



Le fantasme du retour au chaos dans l'écriture de New York

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. Le fantasme du retour au chaos dans l'écriture de New York. French review, American Association of Teachers of French, 1998, 72 (2), pp.250-259. <hal-01312672>

HAL Id: hal-01312672

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01312672>

Submitted on 9 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Le Fantôme du retour au chaos dans l'écriture de New York

Author(s): Crystel Pinçonat

Source: *The French Review*, Vol. 72, No. 2 (Dec., 1998), pp. 250-259

Published by: [American Association of Teachers of French](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/399032>

Accessed: 04/02/2011 16:18

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=french>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



American Association of Teachers of French is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *The French Review*.

<http://www.jstor.org>

Le Fantôme du retour au chaos dans l'écriture de New York

par Crystel Pinçonat

"PAS UNE PIERRE QUI N'APPELLE une bombe!" (Guilloux 120). Dans l'imaginaire littéraire, New York exacerbe ce constat. C'est fréquemment le fantôme de la dernière ville qui habite la représentation de la métropole. Pour reprendre une formule de Jean Baudrillard, New York semble incarner "le dernier excès de cette verticalité baroque, de cette excentricité centrifuge, avant le démantèlement horizontal, puis l'implosion souterraine" (49). Peut-être plus encore que dans la littérature américaine, ce fantôme de retour au chaos hante les romans français où New York est mis en scène. Directement surgi d'un fonds imaginaire, son expression n'en est que plus brutale¹. Depuis Dos Passos, Morand, Céline, jusqu'aux représentants du Nouveau Roman, tous ont décliné ce fantôme en lui attribuant diverses formes.

Alors que dans la science-fiction, le thème du retour au chaos sert généralement de trame à l'intrigue, Morand et Céline le transforment en principe de composition pour leur œuvre. Ils utilisent sa dimension spectaculaire tout en l'intégrant à leur représentation du monde. Avec *New York* publié en 1930, Morand écrit un portrait de ville à travers lequel, en cette période marquée par des changements techniques, économiques et géopolitiques, l'écrivain désire tout englober, tout maîtriser. A cet effet, il mélange non seulement les genres—comme l'écrit Philippe Sollers, son texte est à la fois "un essai mythologique, une prophétie nerveuse, un guide touristique, un traité d'ethnologie, une longue nouvelle" (8)—, il déploie également sous nos yeux le vaste cycle qui conduit de la création à la destruction. Pour dynamiser la donnée spatiale contraignante qu'est la ville, Morand ouvre et clôt son ouvrage sur un effet de mise en scène grandiose. Il entame son récit au commencement des temps et livre l'origine mythique de la métropole:

Silence.

Les dernières vagues atlantiques se jettent sur une pointe de rochers brun pourpre et s'y déchirent.

Un cri de mouette.

De chaque côté du promontoire, la marée gonfle et remonte les estuaires. A droite, la nuit commence à cacher les collines. A gauche, descend un soleil jaune soufre.

L'Amérique est grande, déjà. D'une grandeur anonyme, d'une immensité sidérale. Immobiles, repliés sur eux-mêmes comme un germe, ces lieux qui seront New York attendent de naître. (*New York* 25)

Morand choisit d'ouvrir son texte sur le moment du silence originel avant même la naissance de la ville. L'écriture est cinématographique et se plie aux lois de l'écran panoramique adéquat aux dimensions américaines. Le livre se referme sur un effet similaire qui suggère la fin apocalyptique de New York:

"Quand une explosion formidable retentit"

C'est la fin du docteur Ox; comme la ville emplie d'oxygène par le savant, New York saturé, éclatera-t-il un jour ? Cette cité verticale tombera peut-être à la renverse et nous nous réveillerons [...] Si ce n'était qu'un rêve, qu'un essai prodigieux, qu'un avatar, qu'une renaissance éphémère, qu'un purgatoire magnifique?

Les vagues atlantiques reviendront-elles se déchirer sur ces rochers rouges qui furent New York et ne le seront plus, quand rien ne troublera le silence d'un monde un instant agité? (209)

En se refermant sur ces phrases, l'écriture mime la rupture de l'illusion cinématographique propre à la fin d'une projection et renforce du même coup l'aspect fantastique, le mirage de la modernité que constitue New York. Morand, en organisant ainsi son texte, opte pour le récit d'une illusion humaine et lui donne la forme cinématographique de l'illusion. Parallèlement, cette clôture projective permet d'arrêter par un artifice d'écriture une réalité urbaine en perpétuel devenir. Grâce à cette structure en boucle qui ouvre et referme le livre sur une même image, en encerclant la ville dans son devenir, l'écrivain nous fait don d'un objet maîtrisé, conquis parce qu'hypothétiquement détruit. Par ce bouclage, Morand reproduit un schéma narratif traditionnel (situation initiale et situation finale stables) et tente de mettre en intrigue un objet qu'il construit par ailleurs, comme le montre le titre des chapitres, comme une donnée spatiale. Il s'agit donc ici d'une utilisation très ponctuelle du fantasme de la destruction, d'une ruse narrative qui permet la possession de l'objet et par là-même repousse l'écriture problématique du chaos.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, l'écriture du chaos s'étoffe. Loin d'être rejeté dans un futur hypothétique, ce thème habite de façon continue toutes les séquences du roman. Chez Céline, le chaos ne précède pas la création, il lui est consubstantiel. Dans un univers visionnaire où la matière s'étale et enlise, le roman se développe en mettant successivement en scène les quatre modalités modernes de la déliquescence. Avec la guerre, monde des tripes et du sang, le corps est toujours menacé par la blessure, l'explosion. L'Afrique incarne l'état limite de la matière, c'est le lieu même de la déliquescence. Le corps y devient une enveloppe répugnante en proie aux démangeaisons. A l'inverse, les Américains exhibent une enveloppe saine (beauté des femmes, bonne tenue des hommes dans la rue) qui camoufle l'infâme de la matière symbolisé par la

caverne fécale. La banlieue enfin, figurée comme de gigantesques oubliettes, est le lieu de l'enlèvement. Le visqueux y triomphe à travers de multiples références à la boue et à la vase ("Les cheminées, des petites et des hautes ça fait pareil de loin qu'au bord de la mer les gros piquets dans la vase. Là-dedans, c'est nous" [*Voyage* 303]). Bien que le récit de voyage tende à effacer cet aspect du roman, les quatre panneaux se développent selon une progression historique suivie (conquête, colonisation, urbanisation triomphante et face honteuse de l'urbanisation) au sein de laquelle New York illustre la vision célinienne de la société civilisée: "une société civilisée, ça ne demande qu'à retourner à rien, déglisser, redevenir sauvage, c'est un effort perpétuel, un redressement infini" (*Les Beaux Draps* 87). Face à cette poussée du chaos, la ville se fait résistance: "pour eux c'était la sécurité, peut-être tout ce déluge en suspens tandis que pour moi ce n'était rien qu'un abominable système de contraintes, en briques, en couloirs, en verrous, en guichets, une torture architecturale gigantesque, inexpiable" (*Voyage* 264). En dépit de cette stratégie défensive, une forme urbaine chaotique resurgit: "ces étendues de façades, cette monotonie gonflée de pavés, de briques et de travées à l'infini et de commerce et de commerce encore, ce chancre mou du monde éclatant en réclames prometteuses et pustulentes" (*Voyage* 262). Tandis que Morand réduit le cycle historique au développement de New York et à son apogée en l'encadrant de deux moments mythiques, Céline célèbre, tant dans les différents panneaux qu'il dépeint que dans l'évolution qu'il construit, la victoire de l'informe et de la matière molle. *New York* et *Voyage au bout de la nuit* constituent donc deux exemples où le fantasme du retour au chaos relève d'une appréhension générale du monde, d'une vision dans laquelle la catégorie du temps est figée dans une série de représentations successives. La destruction de New York n'est pas mise en scène: c'est un point aveugle chez Morand, une ligne métaphorique chez Céline.

La distorsion que Morand et Céline font subir au temps historique permet de faire l'économie du processus qui conduit normalement à la régression dans le chaos: la destruction de la cité. Ce scénario appartient traditionnellement à la science-fiction ou plus précisément à ce que l'anglais nomme "*speculative fiction*". New York est fortement représenté dans ce courant. Des romans tels que *What Mad Universe* de Fredric Brown (1949), *Make Room! Make Room!* de Harry Harrison (1966) ou encore *Stand on Zanzibar* de John Brunner (1968) font de ce décor une composante importante de cette tradition. De plus, le cinéma a contribué à fixer certaines images choc. Dans *Beneath the Planet of Apes* (1970), adaptation cinématographique du roman de Pierre Boulle *La Planète des singes*, la scène ajoutée par Ted Post au cours de laquelle Charlton Heston découvre, médusé, les restes de la statue de la Liberté à demi enfouie dans les sables, reste gravée dans la mémoire des spectateurs. Alors que New York a longtemps symbolisé l'apogée moderne de l'urbanisation, la sci-

ence-fiction, genre à forte représentation urbaine, confère fréquemment à la métropole le statut de ruine. Dans l'après Hiroshima, New York est devenu le lieu privilégié de la représentation de l'anti-utopie et d'un destin humain aux couleurs d'apocalypse. Pour ce genre qui agit comme "un révélateur de fantasmes" et "procède par un effet de grossissement" (Thomas 14), la métropole incarne la mort de la civilisation. Elle cristallise tous les fantasmes urbains, y compris celui de sa propre destruction. Elle se charge non seulement du mythe biblique de la ville maudite, mais devient également le lieu de tous les dangers inhérents à notre civilisation. Ville de l'*hubris*, New York incarne une version moderne de la Tour de Babel. La menace peut être de type exogène, mais le plus souvent la destruction est inscrite de façon endogène dans l'être même de la ville. La plupart du temps, trois principaux fantasmes sont réactivés: fantasme du gigantisme lié à une haute technicité qui fait de la ville un lieu régi par les ordinateurs susceptible de s'affoler au moindre dysfonctionnement, fantasme de la pollution et de l'invasion incontrôlable de la ville par les déchets, fantasme de la surpopulation enfin et de la prise de pouvoir par les minorités.

Niourk, roman de Stefan Wul publié en 1957, offre un exemple type du traitement de New York par la science-fiction. Récit classique, il reprend les grandes composantes du genre. Les premières pages décrivent la vie d'une tribu primitive qui présente toutes les caractéristiques du monde préhistorique tel qu'il a été popularisé par de nombreuses bandes dessinées. Le lecteur relève cependant des indices étranges: la Terre s'est asséchée, le continent américain est à nouveau uni au bloc eurafricain. Dans cette tribu, l'enfant noir, héros du roman, est rejeté par les autres membres du groupe à cause de la couleur de sa peau. Vers la fin du récit, il découvrira Niourk soit New York au nom déformé par un jeu phonétique. Il s'agit d'une ville post-nucléaire, gigantesque et déserte.

Niourk repose sur une conception cyclique du temps très fréquente dans la science-fiction et qu'il faut lier à la pensée mythique de l'éternel retour. Une catastrophe de type nucléaire a provoqué la mort de la civilisation humaine et celle-ci se reconstitue par petites poches sous la forme de hordes primitives au niveau de civilisation préhistorique. Cette première structure temporelle est habitée par un autre fantasme lié au contenu souvent messianique du genre. En effet, si typiquement New York est assimilé à une Nouvelle Babylone, c'est également une Nouvelle Jérusalem, le berceau du messie des temps futurs. Dans *Niourk*, la catastrophe étant rejetée dans le passé de l'humanité, l'enfant noir tient lieu de héros épique positif. Sa modernité décuple sa puissance et l'enjeu de son combat. Il possède tous les traits du super-héros de la science-fiction: c'est non seulement un héros épique, mais également une figure démiurgique capable de créer la vie et de déplacer les planètes. Comme le souligne symboliquement le nom qu'il choisit: "Alphabet", il est l'origine de toute chose.

Aperçu dans le lointain, Niourk ne diffère en rien des villes futures

prises par la science-fiction. Mais lorsque l'enfant s'en approche, le lecteur qui ne disposait jusqu'alors que d'indices diffus peut définitivement identifier la cité:

Au milieu du port qui n'était plus qu'un terrain vague à l'herbe grise tachée de plaques de neige et sillonné par plusieurs minces ruisseaux, au milieu de cet espace triste se dressait une immense statue de femme.

Nue et libre, sous le regard mort de centaines d'immeubles géants paraissant monter la garde autour d'elle, cette femme superbe, un bras au ciel, brandissait un miroir conçu pour refléter le soleil à toute heure de la journée. L'enfant en fut ébloui et s'effondra en avant en murmurant "la déesse" [...] Il toucha du doigt un orteil dix fois gros comme lui et resta songeur: l'orteil était fendu et la fente laissait croître un jeune pin rabougri. (128-29)

Dans cette nouvelle version, tout en subissant un traitement futuriste, la statue de la Liberté acquiert, du fait de la présence du jeune pin, une valeur de ruine, de trace archéologique d'une antique civilisation. Elle obtient ainsi un statut mythique qui renvoie à un passé de type onirique. Plus loin, Niourk réactualise une forme urbaine fréquente dans la science-fiction: la ville sous cloche. Macrocosme labyrinthique, elle est conçue sur le modèle modernisé du vaisseau fantôme. Elle multiplie pièges et simulacres, et cache en son sein un nouveau succube du diable: un flot de rats mutants.

Niourk permet de mettre en évidence une tendance importante de l'écriture de New York dans la modernité: à défaut d'une véritable représentation du chaos, la ville se donne, grâce au syncrétisme culturel qu'affectionne la science-fiction, comme un chaos mythique qui réactive tous les grands mythes urbains. Niourk évoque à la fois le labyrinthe de la mythologie grecque, le château hanté des contes populaires, la ville muraille de Caïn qui cultive le mal en son sein et la Nouvelle Jérusalem d'où surgira un nouveau messie.

Coupé de tout contexte, on pourrait croire que le passage qui suit est tiré d'un roman de science-fiction:

Sunrise finds him walking along a cement road between dumping grounds full of smoking rubbishpiles. The sun shines redly through the mist on rusty donkeyengines, skeleton trucks, wishbones of Fords, shapeless masses of corroding metal. Jimmy walks fast to get out of the smell. (404)

Il ne s'agit pourtant pas d'un extrait de *I Am Legend* de Richard Matheson, mais de l'une des visions finales de *Manhattan Transfer*. Alors que les romans de science-fiction se déroulent traditionnellement dans l'avant ou l'après de la catastrophe, ce paysage tend à montrer que dans *Manhattan Transfer* la catastrophe a eu lieu pendant le roman. Comment inclure un tel effet dans un texte réaliste? Tel est bien le coup de maître que réussit John Dos Passos: il met au point une esthétique du chaos² qui ne compromet pas la perspective réaliste adoptée. En inaugurant une telle esthé-

tique *Manhattan Transfer* fut en son temps un roman révolutionnaire et du fait de son énorme retentissement en France³, on peut considérer qu'il constitue une manière de tremplin vers l'écriture de New York par le Nouveau Roman. Toutefois, le Nouveau Roman mettra fin à l'ambiguïté savamment aménagée par Dos Passos. Chez ce romancier en effet, le chaos est ambivalent. Il est dévalorisé du point de vue éthique : en tant que motif il exhibe la perte des valeurs et met en scène de façon privilégiée le processus de dépossession qui frappe le sujet dans l'univers urbain capitaliste. En revanche, il est valorisé sur le plan esthétique dans la mesure où il engage un renouveau du roman urbain. Avec le Nouveau Roman, on assistera à la liquidation de cette ambiguïté. L'esthétique du chaos y sera définitivement débarrassée de sa référence nostalgique à un univers stable perdu.

Refusant parfois de nommer explicitement le lieu de l'action, Claude Ollier, Alain Robbe-Grillet et Claude Simon n'en réactivent pas moins dans certaines de leurs œuvres le répertoire new-yorkais, et avec lui le thème du chaos. Si dans *Été indien*, il permet avant tout à Claude Ollier de superposer deux paysages (l'un urbain et moderne qui présente les hauts lieux touristiques new-yorkais et l'autre tropical dans lesquels les vestiges mayas annoncent le futur de la métropole nord-américaine), chez Robbe-Grillet et Claude Simon, il intervient de façon beaucoup plus essentielle pour mettre en scène par le jeu de la mise en abyme le fonctionnement de l'écriture.

Avec *Projet pour une révolution à New York*, roman publié en 1970, Robbe-Grillet exploite le courant révolutionnaire des années soixante-dix. Le titre du roman est cependant déceptif. Ce texte n'a pas de visée politique et il n'engage pas de réelle mise en scène de New York. La référence new-yorkaise permet avant tout d'exhiber la nature fictionnelle du récit puisque en dépit de la mention d'escaliers en forme de Z, de scènes de métro et de l'emploi de quelques noms propres comme la 42^{ème} rue ou Central Park, le narrateur mentionne ironiquement vers la fin du roman: "Ai-je déjà signalé que, même avant la révolution, toute la ville de New York, et en particulier l'île de Manhattan, était depuis longtemps en ruines?" (207). Pour autant, le chaos urbain n'est pas décrit. Il s'inscrit principalement à travers ce que Bruce Morrissette appelle la "trilogie hégélienne burlesque" constituée par les trois actes révolutionnaires que sont le viol, l'assassinat et l'incendie. L'inscription du chaos est plutôt ici d'ordre esthétique. Par-delà la déconstruction des règles traditionnelles du roman propre au Nouveau Roman, *Projet* rejoint la catégorie de l'"*anti-detective novel*":

The detective novel, a reassuring "low" genre that is supposed to please the expectations of the reader, thus becomes the ideal medium of post-modernism in its inverted form, the anti-detective novel, which frustrates the expectations of the reader, transforms a mass-media genre into a sophisticated expression of avant-garde sensibility, and substitutes for

the detective as central and ordering character the decentring and chaotic admission of mystery, of nonsolution. (Tani 40)

Comme s'en explique Robbe-Grillet, c'est en partie New York qui suscite l'écriture d'un roman "anti-policier" à l'esthétique chaotique :

Cette cité qui m'écrasait, je sais maintenant qu'elle est imaginaire; et, refusant de subir en aliéné ses contraintes, ses peurs, ses phantasmes, je veux au contraire les réinvestir par ma propre imagination.

La grande ville américaine est évidemment un lieu privilégié pour accomplir une telle expérience, en raison de la charge mythologique particulièrement violente qu'elle charrie, tant dans notre esprit d'Européens que dans celui des New-Yorkais eux-mêmes. Ville imaginaire s'il en fût, elle représente un paroxysme jamais atteint des merveilles et des terreurs, avec son monde underground, du crime, du vice, de la drogue, matérialisé par le réseau immense et délabré du métro souterrain. ("Le Sadisme contre la peur")

New York tient lieu de répertoire. Chez Robbe-Grillet la métropole cristallise toutes les obsessions urbaines modernes et les fige sous la forme de mythes visuels, images préfabriquées issues tant du roman d'espionnage, de la publicité que du cinéma. Comparables dans leur extrême platitude à des images d'Épinal, elles se présentent comme des cartes à jouer que le romancier utilise dans un jeu poétique qui invente et détruit successivement ses propres règles. Comme l'écrit Jean Ricardou à propos de *Projet*:

Il faut appeler fiction flamboyante, celle qui s'élabore selon un semblable dispositif. D'une part, elle éclaire les procédures qui la fabriquent; d'autre part, elle se consume à mesure. Sans cesse condamnée à resurgir, autre, de ses propres cendres, elle ressemble à ce contradictoire porteur de plumes que Mallarmé, par hypogramme, se plaît à disloquer: feu-nix, le phoenix. (231)

Figure de l'irréconciliable, New York sert cette logique pour devenir la métropole où "chaque affirmation finit par être accompagnée par son contraire" (*Projet* 102). En tant que lieu oxymorique, cette ville qui défie les lois de la vraisemblance engage une logique chaotique. Elle tient lieu de couloir d'accélération et suscite la déclinaison vertigineuse d'une série de fantasmes.

L'imaginaire new-yorkais de Claude Simon diffère de celui de Robbe-Grillet. Dans *Les Corps conducteurs*, la métropole est à la fois, comme le suggère le titre du roman, un champ conducteur qui sollicite un ensemble de figures et un espace d'exposition, horizon sur lequel est mis en scène un musée imaginaire américain. Dans ce texte l'univers urbain est lui-même animé d'une logique chaotique. Les figures géométriques qui s'en dégagent⁴ semblent, en effet, appelées à se défaire. Si la foule, par exemple, est comparée à plusieurs reprises à une "bande horizontale ou plutôt une plinthe pointilliste" (36), on constate que la métaphore en se développant évoque les paysages "dripping" de Jackson Pollock:

Il semble que les mêmes particules se cognent, se fauflent, réapparaissent, se recomposent inlassablement un autre ensemble à la fois différent et en tous points pareil au précédent et où, pas plus que dans une poignée de graviers, il n'est possible de déceler ni structure ni ordre. (36-37)

Ici l'image ordonnée de la "plinthe pointilliste" se défait par l'adjonction d'une métaphore telle que "poignées de graviers" dans laquelle l'idée de tas informe déconstruit celle de bande. Cette dynamique de décomposition est par ailleurs doublée par une image qui revient de façon obsessionnelle dans le texte et semble renvoyer à une vision de chaos. Il s'agit de l'avancée régulière d'une "masse neigeuse et grisâtre" (90) qui menace d'ensevelissement: "Quelque chose de grisâtre, immatériel et formidablement lourd qui avancerait sans répit, une avalanche au ralenti, rabotant le plancher, les murs, en marche depuis des milliards d'années, patiente et insidieuse (88)."

Du fait des multiples mises en abyme partielles qui jalonnent le texte, cette masse grisâtre qui avance inéluctablement semble désigner de manière métaphorique la pâte à papier ainsi que le magma à partir duquel l'écriture s'élabore: "avant que je me mette à tracer des signes sur le papier il n'y a rien, sauf un magma informe de sensations plus ou moins confuses" (*Orion aveugle*). Si toutes les séquences du texte risquent de se dissoudre dans cette matière et l'homme malade, personnage principal du roman, de s'y engluer, la dynamique du texte consiste à s'en extraire. Entre la masse grisâtre qui s'étend au sol et le blanc du ciel et de la page qui s'inscrit sous de multiples dénominations ("brume blanchâtre", "nappe laiteuse" ou "ciel blanc"), point aveugle, point d'annulation de toutes les perspectives, se meut la praxis de l'écriture simonienne. Sa dynamique se traduit dans le texte par l'expression récurrente: "par saccades". La saccade caractérise tant l'avancée des personnages⁵ que la progression de l'écriture qui avance de séquence en séquence en prenant le mot comme tremplin⁶. Dans les deux cas, elle se fait résistance, arrachement au chaos jusqu'à ce que l'épuisement l'emporte. A travers cette conjonction, l'acte créateur se dit comme une lutte contre l'avancée du chaos. Contre l'informe, il compose un horizon, agence un tout cohérent à partir d'un ensemble de figures éparses. A travers cette pratique, c'est un véritable équivalent romanesque des "*combine-paintings*" de Rauschenberg qu'invente Simon. L'exergue d'*Histoire* emprunté à Rilke illustre d'ailleurs au mieux cette pensée: "Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux".

Si les romanciers du vingtième siècle ont amplement exploité le fantasme du chaos urbain que l'imaginaire contemporain associe à New York, ce fonds mythique intervient assez peu dans l'ordre de la représentation. Dès que la forme romanesque réfléchit sa pensée du chaos, New York n'est plus de façon prioritaire un référent urbain, mais un chaos mythique duquel une œuvre doit s'extraire. La métropole livre "un com-

posé de fiction et d'histoire, de noblesse et de vulgarité, d'invention et de plagiat" (Rio 8); l'écrivain l'organise en l'animant par le travail de l'écriture qui lui-même s'élabore souvent selon une logique de type chaotique. Pour l'imaginaire moderne, New York a vampirisé les principales caractéristiques du chaos. Cette ville en a l'outrance, la nature oxymorique et le caractère impensable. En un sens, elle est chaos et toute son écriture réfléchit ce fantasme.

UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE, BREST

Notes

¹Le roman américain contemporain pullule de visions de New York qui renvoient à un imaginaire du chaos. Ne citons, par exemple, que *The Tenants* de Bernard Malamud, *Last Exit to Brooklyn* de Hubert Selby Jr ou encore *Looking for Mr. Goodbar* de Judith Rossner. Toutefois, dans la tradition américaine, les romanciers s'attachent fréquemment à un quartier, une rue, voire un immeuble. Ils font souvent place à des voix communautaires, perspective qui les rapproche de ce que Blanche Gelfant nomme "le roman écologique". Sans être nécessairement réalistes (songeons à la saga policière de Jerome Charyn), ils sont profondément ancrés dans un territoire. Le roman français de cadre new-yorkais, à l'inverse, n'est en rien un roman de l'appartenance. New York constitue pour lui un horizon fabuleux, un lieu chargé de mémoire littéraire, paralittéraire et cinématographique, un écran géant où le fantasme peut se déployer en toute liberté.

²Tandis que le thème du chaos n'engageait pas d'écriture spécifique dans les textes précédemment abordés, *Manhattan Transfer* semble effectivement inaugurer une esthétique du chaos. Elle se met en place grâce à la rupture des règles traditionnelles de la narration: d'énormes ellipses temporelles sont pratiquées et de multiples effets de rupture interviennent. Cette technique produit un récit discontinu aux multiples séquences ordonnées par un montage alterné. Nulle règle ne semble précisément agencer la disparition et l'apparition des personnages. Comme le suggère Iain Colley (49) en comparant leurs mouvements à ceux décrits par la théorie des mouvements browniens, seul un modèle physique complexe peut en rendre compte. Pour absorber et constituer l'entité urbaine, le texte devient synoptique, mettant en contrepartie à mal l'ordre traditionnellement humain et chronologique du roman. Dans *Manhattan Transfer*, le chaos est également lié au symbolisme de la ville maudite qui s'inscrit dans des titres de chapitre tels que "Rejoicing City That Dwelt Carelessly" ou "The Burthen of Nineveh", expressions qui font allusion, comme le souligne Jean-Pierre Morel (99), aux oracles contre Ninive et Assur de l'Ancien Testament. New York devient ainsi la scène moderne où se répètent les catastrophes qui ont frappé les villes pécheresses: les images d'incendie s'y multiplient et accentuent la qualité spectaculaire de la ville. De façon originale toutefois, Dos Passos ne réduit pas sa vision de New York à cet imaginaire apocalyptique de la ville. Les multiples images de chantiers qui jalonnent le texte transforment New York en un gigantesque chaos urbain:

Bud walked down Broadway, past empty lots where tin cans glittered among grass and sumach bushes and ragweed, [...] past shanties and abandoned squatters' shacks, past gulches heaped with wheelscarred rubbishpiles where dumpcarts were dumping ashes and clinkers, past knobs of gray outcrop where steamdrills continually tapped and nibbled, past excavations out of which wagons full of rock and clay toiled up plank roads to the street. (23)

On entrevoit ici la ruse narrative à laquelle Dos Passos a recours. Loin de repousser le temps de la destruction dans un futur lointain, le travail de la description assimile le temps de la construction et celui de la destruction. Par ce bais, Dos Passos construit une parfaite homogénéité entre le référent et l'esthétique qu'il suscite: New York est la ville du chaos.

³Publié en 1925, *Manhattan Transfer* fut traduit en français par Maurice Coindreau dès 1928. A cette époque, le monde intellectuel français se passionnait pour des romanciers comme Dos Passos, Hemingway, Faulkner et Steinbeck. Comme le relève Carlos Lynes: "Already during the 1920's the 'new' American novel had begun to be known to a literary elite in France, and during the 1930's it had achieved widespread popularity" (159). Très rapidement articles et études se multiplièrent: un nouveau continent littéraire était révélé.

⁴On pourrait citer par exemple: "le fond grisâtre du building [...] s'élève au coin de la rue et de l'avenue en lignes verticales et parallèles comme des orgues"(9) ou encore "au-dessus et jusqu'au second étage, des blocs plus étroits séparés par des joints en creux, forment des bandes horizontales et parallèles" (13).

⁵Le motif est récurrent dans *Les Corps conducteurs* (cf 17, 32, 70).

⁶Dans *Orion aveugle*, Claude Simon écrit: "Les mots possèdent [...] ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars".

Références

- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris: Grasset, 1986.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Les Beaux Draps*. Paris: Nouvelles Editions Françaises, 1941.
- _____. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 1952.
- Colley, Iain. *Dos Passos and the Fiction of Despair*. London: The MacMillan Press, 1978.
- Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1976.
- Gelfant, Blanche H. *The American City Novel*. Norman: U of Oklahoma P, 1954.
- Guilloux, Louis. *Le Sang noir*. Paris: Gallimard, 1935.
- Lynes, Carlos. "The *Nouvelle Revue Française* and American Literature, 1909-1949." *The French Review* 19:3 (1946): 159-67.
- Morand, Paul. *New York*. Paris: Flammarion, 1988.
- Morel, Jean-Pierre. *Dos Passos, Manhattan Transfer*. Paris: PUF, 1990.
- Morrisette, Bruce. *Les Romans de Robbe-Grillet*. Paris: Minuit, 1971.
- Ollier, Claude. *Été indien*. Paris: Flammarion, 1981.
- Ricardou, Jean. *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Paris: Seuil, 1971.
- Rio, Michel. *Manhattan Terminus*. Paris: Seuil, 1995.
- Robbe-Grillet, Alain. *Projet pour une révolution à New York*. Paris: Minuit, 1970.
- _____. "Le Sadisme contre la peur". *Le Nouvel Observateur* (26 juin 1970).
- Simon, Claude. *Les Corps conducteurs*. Paris: Minuit, 1971.
- _____. Texte manuscrit et non paginé reproduit en introduction à *Orion aveugle*, Paris: Skira, 1970.
- Sollers, Philippe. "Un Français à New York". Préface à *New York* de Paul Morand (5-23).
- Tani, Stefano. *The Doomed Detective, The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1984.
- Thomas, Louis-Vincent. *Civilisation et divagations: mort, fantôme, science-fiction*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1972.
- Wul, Stefan. *Niourk*. Paris: Denoël, 1970.
- Zlotnick, Joan. *Portrait of an American City: The Novelists' New York*. Port Washington, New York and London: Kennikat Press, 1982.