ai dit, que de sa présence en moi : la seule, de toutes les villes que j'ai connues, qui ne relève à aucun titre de la vérification⁴.

Gracq présente bien « sa » ville, c'est-à-dire Nantes telle qu'il la perçoit, et non pas « la » ville, c'est-à-dire Nantes telle qu'elle est. Il présente Nantes telle qu'elle

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 112.

² GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 11.

³ Ibid. p. 128.

⁴ Ibid. pp. 144-145.

apparaît à travers lui. Une même ville peut donc être perçue différemment selon les regards et les points de vue portés sur elle. En affirmant qu'« il existe un Nantes balzacien »¹, Gracq suppose que la perception de la ville par Balzac a été tout autre que la sienne. Ainsi, les écritures d'une même ville trouvent leur légitimité dans leurs différences. Pour exemple, les ouvrages littéraires sur Nantes ne peuvent être similaires étant donné qu'il s'agit toujours d'un rapport intime et individuel entretenu avec la ville. Prendre la ville pour objet littéraire semble donc légitime. En effet, bien qu'elle soit un espace délimité et objectif, elle constitue aussi une source intarissable puisqu'elle est toujours racontée – dans la littérature – d'après les perceptions propres d'un écrivain ou d'un personnage.

2.3.3 Le lieu de la mémoire

Présentée comme un lieu formateur, la ville confère au personnage une histoire partagée. L'espace urbain constitue un socle qui donne lieu à la réminiscence du personnage. Sur les lieux de la ville, les souvenirs peuvent venir se fixer. A chaque passage, à chaque rue, sur chaque pierre, l'histoire d'un personnage – habitant ou visiteur – s'est construite. Le retour sur les lieux révèle – au sens photographique du terme – les souvenirs : « la ville est un conservatoire de mémoires multiples, un réservoir infini d'images »². L'espace urbain ainsi défini devient le lieu qui maintient la mémoire. Cependant, la réminiscence n'est pas accordée à tout passant. Il est plutôt question d'une mémoire qui s'actualise lorsque l'individu revient sur les lieux urbains. La pierre conserve le souvenir tandis que le regard de l'individu la rend présente. La mémoire du citoyen n'est possible qu'à condition d'une union entre la ville et l'individu. Si, comme l'indique Bailly, « la ville est un dépôt d'images »³, ce sont les regards sur la ville qui tendent à faire rejaillir les souvenirs : « L'espace urbain est celui où cette représentation du passé se réactualise sans fin. La mémoire est en acte dans la remémoration, qui est contact et affleurement »⁴. La ville est bien « l'espace de la

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 83.

² MENELGADO, Hélène et Gille (dir.). *Les imaginaires de la ville, entre littérature et arts*. Op. cit. p. 18.

³ BAILLY, Jean-Christophe. *La ville à l'œuvre*. Op. cit. p. 58.

⁴ Ibid. p. 57.

mémoire »¹, pour reprendre le titre d'un chapitre de Patrick Marot dans *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*. En effet, elle est le lieu du vécu et permet, en tant qu'elle est un espace défini, de fixer les souvenirs.

Bien que la ville semble immuable parce qu'elle est avant tout construction, elle reste cependant soumise sinon à des transformations radicales, du moins à des variations. Gracq affirme d'ailleurs, pour ouvrir *La forme d'une ville*, que « la forme d'une ville change plus vite [...] que le cœur d'un mortel »². Autrement dit, la ville aussi possède une histoire. Ses mutations sont la marque d'une évolution perpétuelle. Si les constructions et les configurations urbaines permettent de fixer et de garder les souvenirs de chacun, c'est l'individu qui conserve la mémoire de la ville. En effet, le phénomène de réminiscence au contact d'une ville anciennement connue provoque une réactualisation de l'espace du passé. Une contrepartie en ce qui concerne le processus de remémoration est alors mise en place. D'une part, la ville fait rejaillir des sensations et des souvenirs enfouis pour le visiteur qui revient sur les lieux qu'il a déjà traversés. D'autre part, la mémoire stimulée par l'espace permet de le reconstituer à la lumière du passé et de dévoiler sa forme antérieure. Cependant, le processus de remémoration est éphémère puisqu'il s'appuie ici sur la perception à un moment donné d'un espace donné. L'écriture va permettre la fixation des souvenirs. Dans sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Perec conserve la mémoire de l'espace urbain. En s'installant trois jours consécutifs à différents horaires sur un même lieu, la place Saint-Sulpice, le narrateur dévoile le mouvement permanent de la ville. La mise en mots du perçu est le moyen de fixer ce qui se meut rapidement, de conserver les différents moments du lieu. Le recours à l'écriture afin d'immobiliser et d'immortaliser le temps est évoqué dans le roman de Butor, *L'emploi du temps* :

Mais tout cela est si lointain, si flou ; tant de soucis, tant de possibilités interfèrent ; tant de choses se sont passées depuis, qui pèsent tellement sur mon présent, tant de choses que je risque de déformer et d'oublier si je tarde trop à les écrire³.

¹ MAROT, Patrick. *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*. Paris : Lettres modernes Minard, 1999. (« Bibliothèque des Lettres modernes »). p. 107.

² GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 1.

³ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 169.

L'écriture est ici présentée comme l'unique moyen de témoigner avec le plus de précision possible des souvenirs. Par la mise à l'écrit du décor urbain, les souvenirs peuvent être conservés. L'écriture du lieu permet donc de résoudre un double problème puisqu'elle enracine l'histoire d'un espace mais aussi les souvenirs d'un individu liés à cet endroit.

La possibilité qu'a l'écriture de fixer une image, à la manière d'un cliché photographique, se double d'une faculté à entremêler passé et présent. Ainsi, dans *La forme d'une ville*, Gracq semble accomplir la réconciliation du présent avec le passé en établissant l'épaisseur temporelle de la ville : « Nantes "avant" et "après" »¹. En tant qu'il reste ancré chez l'individu, le passé d'un lieu est toujours perçu – même à travers le prisme du présent :

Dans mon souvenir, la place Saint-Similien se termine toujours au sud par une palissade de planches, qui devait protéger alors quelques travaux ; sur cette palissade trône l'affiche d'un *serial* à multiples épisodes comme le cinéma de l'époque les affectionnait².

La conjugaison des verbes au présent pour évoquer le passé insiste sur le caractère impérissable du souvenir. La mémoire confère une intemporalité à la configuration de la ville. Les images du souvenir paraissent impérissables, comme l'indique l'adverbe « toujours ». Même si la visite de Nantes s'effectue, dans *La forme d'une ville*, lorsque le narrateur est adulte, l'image du passé est toujours présente. On assiste à une surimpression de la forme ancienne de Nantes posée sur sa configuration actuelle :

L'ancienne ville – l'ancienne vie – et la nouvelle se superposent dans mon esprit plutôt qu'elles ne se succèdent dans le temps : il s'établit de l'une à l'autre une circulation intemporelle³.

Ainsi, les différentes temporalités de la cité se trouvent sinon confondues, du moins entremêlées sans rupture. Comme l'indique Bernhild Boie dans son étude sur *La forme d'une ville*, « la superposition du passé sur le présent n'amenuise ni l'un ni

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 119.

² Ibid. p. 53.

³ Ibid. p. 9.

l'autre »¹. Autrement dit, un équilibre entre les deux moments – passé et présent – est perceptible dans l'écriture gracquienne. Cet effet de calque est le fait de l'écrivain qui parvient à capter les deux temporalités pour les harmoniser et les fondre.

La ville constitue un support pour l'évolution du personnage, voire un espace initiatique qui marque l'individu de sa propre forme. A travers l'espace, le personnage prend conscience de lui. On assiste alors à un regard sur la ville qui s'avoue subjectif. En d'autres termes, le territoire urbain n'étouffe pas nécessairement l'individu par sa grandeur ; il est plutôt question d'une séparation qui se met en place entre ville et personnage au terme de l'initiation de ce dernier. Si elle joue un rôle dans la formation de l'individu, la ville porte alors son histoire, c'est-à-dire sa mémoire.

Dans les ouvrages de notre corpus, les auteurs semblent confondre ville et personnage par leur façon d'observer et de décrire l'espace urbain. La ville se trouve, dès lors, personnifiée. Dotée de caractéristiques propres à un personnage, la cité prend tour à tour des formes humaines différentes. La focalisation sur l'espace urbain lui confère une identité propre. Par conséquent, un rapport de forces s'établit entre l'espace et le personnage, lequel doit s'imposer pour ne pas se laisser anéantir par la grandeur urbaine. Si le rapport qui unit la ville et le personnage est sous le signe de la confrontation, l'individu se forme au sein de la cité. Cette initiation trouve son achèvement dans le détachement du personnage qui prend conscience de son rapport subjectif à la ville. Face à la démesure urbaine, l'individu doit trouver sa place.

Dans sa représentation par l'écriture, la ville se voit située au premier plan. Elle est ainsi constituée en motif littéraire. Ses formes étant, en effet, réécrites à l'image d'un personnage de papier, la ville se trouve redimensionnée à l'échelle de la littérature. L'écriture de la cité consiste alors en sa transfiguration pour en faire un sujet d'art. Objet manipulé pour devenir sujet artistique, la ville trouve une légitimité dans l'œuvre littéraire. Or, ce qui fait la singularité d'une œuvre d'art, c'est sa capacité à trouver une consistance différente selon qu'elle est appréhendée par tel ou tel individu, c'est-à-dire

¹ GRACQ, Julien. *Œuvres complètes, II*. Edition critique par B. Boie. Paris : Gallimard, 1995. (« Bibliothèque de La Pléiade »). p. 1560.

son actualisation permanente à travers des regards particuliers. Pour qu'elle soit considérée comme artistique, l'œuvre ne doit pas laisser insensible son observateur. Si l'espace urbain est légitime pour être un sujet d'œuvre littéraire, encore faut-il qu'il conduise l'individu à une éventuelle rêverie. En l'absence de toute projection de l'imaginaire sur le milieu urbain, la ville serait stérile et nierait ainsi son caractère artistique. C'est pourquoi il convient de se questionner sur la façon dont le territoire citoyen peut stimuler l'imagination.

3. La ville : invitation à l'imagination

Si les auteurs de notre corpus confèrent une place de première importance à la ville, c'est qu'elle correspond à un sujet de littérature. Or, l'espace urbain constitue une donnée géographique factuelle. En d'autres termes, la mise en mots de l'espace, pour qu'elle fasse œuvre d'art, doit se libérer du cadre pesant de la réalité de la ville. Bien que les trois ouvrages de notre corpus se proposent d'évoquer une cité particulière – dont les données correspondent à des réalités matérielles –, ils semblent aller au-delà d'un simple compte-rendu du décor urbain.

L'intérêt que porte l'écrivain sur la ville est motivé par la possibilité d'inventer au-delà du déjà existant. Autrement dit, il semble que ce soit la fertilité de l'espace urbain pour l'imagination qui invite l'écrivain à poser son regard sur l'étendue de la ville. La cité correspond dès lors à un ensemble qui est intimement lié à la création artistique.

Nous tenterons ici de voir en quoi la ville peut inciter à la rêverie et inviter à un travail de l'imaginaire. La structure même de l'espace urbain semble conduire à la rêverie, la ville étant souvent comparée à l'objet livre. Le territoire urbain se double d'une identité littéraire. Loin de constituer un lieu stérile de toute *re-présentation* mentale, la ville se voit restructurée et informée – voire déformée – par le travail imaginatif de son observateur. Nous verrons enfin que la ville et l'art sont interdépendants : si la ville peut être comparée, en elle-même, à une création artistique, il est aussi vrai que l'art peut être tour à tour celui qui influe sur la ville et celui qui est influencé par elle.

3.1 Analogie entre ville et livre

Le fait de placer la ville au premier plan d'un texte atteste qu'elle est digne d'intérêt. Prendre la ville comme sujet d'écriture suppose une richesse, une densité et une variété des ressources pour la création littéraire. Or, si la ville constitue un matériau propice à la littérature, c'est qu'elle présente des aspects qui la rapprochent de l'œuvre littéraire.

Les écrivains de la ville poussent à son comble l'aspect littéraire de la ville. Il s'agit d'en souligner les similitudes avec le livre. La ville – comme le livre – correspond à une œuvre à part entière qu'il convient de déchiffrer. Elle est identifiée comme une structure linguistique particulière. Le promeneur urbain, dans son appréciation du lieu, se fait lecteur. La ville se trouve alors observée de la même manière qu'un livre est lu.

3.1.1 « Le texte de la ville »¹

La ville est la socle d'une multitude de signes. En effet, l'espace urbain est recouvert d'images et d'écrits en tous genres : affiches publicitaires, panneaux de signalisations, noms de rues et de places, noms de restaurants, de cafés... Une multitude de mots couvrent ainsi le champ urbain. C'est ce que Butor, dans *Répertoire IV*, définit : « Par texte de la ville j'entends d'abord l'immense masse d'inscriptions qui la recouvre »². Autrement dit, le texte de la ville est constitué principalement par les signes écrits qui y sont présents. Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Perec s'applique à faire le répertoire de ces éléments écrits de la ville :

Des lettres de l'alphabet, des mots : "KLM" (sur la pochette d'un promeneur), un "P" majuscule qui signifie "parking" ; "Hôtel Récamier", "St Raphaël", "l'épargne à la dérive", "Taxis tête de station", "Rue du Vieux-Colombier", "Brasserie-bar La Fontaine Saint-Sulpice", "P ELF", "Parc Saint-Sulpice"³.

¹ BUTOR, Michel. *Répertoire IV*. (1974). Paris : La Différence, 2006.

² Ibid. p. 567.

³ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p.10.

Se trouver au sein d'une ville suppose de pouvoir en lire les inscriptions. Tel un livre ouvert, l'ensemble urbain abrite des lettres, des mots, des phrases. Entrer en elle permet de lire ce qu'elle offre à la vue du visiteur, de la même manière qu'ouvrir un livre invite à lire les mots qui s'y trouvent. Cependant, l'énumération de Perec stipule que les mots de la ville se découvrent au citoyen de manière aléatoire. Il s'agit plutôt d'un creuset verbal dans lequel les mots n'ont pas pour vocation de raconter une même histoire. A l'inverse, les mots renvoient tous à des endroits particuliers de la cité. Ils sont comme autant de possibles pour l'observateur. De la même façon, le narrateur du roman de Butor, *L'emploi du temps*, se réserve un temps pour l'observation lorsqu'il arrive à Bleston : « Je lisais au-dessus des portes : "Renseignements", "Billets", "Bar", "Consigne", "Salle d'attente de première classe" »¹. Les signes écrits qui composent en nombre la ville sont autant d'informations pour définir les différents lieux. Ils permettent la mise à l'écrit et, dès lors, l'explicitation de la fonction des espaces.

Le texte de la ville ne s'arrête cependant pas uniquement à ce qui est immédiatement visible pour le passant. En effet, certains signes peuvent faire sens pour le visiteur. Cette diversité de niveaux de compréhension de la cité rappelle les différentes façons d'appréhender un texte. Lorsqu'on lit un livre, on est en premier lieu sensible aux mots directement écrits sur le papier et à leur sens premier dans le texte. Or, si la lecture s'affine et se fait plus analytique, des sous-entendus émergent. La lecture ne se fait plus uniquement grâce aux mots inscrits mais aussi entre les lignes. Si la ville offre des signes écrits qui permettent de donner un premier sens à l'espace – notamment à travers la dénomination des lieux – d'autres signes peuvent tout autant fonctionner comme des ajouts de sens si on daigne leur accorder une importance. Le visiteur modèle est donc celui qui s'attache à trouver un sens, une cohérence à l'ensemble urbain et se livre à un travail d'interprétation. L'art présent dans la ville peut permettre de donner des sens supplémentaires à la cité dont il fait partie. Dans *L'emploi du temps*, des éléments artistiques de la ville sont explorés par le personnage Jacques Revel et constituent un outil de déchiffrement de Bleston. La capacité de l'art à imprimer du sens sur l'étendue urbaine est confirmée par le narrateur du roman de Butor :

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 13.

Je regardais les tapisseries du Musée, ces grandes illustrations de laine, de soie, d'argent, et d'or, qui m'ont si souvent servi de termes de référence dans ton déchiffrement, Bleston, dont les arbres m'ont fait découvrir certains de tes arbres, et les saisons voir tes saisons¹.

Le narrateur de *L'emploi du temps* partage ses temps de solitude entre la visite de l'Ancienne Cathédrale et l'observation de ses vitraux, le Musée qui conserve des tapisseries et le cinéma qui lui permet de découvrir d'autres villes. Les dix-huit broderies du Musée fonctionnent comme autant d'images de la ville. Leur thème est la vie du personnage mythologique Thésée². Les images légendaires viennent apporter une cohérence à l'histoire de Jacques Revel. Ainsi, les personnages du roman prennent une signification mythique en tant qu'ils sont apparentés aux personnages du mythe de Thésée : « Ann, Ariane encore terriblement lointaine, dont je recherche l'île au travers des pluies qui s'épaississent de jour en jour, de nuit en nuit »³. Histoire mythique et histoire romanesque s'entremêlent dans la narration. La référence à la mythologie donnée par les signes artistiques de la ville constitue un outil interprétatif pour le personnage et pour le lecteur. De même, la découverte du vitrail de l'Ancienne Cathédrale fonctionne comme un prisme au travers duquel un sens de la ville peut être défini. Intitulé « le Vitrail du Meurtrier »⁴, l'œuvre du lieu religieux représente « Caïn tuant son frère Abel »⁵. Face aux interrogations du narrateur, un guide est nécessaire pour proposer une interprétation. Il s'agit d'un religieux qui éclaire Jacques Revel en lui indiquant la symbolique du vitrail. La conservation de cet ornement tient à l'histoire de la ville de Bleston où un religieux est dénoncé pour avoir « voulu faire de [la] ville une ville de Caïn »⁶. Bleston est ainsi assimilée à la ville du meurtre. La figure biblique de Caïn est par ailleurs étroitement liée avec la ville. Dans une *Leçon littéraire sur la ville*, Marie-Claire Kerbrat rappelle que Caïn, jaloux de son frère Abel – lequel a reçu la faveur divine après avoir sacrifié une des bêtes de son troupeau à Dieu – décide de bâtir une ville⁷. Ces éléments, bien qu'ils ne soient pas écrits au sens premier du terme, permettent de donner du sens à la ville. L'espace urbain se fait donc à l'image d'un livre

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. pp. 388-389.

² Ibid. p.202-203.

³ Ibid. p. 325.

⁴ Ibid. p. 89.

⁵ Ibid. p. 90.

⁶ Ibid. p. 100.

⁷ KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur la ville*. Paris : PUF, 1995. (« collection Major »). p. 2.

puisque les éléments qui le constituent sont des indices pour comprendre la ville et en donner des pistes interprétatives qui sont autant de pistes de lectures.

3.1.2 Configuration livresque de la ville et configuration urbaine du livre

La ville s'ouvre à la manière d'un livre en tant qu'elle comporte une réserve de signes qu'il s'agit pour le visiteur d'identifier et d'interpréter. Son rapprochement avec l'objet littéraire est aussi dû à une similitude du point de vue formel. A l'instar de la langue, la ville possède une grammaire. En d'autres termes, la structure urbaine se voit assimilée, dans ses représentations littéraires, à une syntaxe spécifique. Les éléments qui forment une langue – grammaire, syntaxe, morphologie, sémantique – trouvent un écho dans l'espace urbain. Bailly, dans *La ville à l'œuvre*, pousse à son comble l'analogie entre livre et ville :

Il y a des rues sur des plans qui sont comme des mots sur la langue qu'on ne parvient pas à trouver ; il y a des carrefours où l'on s'arrête et des rues où l'on traîne, des squares et des jardins aussi, nous l'espérons toujours, des fontaines, toute une ponctuation de la ville qui laisse respirer ses grandes phrases amorphes comme ses fragments lumineux ; un passage est un aphorisme, une impasse une question, un escalier une réponse¹.

Ici, chaque espace urbain trouve un écho avec la langue. Chaque lieu correspond à un élément de la langue. Dans sa forme même, la ville trouve son reflet dans la littérature. Son dessin suit les contours d'une grammaire. Comme pour les langues où les grammaires se déclinent selon les dialectes et les pays, chaque ville possède ses propres règles grammaticales, ses propres constructions. La grammaire correspond à l'ensemble des règles établies qui permettent aux individus partageant une même langue de communiquer et de se comprendre. La grammaire d'une ville énonce alors également des usages et des normes qu'il convient aux habitants de connaître afin d'assurer une bonne cohabitation.

¹ BAILLY, Jean-Christophe. *La ville à l'œuvre*. Op. cit. p. 28.

L'analogie entre livre et ville trouve son apogée dans l'adéquation presque parfaite de leur forme. En d'autres termes, un rapport de ressemblance est mis en place dans l'apparence même des deux objets. La ville est présentée comme un livre, c'est-à-dire avec des pages, des caractères d'écriture spécifiques, une couverture... Ce n'est plus uniquement dans son articulation qu'elle possède des liens avec la littérature, mais dans sa configuration – laquelle se fait à l'image de l'objet livre. Si elle n'est pas clairement écrite dans les ouvrages de notre corpus, la comparaison de la ville avec un livre a été objet de littérature. Aragon, dans *Aurélien*, se plaît à décrire la capitale française sous les traits d'un opuscule :

Et Paris, Paris ouvert comme un livre avec sa pente gauche plus voisine
vers Sainte-Geneviève, le Panthéon, et l'autre feuillet, plein de caractères
d'imprimerie difficiles à lire à cette heure¹.

C'est l'espace lui-même qui prend la forme d'un livre. Il n'est plus seulement question ici de forme grammaticale mais bien de transfiguration complète de la ville en livre.

L'assimilation de la ville au livre peut être entendue comme interférence réciproque, comme le montre, sous le mode interrogatif, Bernhild Boie dans sa notice sur *La forme d'une ville* de Gracq : « Le texte dessine la texture de la ville, ou peut-être est-ce l'inverse ? »². Si la description de la ville s'appuie sur des traits livresques, l'écriture elle-même peut être influencée par la structure urbaine. C'est une relation fondée sur la symétrie : la ville est comparable à un livre comme un livre peut prendre des caractéristiques urbaines. La même architecture semble concerner la cité et le texte. Brunel, dans une étude sur *L'emploi du temps*, analyse le processus d'écriture du personnage du roman comme la création d'une « enceinte »³ protectrice par laquelle il se protège de Bleston. Jacques Revel dresse ainsi un texte en guise de fortifications, à la manière des villes médiévales construites dans une visée défensive. L'écriture érige des murs à l'intérieur desquels l'écrivain se trouve protégé. Le meuble de la table, dans le roman de Butor, est d'ailleurs fondamental pour la défense en tant qu'il est la condition

¹ ARAGON, Louis. *Aurélien*. (1944). Paris : Gallimard, 1990. (« Folio »). p. 96.

² GRACQ, Julien. *Œuvres complètes II*. Ed. critique par B. Boie. Paris : Gallimard, 1995. (« Bibliothèque de La Pléiade »). p. 1558.

³ BRUNEL, Pierre. *Butor, L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*. Op. cit. p. 23.

sine qua non de l'écriture : « cette table [...] était déjà mon rempart contre Bleston »¹. La métaphore fait de l'écriture une cité médiévale, refermée sur elle afin d'éviter les attaques des villes du dehors. Or, dans *L'emploi du temps*, la bataille livrée entre Bleston et le narrateur s'achève sur la victoire de la ville. Les murailles de fortification de l'écriture sont ainsi brisées : la protection a manqué d'efficacité. Les papiers qui soutenaient l'écriture du personnage sont alors comparés à un paysage de décombres :

J'ai vu samedi, en rentrant dans cette chambre, toutes ces pages empilées rayées de lignes d'écriture, sur cet amoncellement de phrases semblables aux ruines d'un édifice inachevé, en partie à cause de ma perte².

La scène est comparable à l'observation d'un paysage en ruine. L'édifice construit par l'écriture est détruit. Cette dévastation symbolise la défaite du narrateur face à Bleston. De la même façon que s'il s'agissait d'un combat entre deux cités ennemies, la ville formée par les mots se trouve défaite sous les attaques de sa rivale. En prenant une forme urbaine, le texte devient cité. Un jeu est ainsi mis en place dans la reprise des éléments architecturaux de la ville pour caractériser l'écrit. La création littéraire s'érige en véritable entreprise architecturale. Le texte est ainsi présenté comme le fruit d'un travail de composition solide. Si on ne construit pas une ville arbitrairement ou aléatoirement mais selon des plans d'urbanisme, il en est de même pour l'écriture. La métaphore permet également de matérialiser un combat entre deux entités ennemies.

3.1.3 Le lecteur de la ville

Face à l'analogie qui fait de la ville un livre, une figure s'impose : celle du lecteur. Le visiteur d'une ville – si celle-ci est semblable à un livre ouvert – occupe alors une position de lecteur. Ainsi, l'approche de la ville, qu'elle soit le fait de Butor, Gracq ou Perec, est avant tout sous le signe de la réception. Dans son ouvrage *Portraits de villes*, Garric indique que tout promeneur citadin perçoit la ville à travers certains

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 236.

² Ibid. p. 341.

lieux : « l'endroit [...] constitue [...] le point de départ essentiel de toute expérience de l'espace urbain »¹. Autrement dit, le visiteur d'une ville ne la saisit que par touches – comme nous l'avons vu précédemment dans la partie concernant la « géographie personnelle ». Cette approche de l'espace donne un caractère particulier au citadin et met en place une figure originale du lecteur. Bien que la comparaison de la ville à un livre fasse du visiteur un lecteur, il s'agit néanmoins d'un pacte de lecture singulier. En effet, l'attrance du citadin pour certains lieux de la ville éloigne tout principe de linéarité. Il ne s'agit pas d'ouvrir un livre et d'en faire une lecture suivie et attentive. A l'inverse, il est plutôt question, pour le promeneur de feuilleter à son gré les pages de la ville. La représentation de la ville par ses habitants conduit, selon Garric, à la prépondérance de « deux figures [...] : la synecdoque et l'asyndète »². Garric justifie la figure de la synecdoque en remarquant l'attachement des passants à certains détails de la ville. L'asyndète, qui renvoie à l'absence de liens grammaticaux entre les différents composants de la phrase, est la marque de la juxtaposition des éléments de la ville dans l'écriture. Ce constat insiste sur le fait que le visiteur de la ville fixe son attention uniquement sur certains éléments. La lecture faite de la ville ressemble donc à un assemblage de « morceaux choisis ». Le lecteur urbain possède alors des caractéristiques propres. Il est un flâneur qui parcourt en dilettante l'ouvrage qui s'offre à lui.

Cependant, comme il n'est pas évident d'être attiré et envoûté par tous les livres, une même hiérarchisation liée au goût est mise en place dans la perception des villes. Certains livres, comme certaines villes, ne nous plaisent pas. Ainsi, dans *Autour de sept collines*, Gracq exprime ses réticences à l'égard de Rome. La visite de la ville est décevante. D'emblée, Gracq avoue n'avoir « pas été tout à fait conquis par Rome »³. Il tente de donner une explication à l'absence de charme qu'a exercé la ville italienne sur lui :

¹ GARRIC, Henri. *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*. Op. cit. p. 22.

² Ibid. p. 24.

³ GRACQ, Julien. *Œuvres complètes II. Autour de sept collines*. Op. cit. p. 882.

Cette inhospitalité de la rue, qui mesure si chichement l'espace aux trottoirs, aux placettes, aux auvents des boutiques, aux terrasses des cafés, m'a gâté Rome à moitié¹.

Ce témoignage permet à Gracq de donner son avis personnel sur la ville. A travers ce texte, l'auteur écrit le rapport qui a été le sien avec Rome. Le texte traduit un jugement de goût individuel. C'est avec peu de plaisir que Gracq a découvert Rome, de la même façon qu'il est possible de ne pas être touché, ému, par un texte littéraire. A l'image du lecteur, le voyageur reste libre de donner son propre jugement de valeur face à ce qu'il visite. Il est des livres qui ne marquent pas comme il est des villes qui s'oublient vite. Gracq insiste d'ailleurs sur l'absence de trace laissée par certains lieux : « Suis-je vraiment allé à Naples ? En tout cas, cela ne m'a à peine gêné »². Le visiteur urbain demande donc, comme le lecteur, à être marqué par un lieu. C'est à force de voyages que le visiteur des villes peut avoir une opinion pertinente – tout comme c'est à force de lectures que les critiques du lecteur deviennent plus dignes d'intérêt. Ainsi, quand il parle de Rome, Gracq le fait à la lumière d'autres villes italiennes qu'il a eu l'occasion de voir et d'apprécier. Son jugement face à Rome est toujours argumenté par l'évocation d'autres sites : « A Venise, on n'est pas déçu [...]. Ici [Sorrente], il n'y a pas de surprise »³. S'il existe plusieurs sortes de lecteurs – du plus modeste au plus érudit –, il en est de même pour les amateurs de villes. C'est le niveau de connaissances qui permet au promeneur urbain d'apprécier certains lieux. Cependant, loin d'être un jugement objectif, c'est la propre culture – urbaine ou littéraire – de l'individu qui forme son goût.

Au reste, même si une ville nous plaît, sa lecture peut sembler fatigante. Lorsque Perec, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, observe avec assiduité les environs de la place Saint-Sulpice, il parle de la « lassitude des yeux, lassitude des mots »⁴. Cette remarque fait penser au processus de lecture dans lequel la vue finit pas s'affaiblir. Il s'agit bien d'une lecture de la ville en tant que Perec s'installe pour observer avec rigueur le texte urbain qui s'offre à lui. La grande attention portée au spectacle urbain est comparable à l'application lors de la lecture d'un ouvrage afin d'en saisir la trame et les complexité.

¹ GRACQ, Julien. *Œuvres complètes II. Autour de sept collines*. Op. cit. p. 905.

² Ibid. p. 893.

³ Ibid. p. 891.

⁴ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p. 25.

L'analogie de la ville avec le livre la légitime comme sujet principal de littéraire. L'espace urbain prend ici les formes d'un objet artistique. Ce rapprochement entre ville et livre met les deux entités sur un même plan. Dès lors, il convient d'observer et de comprendre l'étendue urbaine comme un réseaux de signes – écrits où dessinés – qu'il s'agit de déchiffrer voire d'interpréter. La structure urbaine elle-même se voit comparée à une structure grammaticale. Comme une langue, la ville possède ses propres règles qui permettent sa compréhension. Si la ville est un livre, le citoyen revêt donc la fonction de lecteur. Figure particulière, celui-ci peut tourner les pages à son gré et choisir, à force de détours, de promenades et d'arrêts, les morceaux de son histoire.

3.2 La restructuration de l'espace urbain par l'imaginaire

Errant dans la ville, le visiteur urbain pose un regard singulier sur l'espace qui l'entoure. Comme nous l'avons vu, le paysage citadin, s'il est unique, peut être perçu de diverses façons. A chaque individu parcourant la ville correspond une perception particulière de celle-ci. Il semble que l'empreinte individuelle soit présente sinon sur la ville, du moins dans l'image qu'on se fait d'elle.

L'imaginaire du personnage dans la ville entre alors en jeu. Face à l'incapacité de saisir dans son ensemble l'étendue urbaine, l'individu pallie le manque en complétant le décor à l'aide de ses rêveries. Les contours de la ville se voient alors redéfinis et redessinés à travers le prisme du phantasme particulier. Il en résulte une mise en abstraction de la ville qui finit par servir l'imaginaire.

3.2.1 L'inconnu

Pour que la réalité cède la place à l'imagination, encore faut-il qu'elle ne se dévoile pas entièrement. La lecture d'un livre illustré et d'un roman sans image ne peut être envisagée de la même façon. Le premier ouvrage invite explicitement le lecteur à une assimilation des mots au dessin tandis que le second donne plus libre cours à sa capacité imaginative. Pour ce qui est du paysage urbain, la possibilité créative est d'autant plus grande que chaque individu ne peut percevoir ni concevoir qu'une fraction d'espace. C'est ce qu'affirme Perec dans la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Le narrateur – qui est aussi spectateur - de la place parisienne ne prétend en aucun cas, par la prolifération de ses observations, dévoiler l'espace urbain dans son ensemble. Au contraire, il mentionne à plusieurs reprises l'incapacité qui est la sienne de cerner dans son ensemble le décor de la ville. Il s'applique à montrer que toute représentation de l'espace est toujours le fait d'un individu. Son travail consiste à ne présenter que ce que l'œil humain est capable de percevoir. Dans une étude comparative de l'œuvre de Perec et de la peinture de Klee, Molteni insiste sur la tentative des deux artistes de restituer le monde sensible qui leur est permis de voir :

L'une des conséquences de cette vision objective de la réalité est la modification de la notion d'espace. Perec et Klee nous présentent un espace construit et fragmenté, précisément parce que c'est de cette manière que la réalité est perçue¹.

La représentation de l'espace du tableau *Villas florentines* de Klee² semble aller dans ce sens. Si les motifs gravés correspondent à des constructions de logements, la composition de la toile consiste en une dense nomenclature de carrés diversement colorés. L'espace réel se trouve transposé à un espace pictural à travers le regard de l'artiste. La dimension spatiale extérieure passe par le prisme de la perception subjective, laquelle est reformée dans l'œuvre artistique. De la même manière, l'écriture de Perec insiste sur le caractère particulier de toute vision de l'espace. Il évoque d'ailleurs l'incapacité de la vue à montrer toute la ville : « je suis trop loin pour déchiffrer »³. Le citoyen méconnaît alors une grande partie de la ville et il lui faut combler ce vide. Face à la bulle qui entoure le personnage, l'inconnu est incommensurable. Dans *La forme d'une ville*, Gracq parle de Nantes comme d'une ville « à demi interdite »⁴. Cloîtré dans l'internat, le narrateur n'avait pas, en effet, la possibilité de sortir de l'enceinte de son lycée sans autorisation. Le lieu interdit correspond à un lieu caché duquel l'individu est mis à l'écart. Or, cette privation incite le personnage à se demander quel est le contenu de cet espace. La dissimulation, loin de tarir l'envie de découverte, incite l'individu à se questionner sur le pouvoir secret dont le lieu est doté. Une aura est dès lors placée autour de l'objet défendu. L'individu se trouve attiré par cet objet tout en éprouvant un sentiment de crainte à son égard. La méconnaissance d'un lieu conduit à une « peur permanente »⁵. Dans *L'emploi du temps* de Butor, le sentiment de peur est lié au fait d'être dans l'incapacité de tout voir, de tout contrôler. Ce qui se dissimule est, selon les propos du personnage James Jenkins, dangereux : « Voilà : c'est comme si tous les acteurs d'un meurtre y [les rues] étaient cachés »⁶. C'est donc ce qu'on ne voit pas qui inquiète et engendre la peur.

¹ MOLteni, Patrizia. « Faussaire et réaliste : le premier Gaspard de Georges Perec ». *Cahiers de Georges Perec, L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture*. Paris : Editions du Seuil, 1996. p. 58.

² KLEE, Paul. *Villas florentines*. 1926. Huile sur toile. 49,5 x 36,5 cm. Paris : Musée national d'art moderne. In MONSEL, Philippe (éd.). *Klee*. Paris : Editions Cercle d'Art, 1995. (« Découvrons l'art »), N°36. Voir annexe 5, p. 108.

³ PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Op. cit. p. 35.

⁴ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 5.

⁵ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 116.

⁶ Ibid. p. 117.

En réaction face à cet inconnu, l'individu crée de toutes pièces le décor qui l'entoure. Ce processus de palliation est mis en évidence dans un roman de Gracq, *Le rivage des Syrtes*. Dans celui-ci, le narrateur, Aldo, essaie d'envisager la scène d'une fête à laquelle il n'a pas pu se rendre à temps et parle d'un « décor théâtral [qu'il] s'imaginai[t] à distance »¹. Ce qui ne peut être perçu directement par l'individu prend forme en pensée. Imaginer ce qui ne se présente pas aux sens permet la mise en place ce que Gracq nomme une « mythologie personnelle »². Les termes de Gracq insistent sur la construction d'un ensemble de légendes autour de la ville. La réalité de l'espace urbain cède la place à l'imagination individuelle. Par conséquent, les lieux inconnus de la ville se trouvent dotés d'une symbolique personnelle. L'espace urbain qui échappe à l'individu lui est étranger. Du lieu commun que constitue la ville, il devient espace exotique :

Je vivais au cœur d'une ville presque davantage imaginée que connue, où je possédais quelques repères solides, où certains itinéraires m'étaient familiers, mais dont la substance, l'odeur même, gardait quelque chose d'exotique : une ville où toutes les perspectives donnaient d'elles-mêmes sur des lointains mal définis, non explorés, un canevas sans rigidité, perméable plus qu'un autre à la fiction³.

Si les limites de l'internat évoqué dans *La forme d'une ville* empêchent le narrateur d'observer directement la ville, l'imagination prend la relève. Les enceintes du lycée, loin de représenter une barrière infranchissable entre l'individu et la ville, rendent le travail de l'imagination foisonnant. Il est permis de tout inventer sur un lieu dont on ignore les caractéristiques. L'étendue spatiale elle-même n'est pas clairement définie dans l'esprit du narrateur, ce qui lui permet d'imaginer la ville à perte de vue. Ne connaissant que quelques aspects de Nantes, l'individu comble l'espace urbain par son imagination. Bien qu'il ne puisse pas visiter la ville à son gré, le narrateur de *La forme d'une ville* se dit être atteint par l'air de Nantes et envoûté par son atmosphère :

¹ GRACQ, Julien. *Le rivage des Syrtes*. Paris : Librairie José Corti, 1951. p. 75.

² GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 18.

³ Ibid. p. 4.

Cette vie qui passait au large, qui me frôlait sans cesse de son courant, et pourtant me laissait échoué sur la grève, animait pour moi jusqu'à l'obsession les rues d'une cité dont je ne percevais que la rumeur¹.

Une tension est ici perceptible entre la clameur continue de la ville qui touche le narrateur sans l'atteindre. Si l'enceinte scolaire dans laquelle se trouve le narrateur ne lui permet pas de voir la ville comme il le voudrait, elle n'empêche toutefois pas au souffle urbain de se faufiler jusqu'au personnage. Celui-ci a donc conscience du flux ininterrompu de la ville et son désir de la connaître se trouve décuplé. Tel un air provocateur qui vient exciter le narrateur, l'ambiance de Nantes est perceptible par endroits. La pensée de l'individu est ainsi sans cesse tournée vers la ville qu'il sent sans pouvoir la saisir. L'imagination prend la relève afin de satisfaire le désir montant du narrateur de connaître et d'être compris, au sens étymologique du terme, dans l'ensemble urbain.

3.2.2 Le rêve

La cité, en partie inconnue à l'individu qui désire la découvrir, devient le principal sujet de la rêverie. Obnubilé par la présence palpable et en même temps mystérieuse de la ville, le citoyen la retrouve et la redessine dans ses rêves. Dans *La forme d'une ville*, le narrateur se prend à songer à des villes : « J'ai rêvé coup sur coup, récemment, de Caen et de Quimper, deux villes que j'ai l'une et l'autre assez longtemps habitées »². Ces rêves, tels qu'ils sont décrits par Gracq, étonnent par leur proximité avec la réalité. En effet, des éléments urbains sont présents pour chacune des deux cités : un « cours »³ ou encore un « marché aux puces »⁴. Cependant, l'espace urbain côtoie avec proximité l'espace rural, jusqu'à se fondre avec lui. Ainsi, Caen est « envahi par les hautes herbes »⁵, tandis que Quimper se compose d'un « sentier bordé de pierres dressées »⁶. Il semble que l'espace urbain soit ravalé au profit de la campagne. La ville,

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 6.

² Ibid. p. 45.

³ Loc. cit.

⁴ Loc. cit.

⁵ Loc. cit.

⁶ Loc. cit.

dans le rêve du narrateur, se trouve alors transfigurée. Le rêve gracquien permet la réconciliation de la contradiction entre ville et campagne. L'assimilation rêveuse de la ville et de l'espace naturel est présente dans la *Description d'Olonne* de Bailly. Dans cet ouvrage, le narrateur évoque un rêve où il est question d'une clairière¹. Le narrateur donne un sens mortifère à la clairière et se livre à une interprétation : « Il fallait quitter cette clairière, qui ne pouvait être qu'Olonne »². La ville est présente indirectement dans les songes. Vidée de toute sa substance urbaine, elle devient un lieu susceptible de dépérissement.

Dans *L'emploi du temps*, le personnage Jacques Revel évoque deux rêves, lesquels conservent toujours un lien avec la ville de Bleston. Le second met en scène le narrateur : « Cette nuit, en plein sommeil, je me trouvais sur cette place de la Nouvelle Cathédrale où j'étais passé, dimanche dernier »³. Le rêve prend pour décor la ville où se déroule le quotidien du narrateur. Néanmoins, cet espace habituel se trouve ici doté d'une signification puisque la cathédrale – qui se transforme en une créature monstrueuse – frappe et étouffe la foule avec laquelle le narrateur se confond⁴. Les pouvoirs de la ville deviennent démesurés lorsqu'ils sont présents dans le rêve. Celui-ci semble fonctionner ici comme un révélateur qui indique au narrateur les dangers de Bleston. Dans *La forme d'une ville* comme dans *L'emploi du temps*, le rêve met en scène la ville connue par le narrateur. Le songe n'est alors pas complètement coupé du réel dans le sens où il prend pour appui une cité factuelle. Cependant, le rêve fonctionne comme un ajout de sens sur l'espace urbain. Tout en présentant certains aspects de la réalité – lesquels permettent à l'individu de reconnaître la ville où il vit – le rêve modifie les contours du lieu. En d'autres termes, le rêve effectue une fusion entre l'imagination et la ville en tant qu'il les superpose dans l'esprit du personnage.

La ville rêvée donne lieu à une confusion entre imaginaire et réalité. L'espace urbain, agrémenté par l'imagination du narrateur, se trouve transformé. Dans *La forme d'une ville*, Gracq, ne nie pas l'effet de transfiguration de la cité sous l'œil de l'observateur : « Je l'ai [Nantes] remodelée selon le contour de mes rêveries intimes »⁵.

¹ BAILLY, Jean-Christophe. *Description d'Olonne*. Op. cit. p. 163.

² Ibid. p. 164.

³ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 365.

⁴ Ibid. p. 366.

⁵ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 7.

En d'autres termes, les songes portés sur la ville s'imposent au narrateur jusqu'à le guider dans son observation. L'espace urbain qui devient l'espace rêvé devient un idéal. Le narrateur, en effectuant une surimpression de son imaginaire sur la cité, crée une ville idéale :

Mais la ville idéale qui ressurgit spontanément de mes songeries reste, à l'image du Nantes des *Cours*, une ville évacuée, quand plus rien n'adoucit les angles coupants de ses rues, quand la brume humaine qui masque son arrogance minérale s'est dissipée¹.

Le rêve urbain est ici poussé à son comble. En effet, ornée et modifiée par l'imagination, la ville se présente sous une nouvelle forme à l'individu. Si l'image de la cité se fonde sur un lieu effectif – en l'occurrence, Nantes –, elle se libère toutefois des carcans du réel. A partir de l'alliage entre la ville et la fiction projetée, le narrateur produit une cité idéale. On assiste à la fondation d'une cité rêvée, c'est-à-dire exclusivement présente dans les songes. En d'autres termes, le rêve de la ville conduit à l'élaboration d'un nouvel espace, lequel est à la fois un résultat de l'observation factuelle de la cité et de sa mutation dans l'espace du rêve.

3.2.3 Le nom : motif de rêverie

L'espace urbain se condense généralement dans un nom qu'il suffit de prononcer pour qu'il se déploie. La dénomination de la ville fonctionne comme une première approche de la ville pour l'individu. Nommer la ville, c'est déjà la connaître en partie, ou du moins, cela permet de lui faire prendre corps en imagination. Dans le premier chapitre de son ouvrage *Les deux Paris*, consacré à la création de Paris, Jean-Pierre A. Bernard indique que « le nom de la ville, ses noms, [...] font naturellement partie du rituel de fondation »². Cette remarque insiste sur la concordance entre le lieu et son nom. L'appellation de la cité est ici présentée comme indissociable de son édification. La dénomination de la ville joue un rôle fondamental dans l'image qu'elle véhicule.

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 31.

² BERNARD, Jean-Pierre Arthur. *Les deux Paris. Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle*. Seyssel : Champ Vallon, 2001. (« Epoques »). p. 17.

Nommer la ville, c'est indiquer son identité, c'est sous-entendre ses caractéristiques. Ainsi, dans *L'emploi du temps*, la consonance anglo-saxonne du nom de la ville, Bleston, lui confère dès le début de l'œuvre une identité britannique. A lui seul, le nom de la ville la charge d'une signification, d'autant plus que l'appellation de la cité du roman de Butor est fictive. Le nom de la ville fonctionne alors comme un point de départ dans la conception de l'espace défini.

Ce processus de dévoilement de l'espace urbain à partir du nom de la ville peut être compris à double sens. En effet, si nommer la ville peut laisser entrevoir - en imagination - son identité, le fait de se souvenir d'un nom peut, à son tour, donner lieu à des projections d'images dans les pensées de l'individu. Dans un de ses *Entretiens*, interrogé par Jean-Paul Dekiss, Gracq affirme que la simple évocation d'un nom peut provoquer le souvenir d'un lieu : « le souvenir d'une ville, pour moi, se recompose davantage autour de noms et de sonorités plutôt qu'autour d'images »¹. Dès lors, le nom de la ville déclenche la mémoire auditive de Gracq, laquelle permet la remémoration d'une cité. Si l'observation de la cité ne peut être qu'actuelle – en temps qu'elle ne peut se faire qu'à un temps donné qui unit le visiteur à la ville –, le nom de l'espace urbain, lui, persiste sur la durée. Le narrateur de la *Description d'Olonne* de Bailly, ayant vécu dans la ville pendant une durée déterminée de trois ans, a recours au nom de la cité pour se la remémorer : « Olonne, Olonne, c'est le nom désormais ; il le faut, d'un souvenir, d'une carte pliée qu'à chaque instant je peux rouvrir »². L'invocation de la ville passe par la répétition de son nom. L'évocation de la cité passe par la convocation de sa dénomination. Le nom de la ville conduit alors le narrateur à une remémoration de la cité.

Indépendamment de la réalité de la ville, le seul nom de la cité peut susciter la rêverie de l'individu. Il ne s'agit pas ici de visualiser ou de se remémorer un espace mais plutôt de ne s'attacher qu'aux sonorités du mot. Dans son étude *Portraits de villes*, Garric s'attache à montrer le caractère indépendant du nom de Nantes dans *La forme d'une ville* de Gracq : « Gracq détache explicitement le nom de la ville pour se livrer à une réflexion très proustienne sur les sonorités du nom de Nantes »³. Le signifiant se

¹ GRACQ, Julien. *Entretiens*. Paris : José Corti, 2002. (« Rien de commun »). p. 241.

² BAILLY, Jean-Christophe. *Description d'Olonne*. Op. cit. p. 137.

³ GARRIC, Henri. *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*. Op. cit. p.152.

trouve ici dissocié en partie du signifié. Ainsi, dans *La forme d'une ville*, Gracq propose sa réflexion sur le nom même de Nantes :

Le nom de la ville lui-même, longtemps trop familier pour être perçu dans sa singularité, et qui, d'être entendu moins souvent, plus isolément, a repris avec le temps une distance, une indépendance qui m'intriguent [...]. Nom plutôt dense que sonore, doté de grande capacité par l'*a* qui l'ouvre tout grand en son milieu, et que gonfle de substance, l'expansion de la syllabe nasale sur laquelle il s'articule. Nom beaucoup plus féminisé par sa désinence que je ne le percevais d'abord, de contours un peu flous, un peu flottants, mais que le pluriel vient nuancer d'une opulence étouffée, aussi substantielle que peu soucieuse de s'afficher¹.

Gracq se livre ici à l'analyse de « Nantes » comme mot. Il semble qu'il soit plus question d'un regard morphologique et phonétique que d'une réflexion directement liée au signifié. Le nom de la ville est traité selon ses sons, sa construction, et les effets produits sur le narrateur. Celui-ci émet néanmoins une concession concernant l'abstraction du nom de la ville en affirmant une nécessité de mise à l'écart de l'espace défini. Autrement dit, Gracq indique qu'un travail de détachement avec la ville est indispensable pour se livrer à une méditation sur son nom. Cette remarque insiste sur le fait que le nom de la ville se fond généralement avec l'objet qu'il définit. Or, ici, Gracq propose de lire sur deux plans différents dénomination et ville. Dans un tel angle d'approche qui privilégie le signifiant au signifié, la cité n'est plus considérée comme un espace mais comme un mot. L'abstraction du nom à la ville qu'il définit est ici totale. Le mot ainsi séparé de l'espace semble libérer l'individu des contraintes imposées par la structure d'une ville. La cité comme nom conduit l'écrivain à s'interroger sur la langue plus que sur la géographie. Le motif littéraire de la ville est ici poussé à son comble en tant qu'il s'agit de s'intéresser au mot même qui détermine la ville. Le nom de la ville trouve une autonomie qui permet à l'écrivain de puiser des éléments d'analyse coupés de la réalité de l'espace urbain. Le narrateur propose sa rêverie à partir de la dénomination urbaine. Il insiste sur les effets produits par le nom pour se livrer à une étude du terme libérée de toute objectivité spatiale.

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 201.

Bien qu'il habite l'espace urbain, le citoyen ne peut néanmoins pas le percevoir dans sa totalité et n'en saisit que des détails. Face à l'inconnu, l'écrivain invente. Les parties secrètes de la cité sont comblées par un travail de l'imagination. Le regard porté sur la ville mêle alors la réalité à l'imaginaire. Ainsi, l'espace urbain se trouve reconfiguré par l'apport imaginatif de chacun. Le seul nom de la ville donne libre cours à l'imagination jusqu'à se détacher totalement de l'espace signifié.

3.3 Ville et art

L'espace urbain et la création artistique sont susceptibles, nous l'avons vu, d'être pensés ensemble. La cité est en effet souvent qualifiée de centre culturel en raison de sa concentration d'œuvres.

Nous tenterons d'observer ici les différentes relations, indiquées dans les ouvrages de notre corpus, qu'entretiennent ensemble la ville et l'art. Pour cela, nous verrons que la cité, dans sa composition même, est un lieu artistique en tant qu'elle est une construction architecturale. L'art peut aussi influencer le personnage dans son appréhension d'une ville. La visite de celle-ci se fait à travers le prisme des connaissances culturelles de l'individu. Si la ville et l'art paraissent aller de pair, c'est que la première peut agir sur le processus de création en raison de l'influence de son territoire sur l'artiste.

3.3.1 La ville comme œuvre architecturale ou le poids du monumental

La composition de la ville est dominée par ses constructions. Qu'il s'agisse de logements, d'hôpitaux, de bureaux, de commerces, d'établissements scolaires ou autres, les monuments qui constituent une cité sont le fruit de choix architecturaux. Ces derniers, bien qu'ils répondent à des besoins liés à l'urbanisme, ont une liberté de style. Ainsi, les monuments qui habitent toutes les villes diffèrent. Les œuvres architecturales varient selon les époques et les courants : églises romanes ou gothiques, édifices correspondant aux normes du classicisme ou du baroque, constructions renaissantes ou contemporaines... Bien plus que l'objet d'un besoin urbain, l'édifice de la ville est une œuvre originale. Chaque monument se caractérise non seulement par sa fonction, mais aussi par sa forme. Ainsi, lorsque le personnage Jacques Revel, dans *L'emploi du temps*, se rend à l'ancienne cathédrale, il en décrit la composition : la façade ouest composée de « deux tours »¹, le portail « dont les colonnes romanes sont ornées parmi leurs entrelacs

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 67.

de médaillons en forme d'amandes où sont représentés les prophètes de l'ancienne loi »¹. L'édifice religieux de Bleston est d'abord présenté selon des termes architecturaux. La description permet la représentation du lieu selon ses caractéristiques formelles.

Les constructions urbaines ne semblent cependant pas identifier la ville dans son ensemble. Si les monuments composent en partie la cité, ils ne permettent pas pour autant de la définir vraiment. L'espace urbain, comme l'indique Bailly dans *La ville à l'œuvre*, se définit par un paradoxe, lequel montre que la cité est à la fois constituée par les monuments et la population : « le statut de la ville est bien ainsi, dans une oscillation entre le vivant et le muséal »². Cette assertion confère un double statut contradictoire à la ville qui la rend immuable et mouvante à la fois. Le caractère « muséal » du territoire urbain insiste sur ses constructions architecturales qui fonctionnent comme autant de références au passé de la cité. C'est dans la présence de monuments à valeur historique que la ville se trouve toujours rattachée à son passé. La ville est pourtant souvent définie comme un lieu de mouvement permanent, de flux constant, comme il en est question dans l'ouvrage *Les imaginaires de la ville, entre littérature et arts* : « Loin d'être un "instantané" figé, l'image d'une ville sans cesse fluctue »³. Il semble que la mobilité urbaine soit équilibrée par ses constructions immuables qui offrent à la cité une continuité assurant sa cohérence dans le temps.

Or, ce que nous montrent les ouvrages de notre corpus, écrire une ville c'est d'abord la saisir dans le mouvement qui la caractérise. Pour que l'écrivain parvienne à « sentir » la ville, c'est-à-dire à la saisir par ses sens, il lui faut mettre de côté ses monuments. Avant même la visite d'une ville, les édifices urbains sont étiquetés dans l'esprit de l'individu à travers les textes à vocation touristique. Dans *La forme d'une ville*, parlant de Nantes, Gracq évoque la liberté qu'offre la ville de se laisser visiter de la sorte : « Mais, en réalité, l'absence de beautés architecturales à saluer m'a rendu la ville tout de suite presque sensuellement plus proche »⁴. L'approche de Nantes semble ici facilitée par son déficit de monuments remarquables. Cette carence, loin de dévoiler au visiteur une ville sans intérêt, lui permet au contraire d'observer plus attentivement les mouvements quotidiens de la cité. Dès lors, le citoyen peut considérer la ville en son

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 67.

² BAILLY, Jean-Christophe. *La ville à l'œuvre*. Op. cit. p. 62.

³ MENELGADO, Hélène et Gille (dir.). *Les imaginaires de la ville, entre littérature et arts*. Op. cit. p. 16.

⁴ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 111.

sein, et s'en faire une opinion originale. Le même Gracq conteste d'ailleurs l'idée selon laquelle le monumental d'une ville en constitue le charme. L'approche de l'auteur de la ville de Rome est présentée, dans *Autour de sept collines*, sur le mode déceptif :

J'ai étouffé à Rome et à Florence – étouffé dans l'émerveillement – un peu comme dans le confinement d'un musée sans fenêtres : bouillonnement esthétique en vase clos, excès dans l'entassement d'art associé à un manque d'espace et de lointains¹.

Ce que regrette Gracq dans la capitale italienne, c'est son caractère monumental qui l'étouffe. La concentration excessive d'œuvres d'art dans la ville – parmi lesquelles les ouvrages architecturaux – fait suffoquer le visiteur. Les constructions de la cité écrasent l'individu et l'enferment dans les enceintes dressées. Il ne s'agit pas de renier l'art présent dans la ville en amenuisant sa valeur, mais plutôt de rendre compte de l'effet d'une telle accumulation sur le visiteur. Le qualificatif muséal attribué à la ville semble la figer. Pour le narrateur, l'authenticité du territoire urbain est avant tout perceptible dans la vie qui habite les lieux. Loin d'apporter un équilibre urbain, les constructions amenuisent, selon Gracq, la vitalité humaine : « A Rome, la proportion des ruines augustes, des reliques d'art et des bâtisses culturelles, est trop forte ; la population manque de consistance réelle »². Perec semble lui aussi intéressé principalement, voire exclusivement, par la quotidienneté urbaine et il s'interroge d'ailleurs sur la manière de saisir les événements journaliers présents dans une cité³. Il en résulte une absence totale d'intérêt porté aux œuvres architecturales de la ville : « Je suis trop habitué aux monuments pour les regarder »⁴. Ainsi, si la ville est riche en œuvres d'art par sa composition même, l'écrivain préfère regarder ce que d'autres ne voient pas – la quotidienneté des villes – pour ensuite transmettre aux lecteurs sa propre perception.

¹ GRACQ, Julien. *Œuvres complètes II. Autour de sept collines*. Op. cit. p. 888.

² Ibid. p. 885.

³ PEREC, Georges. *Penser / Classer*. Paris : Hachette, 1985. (« Textes du XX^e siècle »). p. 10 : « La première de ces interrogations [auxquelles répondent ses livres] peut être qualifiée de "sociologique" : comment regarder le quotidien ».

⁴ PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 1974. p. 87.

3.3.2 L'influence des lectures

Avant de visiter une ville, certains décident d'effectuer des recherches sur le lieu en question, en amont, afin de ne pas arriver sur un territoire totalement inconnu. Les premières lectures faites sur un espace peuvent ainsi fonctionner comme une préparation au voyage. Il s'agit, à travers elles, de se faire une idée du lieu que l'on va visiter. Dans ce cas, les lectures sont un préalable à la découverte de la ville. Effectuées antérieurement à la visite effective du lieu, elles trouvent leur justification dans leur adéquation plus ou moins précise avec la cité et dans la pertinence des informations apportées à l'individu. Ainsi, dans *Répertoire V*, Butor évoque ses voyages en témoignant de l'utilité des différents écrits lus :

Lorsque je suis dans la ville elle-même, les textes dont je me suis muni vont fonctionner, m'aider plus ou moins bien. Certains vont simplement s'ajouter à ce que je vois, comme un fond ou une autre face, mais sans me servir dans la vie quotidienne ; ceux qui m'importeront le plus sont ceux qui seront liés au texte même de la ville, qui me permettront de le lire, de la lire¹.

Les ouvrages emportés par l'auteur lors de ses voyages fonctionnent comme des guides voire des compagnons de route. Butor met toutefois en place une hiérarchie entre ses lectures. Ce classement provient de l'accompagnement que proposent les textes au visiteur. Soit ils ne sont que le reflet de ce que l'individu peut percevoir d'une ville – et sont, dans ce cas, peu précieux, soit ils lui permettent de voir au-delà de ses capacités. Ces secondes lectures aident le visiteur à vivre la ville. Dans son roman *L'emploi du temps*, Butor met en scène l'aide apportée par un livre dans le déchiffrement d'une ville. En effet, le personnage Jacques Revel prend possession d'un roman policier écrit par un certain J.-C. Hamilton, *Le Meurtre de Bleston*. Le soutien offert par le texte fictif est direct puisque le territoire dans lequel l'action est implantée est la ville dans laquelle Jacques Revel séjourne. Jouant sur un tableau connu par le narrateur de *L'emploi du temps*, *Le Meurtre de Bleston* représente des lieux familiers pour son lecteur : « un livre qui m'avait servi de guide aux premiers temps de mon séjour ici, un livre grâce auquel

¹ BUTOR, Michel. *Répertoire V*. Op. cit. p. 567.

notamment j'avais découvert ce restaurant »¹. Le roman policier constitue un conseiller pour le narrateur en tant qu'il l'aide à s'orienter et qu'il lui donne des points de repère dans la ville.

Les lectures convoquées dans la visite d'une ville ne concernent pas uniquement des ouvrages sur la cité en question. Un ouvrage peut servir de guide même s'il n'a pas pour sujet la ville visitée par l'individu. Dans *La forme d'une ville*, Gracq convoque à plusieurs reprises ses références littéraires afin d'exprimer les effets que produisent sur lui les espaces nantais. Le narrateur effectue un rapprochement entre ses lectures et ses perceptions de l'étendue urbaine :

C'est le souvenir de cette rumeur, électrisante, prochaine, et pourtant insaisissable, qui me rend proche par-dessus tout certains poèmes de Rimbaud, comme *Ouvriers* ("La ville avec ses fumées et ses bruits de métiers qui nous suivait très loin dans les chemins...")².

Le souvenir des vers rimbaldiens forme un écho dans la vie du narrateur. En effet, il met des mots sur des sentiments éprouvés par Gracq au contact de la ville. Bien que Rimbaud n'évoque pas la ville de Nantes, les images utilisées rendent compte d'une atmosphère sentie par le narrateur. *La forme d'une ville* est imprégnée par la culture livresque de son auteur. Or, les œuvres connues par Gracq sont projetées sur le décor nantais :

C'est au pied de ces carrières, dans les friches qui les bordaient, et où traînaient immobilisés de place en place des wagonnets rouillés, que je situais en imagination les terrains vagues – si peu parisiens – où Edgar Poe localise inductivement le théâtre du meurtre de *Marie Rojet*³.

Les ouvrages lus par Gracq sont actualisés dans leur nouvelle mise en scène spatiale. Gracq, en rêvant les histoires en lieu et place de Nantes, s'approprie les œuvres. Le fait que la situation géographique diffère de la position du lecteur n'empêche pas pour autant la *complicité accidentelle* qui se met en place entre les différents lieux. L'œuvre littéraire trouve ici son accomplissement qui consiste en son universalité. En effet, si Poe, Rimbaud ou Apollinaire parlent d'un endroit particulier –

¹ BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 303.

² GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 6.

³ Ibid. p. 55.

une ville -, d'une sensation singulière – un climat, une lumière -, leurs mots résonnent pour le lecteur qui y trouve un écho dans sa propre expérience. L'écriture du particulier tend alors au général.

Une telle expérience n'est, cependant, pas sans effet sur la perception de la ville par l'individu. Nourri de lectures diverses, l'individu conjugue jusqu'à confondre le décor planté devant lui avec le décor évoqué dans les pages des livres connus : « le lecteur la rêve [la ville], la recrée, la reconstruit en juxtaposant des bribes de descriptions empruntées à ses auteurs favoris »¹. L'espace connu est habillé par les imaginaires d'écrivains qui viennent nourrir les perceptions du lecteur. Le monde sensible dans lequel il habite s'étoffe par ses références artistiques. Le lecteur voit alors le décor qui l'entoure s'ajuster aux textes qui l'alimentent et, réciproquement, ses lectures se conformer aux territoires qu'il habite.

3.3.3 La ville comme incitation à la création littéraire

Les auteurs de notre corpus ancrent leur récit, comme nous l'avons vu, dans l'espace urbain. La ville semble constituer un territoire privilégié pour la création littéraire. La cité forme un point de départ possible pour l'écriture, elle est un moteur pour le processus de création. Cette idée est mise en évidence dans le roman de Butor, *L'emploi du temps*, où le narrateur Jacques Revel décide de prendre la plume. Le personnage définit son acte de mise à l'écrit comme un besoin :

Alors j'ai décidé d'écrire pour m'y retrouver, me guérir, pour éclaircir ce qui m'était arrivé dans cette ville haïe, pour résister à son envoûtement, pour me réveiller de cette somnolence qu'elle m'instillait avec toute sa pluie, avec toutes ses briques, [...] ; j'ai décidé d'élever autour de moi ce rempart de lignes sur des feuilles blanches².

L'écriture se fait bien à partir de la ville – ou plutôt du pouvoir exercé par Bleston sur le personnage. Elle se fait par rapport à la ville. Il s'agit ici de former, par l'écriture, une zone de protection face à la ville, un espace qui permette au personnage

¹ MENELGADO, Hélène et Gille. *Les imaginaires de la ville, entre littérature et arts*. Op. cit. p. 14.

² BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Op. cit. p. 261.

d'affirmer son identité. L'écriture de Jacques Revel va lui permettre d'analyser et d'interpréter, *a posteriori*, ses actions et celles des autres personnages dans la ville. La mise à l'écrit de ses aventures semble constituer un passage nécessaire pour que Jacques Revel ne soit pas victime de l'engourdissement provoqué par Bleston. Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, l'espace urbain est directement matière à l'écriture. Perec semble s'intéresser principalement, dans sa *Tentative*, à la manière dont on peut saisir le quotidien urbain. Cependant, la cause est quelquefois – implicitement – rappelée :

Comment parler de ces "choses communes" [...], les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes¹.

L'objectif de Perec apparaît ici : donner du sens au quotidien. En d'autres termes, la mise à l'écrit de l'espace urbain, la création littéraire à partir des territoires de la ville, permet de répondre aux questions ontologiques que se pose tout individu. L'écrivain, l'artiste, est capable de rendre compte de l'importance du quotidien. Il est celui qui voit les lieux de la ville qui semblent insignifiants pour d'autres : la rue, la place, la terrasse... Leur réécriture permet une prise de conscience du lecteur, lequel va lire et réaliser l'importance de ce qui lui paraissait commun, banal. Dans sa *Poétique de Georges Perec*, J.-D. Bertharion propose une interprétation du processus d'écriture de Perec : « La création littéraire engage un certain rapport au monde (et au livre), c'est-à-dire une façon de donner sens au réel »². Ainsi, la transfiguration de la ville en écriture permet à l'auteur de définir un sens sur les choses qui l'entourent. La création permet alors de relire le réel en lui ajoutant un sens qu'il est difficile voire impossible de percevoir à l'œil nu.

Outre l'impulsion directe donnée par l'espace urbain à l'écriture, la visite d'une ville peut aussi influencer, à plus long terme, l'écriture de l'écrivain. Lorsqu'il décrit son approche de Nantes dans *La forme d'une ville*, Gracq affirme que certaines de ses sensations connues à travers cette ville lui ont permis de nourrir ses écrits fictifs : « Du

¹ PEREC, Georges. *L'infra-ordinaire*. Paris : Editions du Seuil, 1989. (« La librairie du XX^e siècle »). p. 11.

² BERTHARION, Jacques-Denis. *Poétique de Georges Perec*. « ... une trace, une marque ou quelques signes ». Saint-Genouph : Librairie Nizet, 1998. p. 8.

souvenir gardé de l'hippodrome du Petit-Port, devait germer pour moi, près d'un demi-siècle plus tard, le récit du *Roi Cophétua* »¹. L'idée de germination insiste sur la trace laissée par l'espace sur l'individu. Il s'agit d'une marque indélébile qui habite l'auteur jusqu'à trouver un reflet dans ses créations. Néanmoins, l'empreinte de la cité, bien qu'elle soit profondément ancrée, souffre de l'éloignement du lieu en question. Dès lors, ce sont les premières impressions de l'individu qui demeurent, comme le montre Gracq :

Ces modèles imaginatifs tyranniques, stéréotypes qui imposent leur pli à l'enfance de bonne heure, à ses lectures comme à ses rêveries, exigent la clôture et se déchargeraient de leur magnétisme à voisiner trop familièrement².

L'image de la cité qui reste dans l'esprit de l'auteur est donc une marque lointaine. Le fait d'avoir vécu dans une ville et d'en avoir modifié les contours par la rêverie influe considérablement sur l'œuvre de l'auteur en lui apportant une vision du monde particulière. Lorsque, dans *La forme d'une ville*, Gracq revient sur son œuvre, il remarque des habitudes dans la création :

Il m'arrive quelques fois de penser, en songeant aux livres que j'ai écrits, que ce goût pour les zones bordières a gagné chez moi par la suite de proche en proche et pris de l'ampleur, jusqu'à se faire jour, par un jeu d'analogies, dans des domaines inattendus, de tonalité sensiblement plus sombre : de la lisière à la frontière, il n'y a qu'un pas³.

Ainsi, la marque laissée par Gracq sur ses œuvres est l'expression de la trace que lui a laissée sa propre expérience de la ville de Nantes. L'espace dans lequel l'auteur a évolué et a grandi constitue donc un fondement dans son identité de créateur. Dans un essai consacré à l'œuvre de Gracq, Michel Murat déclare que « le moi de l'écrivain se construit entre des lieux et des livres »⁴. Cette remarque permet de mettre en évidence le caractère fondateur des espaces fréquentés pour l'œuvre d'un auteur.

¹ GRACQ, Julien. *La forme d'une ville*. Op. cit. p. 75.

² Ibid. p. 76.

³ Ibid. p. 43.

⁴ MURAT, Michel. *L'enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*. Paris : Librairie José Corti, 2004. (« Les Essais »). p. 9.

Ville et art sont complices. En effet, si la ville peut être considérée comme le lieu privilégié pour exposer les œuvres d'art – en tant qu'elle concentre des musées, des galeries, etc. -, elle est elle-même œuvre architecturale par les constructions qui la composent. Cependant, le caractère monumental d'une ville, loin d'être capable de la définir complètement, peut dissimuler sa véritable identité. Ville et art sont complices dans leurs interférences : si l'œuvre littéraire donne un point de vue sur un lieu, les lecteurs s'en trouvent influencés dans leur propre regard porté sur la ville. Enfin, la ville peut – comme il en est question dans les trois œuvres de notre corpus – inviter et inciter à l'écriture. L'espace urbain laisse alors sa trace dans toute création de l'auteur qui l'a habité.

Sujet littéraire, la cité peut aussi s'inventer objet artistique. L'analogie fréquente qui assimile la ville à un livre insiste sur le caractère significatif de l'espace urbain qu'il s'agit pour le promeneur citoyen d'interpréter. Comme toute œuvre artistique, la ville est fertile pour l'imaginaire. Elle est un point de départ pour la rêverie. Des interférences entre ville et art sont alors remarquables. Si la ville peut être appréhendée à travers le prisme de la culture artistique de l'observateur, elle peut tout autant impulser et motiver l'écriture – comme il en est question dans les trois ouvrages de notre corpus – et dans la création artistique en général.

La ville constitue bien un motif littéraire, dans les deux sens du terme, puisqu'elle est à la fois œuvre d'art et invitation à la création littéraire, mobile pour l'écriture.

Conclusion

L'emploi du temps de Butor, *La forme d'une ville* de Gracq et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec ont le point commun de mettre la ville au cœur de leur écriture. En implantant leurs écrits dans l'espace urbain, les trois auteurs définissent la ville comme un cadre littéraire. La ville peut se fondre dans une œuvre en tant qu'elle en constitue le milieu. La notion de cadre implique non seulement la mise en place d'un environnement, d'un espace où l'écriture va pouvoir se déployer, mais aussi l'instauration de limites. Autrement dit, le choix d'un certain décor pour le récit suppose le respect de ses frontières. Il ne s'agit pas, bien sûr, de proscrire tout éloignement du cadre fixé, mais plutôt d'attribuer un espace plus ou moins clos à l'écriture donnant des points de repères au lecteur. La mise en place d'un décor urbain dans l'œuvre littéraire instaure un pacte de lecture fondé sur un référentiel commun. Mettre en mots l'espace urbain suppose d'en décrire les structures particulières, c'est-à-dire d'en révéler l'urbanisme. Dès lors, l'environnement décrit peut correspondre à un espace connu – qu'il soit reconnu ou représenté – pour le lecteur. Loin de fonctionner comme un cadre restrictif pour le déploiement de l'écriture, la ville correspond à un espace ouvert puisque, malgré ses frontières, elle offre un large voire intarissable panel de récits. Par la densité et la diversité de sa population, par la fragmentation de son territoire, la ville est l'espace de tous les possibles. Définie tant comme un ensemble de constructions que de populations, la ville est une source d'inspiration généreuse et une motivation pour l'écriture.

Cependant, dans les trois ouvrages de Butor, Gracq et Perec, l'espace urbain déborde amplement la seule fonction de cadre. En effet, loin d'être limitée à un simple arrière-fond sur lequel viennent se projeter des récits, la ville est mise en lumière. Cette focalisation sur la cité va jusqu'à produire une confusion entre ville et personnage. La description de la ville utilise, en effet, des procédés propres à la description d'individus. Une telle observation de la ville permet la mise en mots de l'espace. Autrement dit, mettre l'espace urbain sur un plan d'égalité avec le personnage permet de le redimensionner à l'échelle littéraire. La personnification de l'espace urbain conduit alors à une relation de proximité entre ville et individu – lequel est présent, dans les ouvrages de notre corpus, à travers la figure du narrateur. C'est alors un véritable face à

face qui se met en place entre la cité et l'individu. Confronté à l'espace urbain qu'il habite, l'individu se forme dans la ville. Dès lors, la cité l'informe, au sens où elle a un impact sur son identité. Le milieu urbain marque de son sceau l'individu. La relation entre la ville et l'individu est fusionnelle. Par l'écriture, la cité se voit dotée d'un corps et devient un élément vivant, c'est-à-dire doué d'un agir. Elle fait alors office de partenaire du personnage – que leur relation soit sous le signe de la complémentarité ou de la confrontation. Dans *L'emploi du temps* de Butor, *La forme d'une ville* de Gracq ou *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec, la ville, tel un protagoniste, occupe une position centrale. Elle constitue le sujet même de l'écriture puisque, même lorsque le « je » narratif est présent, elle l'accompagne jusqu'à la fusion.

Si la ville correspond à un espace géographique précis et délimité, lequel peut être reproduit sur un plan ou une carte, la factualité du lieu n'empêche pas pour autant tout processus imaginatif. Tel un livre qu'on ouvre – et la comparaison n'est pas nouvelle – la ville s'offre à lire pour le promeneur qui la parcourt. Si on file la métaphore, la lecture de la ville suppose, comme il en est question dans une œuvre littéraire, la mise en place d'une grille interprétative à plusieurs niveaux. Une approche littéraire de la cité conduit à une multiplicité d'interprétations – et donc de lectures – possibles. Dès lors, la ville n'est pas la même selon qu'elle est perçue par tel ou tel individu. La perception subjective de la cité engage au développement de l'imagination. En effet, l'individu qui parcourt la ville, ne pouvant la cerner dans sa totalité, complète et reforme les contours de l'espace selon ses propres images. Un jeu d'interférences se met en place entre l'imaginaire et la réalité urbaine : les lectures ou les autres références culturelles et imaginaires de l'individu influent sur sa manière de percevoir la ville tandis que la connaissance de la ville complète l'imagerie de l'individu jusqu'à le conduire à la création artistique. Ainsi, l'espace de la ville peut être mis en mots indéfiniment, sans pour autant constituer une répétition continue. Si la perception de la ville varie selon les interprétations et les références de chaque individu, alors la création qui prend cet espace comme point de départ forme une œuvre nouvelle et originale.

Butor, Gracq et Perec confèrent à la ville une place fondamentale dans les trois ouvrages qui composent notre corpus. Ils font de la ville un véritable motif littéraire. Non seulement, l'espace urbain constitue une cause, une motivation pour l'écriture en tant qu'il offre un terrain à la fois structuré et ouvert pour la création, mais il se révèle

aussi être le sujet principal de l'œuvre littéraire. Dans *L'emploi du temps*, *La forme d'une ville* et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, la ville occupe le premier plan de l'écriture. Il s'agit pour les auteurs de l'observer, de la donner à voir grâce à une série de procédés qui participent de sa transfiguration : par l'écriture, la ville – notion géographique – devient objet littéraire. Si la méthode, le dessein et le résultat de la représentation littéraire de la ville diffèrent dans les trois ouvrages de Butor, Gracq et Perec, ils se rejoignent dans leur perception littéraire de la ville. Autrement dit, ils s'emparent de l'espace urbain comme d'un matériau d'écriture. La ville peut faire œuvre d'art. En effet, en constituant un motif littéraire, elle impulse et donne sa substance à la littérature.

Les trois ouvrages du XX^e siècle que nous nous sommes proposés d'étudier sont autant de points de vue sur l'espace urbain. L'écriture de la ville correspond à chaque fois à un regard porté sur elle. En d'autres termes, loin de vouloir présenter la ville dans sa structure d'ensemble, les auteurs façonnent plutôt une œuvre originale à travers leur perception singulière de l'espace. Il n'est pas question pour eux d'endosser le rôle d'un cartographe ou d'un géographe et de dresser un portrait véridique de la cité, mais d'affirmer leur subjectivité en parlant de l'espace comme d'un point de contact, un point de rencontre avec l'individu. Dès lors, plus que de présenter l'espace tel qu'il est, il convient de le représenter, c'est-à-dire de dessiner, par les mots, une image perceptible par le lecteur de la ville. Plus que cela encore, il s'agit de re-présenter l'espace urbain. En d'autres termes, par la mise à l'écrit de la ville, les écrivains façonnent une nouvelle cité puisqu'ils la reforment afin d'en faire un matériau littéraire. Ce qui importe, ce n'est donc pas l'exactitude de l'espace reflété dans le livre, mais la singularité du regard porté sur cet espace. Dès lors, le narrateur et la ville trouvent une unité. En effet, l'espace urbain comprend, au sens étymologique du terme – prend en lui – l'individu qui l'habite jusqu'à marquer son empreinte sur son identité, de la même façon que le narrateur comprend la ville en tant qu'il la re-présente dans son esprit.

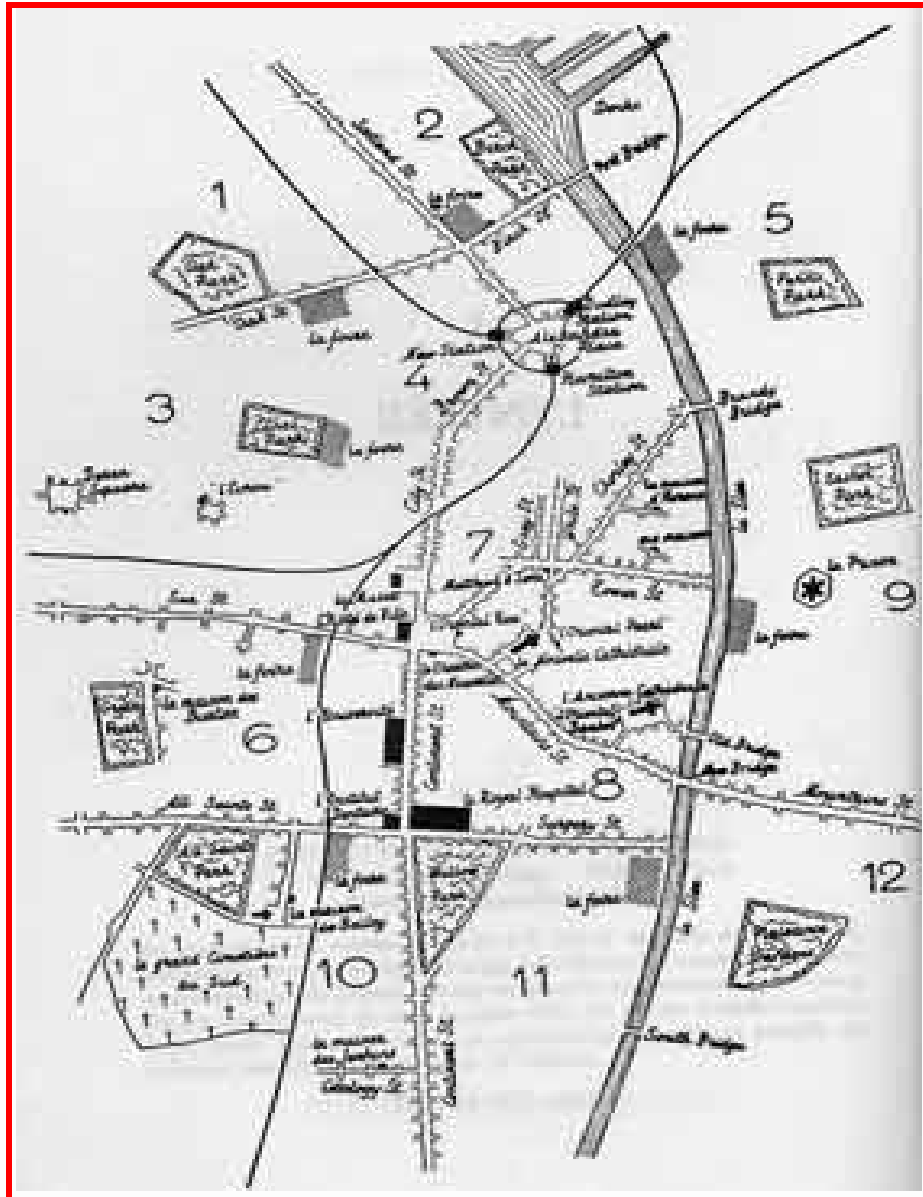
A une époque où les villes se multiplient et s'agrandissent avec empressement, l'écriture semble être dans l'incapacité de saisir l'ensemble du paysage urbain. En connaissant et en affirmant cette impossibilité due à une trop grande différence d'échelle, l'écrivain de la ville s'attache à cerner et à transcrire la dimension humaine de la cité. Dans le rapport particulier entre l'individu et l'espace urbain mis en mots dans

L'emploi du temps, La forme d'une ville et Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, on trouve une volonté d'affirmer la présence de l'homme dans un espace surdimensionné. Dès lors, les ouvrages de Butor, Gracq et Perec semblent partager un objectif : se mettre à échelle humaine. Dans leur revendication littéraire d'habiter l'espace, de se l'approprier, et ainsi de mettre l'urbanisation au service de l'homme, les promeneurs urbains que sont Butor, Gracq et Perec semblent refuser l'aliénation de l'individu par son milieu.

ANNEXES

Annexe 1

Butor, Plan de Bleston



Source :

BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. Paris : Editions de Minuit, 1995. (Collection « Double », 11). p. 8.

Annexe 2

Plan de Nantes



Source :

GRACQ, Julien. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 1995. (« Bibliothèque de La Pléiade »). pp. 1564-1565.

Annexe 3

Perec au « Café de la Mairie », place Saint Sulpice

Source :

NEEFS, Jacques et HARTJE, Hans. *Georges Perec. Images*. Paris : Editions du Seuil, 1993. p. 134.

Annexe 4

Vieira da Silva, *Perspectives urbaines*

Source :

VIEIRA DA SILVA, Maria Helena. *Perspectives urbaines*. 1952. Huile sur toile. 97 x 130 cm. Collection privée. In CALZETTA JAEGER, Chiara. *Vieira da Silva*. Paris : Editions Cercle d'Art, 2006. (« Découvrons l'art »). N°30.

Annexe 5

Klee, *Villas florentines*

Source :

KLEE, Paul. *Villas florentines*. 1926. Huile sur toile. 49,5 x 36,5 cm. Paris : Musée national d'art moderne. In PISSARRO, Joachim. *Les cathédrales de Monet. Rouen 1892-1894*. Arcueil : Anthèse, 1990.

Bibliographie

1. Corpus

BUTOR, Michel. *L'emploi du temps*. (1956). Paris : éditions de Minuit, 1995. 397 p. (Collection « Double », 11).

GRACQ, Julien. *La Forme d'une ville*. (1985). Paris : Librairie José Corti, 2008. 213 p.

PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. (1975). Paris : Christian Bourgois éditeur, 2008. 50 p. (collection « Titre »).

2. Œuvres littéraires

2.1 Œuvres de Michel Butor

BUTOR, Michel. *Le Génie du lieu*. Paris : Editions Bernard Grasset, 1958. 210 p. (“Les Cahiers Rouges”).

BUTOR, Michel. *Œuvres complètes III. Répertoire IV*. (1974 ?) Paris : La Différence, 2006. pp. 101-438.

BUTOR, Michel. *Œuvres complètes III. Répertoire V*. Paris : La Différence, 2006. pp. 543-804.

BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*. Paris : La Différence, 1993. 306 p.

2.2 Œuvres de Julien Gracq

GRACQ, Julien. *Œuvres complètes II. En lisant, en écrivant*. Paris : Gallimard, 1995. (« Bibliothèque de La Pléiade »). pp. 553-768.

GRACQ, Julien. *Œuvres complètes II. La forme d'une ville*. Paris : Gallimard, 1995. (« Bibliothèque de La Pléiade »). pp. 769-878.

GRACQ, Julien. *Œuvres complètes II. Autour de sept collines*. Paris : Gallimard, 1995. (« Bibliothèque de La Pléiade »). pp. 879-936.

GRACQ, Julien. *Œuvres complètes II. La Presqu'île. « Le roi Cophétua »*. Paris : Gallimard, 1995. (« Bibliothèque de La Pléiade »). pp. 489-523.

GRACQ, Julien. *Œuvres complètes II. Les eaux étroites*. Paris : Gallimard, 1995. (« Bibliothèque de La Pléiade »). pp. 525-551

GRACQ, Julien. *Le Rivage des Syrtes*. Paris : Librairie José Corti, 1951. 322 p.

GRACQ, Julien. *Entretiens*. Deuxième édition. Paris : José Corti, 2002. (« Rien de commun »).

2.3 Œuvres de Georges Perec

PEREC, Georges. *Espèces d'espace*. Paris : Galilée, 1974. 124 p.

PEREC, Georges. *L'infra-ordinaire*. Paris : Editions du Seuil, 1989. (« La librairie du XX^e siècle »).

PEREC, Georges. *La vie mode d'emploi*. (1978). Paris : Hachette, 2004. 642 p. (« Le Livre de Poche »).

PEREC, Georges. *Penser/Classer*. Paris : Hachette, 1985. 184 p. (« Textes du XX^e siècle »).

2.4 Autres auteurs

ARAGON, Louis. *Aurélien*. (1944). Paris : Gallimard, 1990. (« Folio »).

BAILLY, Jean-Christophe. *Description d'Olonne*. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1992. 200 p.

BAILLY, Jean-Christophe. *La ville à l'œuvre*. Paris : éditions Jacques Berton, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. (1869). Paris : Flammarion, 1997. (« Librio »).

3. Etudes critiques

3.1 Ouvrages critiques sur Michel Butor

BRUNEL, Pierre. *Butor, L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*. Paris : PUF, 1995. 172 p. (collection « écrivains »).

BRUNEL, Pierre. « *L'emploi du temps. La ville et le texte* ». *Littérales*, 1993, *La ville moderne dans les littératures*, n°12, pp. 47-56.

CALLE-GRUBER, Mireille (éd.). *Michel Butor. Déménagements de la littérature*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2008. 309 p.

HELBO, André. *Michel Butor. Vers une littérature du signe*. Bruxelles : Complexe, 1975. 181 p. (« Creusets »).

JONGENEEL, Else. *Michel Butor. Le pacte romanesque*. Paris : Librairie José Corti, 1988. 293 p. (« Rien de commun »).

KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur L'Emploi du temps de Michel Butor*. Paris : PUF, 1995. 119 p. (collection « Major »).

SANTSCHI, Madeleine. *Voyage avec Michel Butor*. Lausanne : Editions L'Age d'Homme, 1982. 223 p.

TEULON-NOUAILLES, Skimao et Bernard. *Michel Butor. Qui êtes-vous ?* Lyon : La Manufacture, 1988. 378 p.

3.2 Ouvrages critiques sur Julien Gracq

BRIDEL, Yves. *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*. Lausanne : Edition L'Age d'homme, 1981. 141 p. (« Lettera »)

CARION, Jacques. *Julien Gracq et la poétique du paysage*. Bruxelles : La Renaissance du Livre, 2002. 64 p. (« Conférences des Midis de la poésie »).

COELHO, Alain ; LHOMEAU, Franck ; POITEVIN Jean-Louis. *Julien Gracq, écrivain*. Laval : Editions SILOE, 1988. 155 p. (« Le Temps singulier »).

LEUTRAT, Jean-Louis. *Julien Gracq*. Paris : Editions du Seuil, 1991. 284 p. (« Les contemporains »).

MAROT, Patrick. *La Forme du passé. Ecriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*. Paris : Lettres modernes Minard, 1999. (« Bibliothèque des Lettres modernes »).

MONBALLIN, Michèle. *Gracq. Création et recréation de l'espace*. Bruxelles : Editions universitaires, De Boeck Université, 1987. 323 p. (« Prisme méthodes 2 »).

MURAT, Michel. *L'enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*. Paris : José Corti, 2004.

PLAZY, Gilles. *Voyage en Gracquoland*. Paris : Editions de L'Instant, 1989. 235 p. (« Griffures »).

POITEVIN, Jean-Louis. *Julien Gracq*. Paris : Marval, 1990. 95 p. (« Lieux de l'écrit »).

VOUILLOUX, Bernard. *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*. Genève : Droz, 1989. 349 p.

« Julien Gracq, le dernier des classiques ». *Le Magazine littéraire*. Juin 2007. N° 465. pp. 24-61.

3.3 Ouvrages critiques sur Georges Perec

L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture. Paris : éditions du Seuil, 1996. 233 p.

BERTHARION, Jacques-Denis. *Poétique de Georges Perec*. « ...une trace, une marque ou quelques signes ». Saint-Genouph : Librairie Nizet, 1998. 300 p.

MAGNÉ, Bernard. *Georges Perec*. Paris : Nathan Université, 1999. 128 p. (« collection 128 »).

NEEFS, Jacques et HARTJE, Hans. *Georges Perec. Images*. Paris : Editions du Seuil, 1993. 191 p.

PEREC, Paulette (dir.). *Portraits de Georges Perec*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2001. 238 p.

ROSIENSKY-PELLERIN, Sylvie. *Perecgrinations ludiques. Etudes de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*. Toronto : Editions du Gref, 1995. 260 p. (« Collection Theoria », n°5).

4. Ouvrages littéraires théoriques

4.1 Ouvrages sur la ville en littérature

BANCQUART, Marie-Claire. *Paris « Belle époque » par ses écrivains*. Paris : Adam Biro, 1997.

BERNARD, Jean-Pierre Arthur. *Les deux Paris. Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle*. Seyssel : Champ Vallon, 2001. 294 p. (« Epoques »).

BERNARD, Jean-Pierre Arthur (textes réunis et présentés par). *Le goût de Paris. L'espace*. Paris : Mercure de France, 2004. 119 p. (« Le petit mercure »).

FRECHURET, Maurice. « Rituels et espaces d'intimité dans la ville ». *Espaces en représentation*. Université de Saint-Étienne : CIEREC, 1982, pp. 133-147.

GARRIC, Henri. *Portraits de ville. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*. Paris : Honoré Champion, 2007. 571 p. (« Bibliothèque de littérature générale et comparée », n°69).

KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur la ville*. Paris : PUF, 1995. 119 p. (collection « Major »).

MENELGADO, Hélène et Gille (dir.). *Les imaginaires de la ville, entre littérature et arts*. Rennes : PUR, 2007. 499 p. (Collection « Interférences »).

4.2 Théorie littéraire générale

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. 11^{ème} édition. Paris : PUF, 1983. 214 p. (« Quadriges »).

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Editions du Seuil, 1970.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972. 286 p. (« Collection Poétique »).

HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris : Hachette supérieur, 1993. 247 p. (« Recherches littéraires »).

HAMON, Philippe. *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*. Paris : Macula littérature, 1991.

LAVOCAT, Françoise. MURCIA, Claude. SALADO, Régis (dir.). *La Fabrique du personnage*. Paris : Honoré Champion, 2007. 581 p.

RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*, I. Paris : Editions du Seuil, 1983. (Collection « L'ordre philosophique »).

5. Ouvrages généraux

5.1 Dictionnaires et encyclopédies

Le Petit Robert. 2004.

Encyclopaedia Universalis. « Ville ». Paris. 1992. Tome 23, pp. 610-665.

LACOSTE, Yves. *De la Géopolitique aux paysages. Dictionnaire de la géographie*. Paris : Armand Colin, 2003. « Ville ». pp. 407-408.

5.2 Ouvrages généraux sur la ville

DUBY, Georges (dir.). *Histoire de la France urbaine*. Paris : Editions du Seuil, 1985. Tome 5, « La ville aujourd'hui ». (« L'univers historique »).

SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Réédition. Paris : Editions Payot & Rivages, 2004. 626 p. (« Petite Bibliothèque Payot »).

SANSOT, Pierre. *Rêveries dans la ville*. Paris : Carnets Nord, 2008. 268 p.

Entretiens de Pierre Sansot avec Jean-François Dhuys. France Culture : « A voix nue », 2008. INA.

5.3 Ouvrages d'art

PISSARRO, Joachim. *Les cathédrales de Monet. Rouen 1892-1894*. Arcueil : Anthèse, 1990.

MONSEL, Philippe (éd.). *Klee*. Paris : Editions Cercle d'Art, 1995. (« Découvrons l'art »).

CALZETTA JAEGER, Chiara. *Vieira da Silva*. Paris : Editions Cercle d'Art, 2006.
(« Découvrons l'art »).